HAL open science

Médiations artistiques urbaines

Jean-François Augoyard, Martine Leroux

▶ To cite this version:

Jean-François Augoyard, Martine Leroux. Médiations artistiques urbaines. [Rapport de recherche] 42, CRESSON, DDF, FAS, DIV, Ministère de la culture Plan urbain. 1999, pp.207. hal-01364553v1

HAL Id: hal-01364553

https://hal.science/hal-01364553v1

Submitted on 13 Sep 2016 (v1), last revised 7 May 2018 (v2)

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.

JEAN-FRANÇOIS
AUGOYARD
MARTINE
LEROUX

MÉDIATIONS ARTISTIQUES URBAINES

AVEC
CATHERINE AVENTIN
JULIE AUGOYARD
DIDIER PERNICE

PROGRAMME DE RECHERCHE INTERMINISTÉRIEL
CULTURE / DDF, FAS, DIV, PLAN URBAIN
"CULTURE, VILLES ET DYNAMIQUES SOCIALES"

LISTE DES MEMBRES DE L'EQUIPE :

Jean-François AUGOYARD (responsable scientifique)
philosophe, sociologue, urbaniste,musicologue; DR CNRS.

Martine LEROUX
philosophe, sociologue; chercheur au CRESSON.

Catherine AVENTIN
architecte, formée à l'Ecole de cirque;
DEA "Ambiances architecturales et urbaines"
Julie AUGOYARD
comédienne, licences d'anglais et de psychologie.
Didier PERNICE
physicien, informaticien; technicien au CRESSON.

Autres enquêteurs sur les monographies :

NANTES :

Bernard BELCHUN, DEA "Ambiances architecturales et urbaines"
Eric MONIN, architecte, DEA "Ambiances architecturales et urbaines"
Daniel SIRET, docteur en architecture (Ambiances architecturales).
Philippe WOLOSZYN, docteur en architecture (Ambiances architecturales).

GRENOBLE :

Véronique BUISSON, architecte
Bruno CHOC, sociologue, DEA "Ambiances architecturales et urbaines"
Frédéric DELRUE, étudiant en architecture
Bruno de LESCURE, Architecte, DEA "Ambiances architecturales et urbaines"
Philippe LIVENEAU, Architecte, DEA "Ambiances architecturales et urbaines"
Patrice MASSON, Ingénieur en acoustique, éclairage et climatisation,
DEA "Ambiances architecturales et urbaines"
Julien McOISANS, infographiste, musicologue, ingénieur d'études (Culture/Cresson)
Nicolas TIXIER, architecte, DEA "Ambiances architecturales et urbaines"

SOMMAIRE

0 - Introduction 7

1 - Les intentions..... 7
- "Action artistique urbaines" ?
- Médiation artistique :
épiphanie de l'ordinaire, brèche dans la routine perceptive

2 - Les méthodes..... 12
- Définition du champ de travail
- Organisation de l'observation et de l'analyse
- programme de travail

1- Essai de description raisonnée des actions artistiques urbaines en France..... 19

1 - Méthode et logique du fichier..... 19
- Pourquoi un fichier ?
- Site des informations
- Critères de sélection des actions traitées
- Processus de travail

2 - Présentation du corpus en l'état actuel..... 24
- liste du classement analytique par genre d'art prédominant
- matrice de description
- 3 exemples de fiches remplies
- Liste des actions traitées
- exemple de tri du premier degré : types d'espace

3 - Premières observations..... 38
- Commentaires des rubriques exploitées
- Conclusion

2 - Les représentations de l'action artistique urbaine..... 45

1 - Méthode et sources..... 45

2 - Action artistique et développement culturel..... 47
- La culture dans la politique de la ville.
- Offre culturelle et artistique.
- La culture en question.

3 - Action artistique et finalités sociales..... 67
- Priorité artistique.
- Tisser le lien social.

4 - L'action artistique dans l'espace public urbain..... 72
- Requalifier.
- Rapport entre le lieu et l'action artistique.

5 - Conclusion..... 82

3 - De l'espace urbain à l'action artistique 85

1 - Enquètes de terrain..... 85
• Objectifs et hypothèses méthodologiques
• Constitution du corpus "espace public"
et du corpus "spectacles de rue"

2 - L'espace public urbain : Monographies spatiales et sensibles..... 89
• Conditions et déroulement de l'enquète
• Monographies
• Méthodes d'analyse et constitution des fiches analytiques

3 - Le théatre de rue : exemple d'utilisation de deux places
et de rues grenobloises pour des spectacles..... 112
• Conditions et déroulement de l'enquète
• constitution des fiches analytiques
• Le potentiel artistique des lieux publics

4 - Acteurs et spectateurs de l'action artistique.....151

1 - Méthode des monographies..... 151
• Pourquoi des monographies ?
• Choix des actions
• Technique d'enquète

2 - Trois monographies..... 156
• "L'art sur la Place". (Lyon-Bellecour 1997)
• "Retour d'Afrique" (Royal de Luxe, Nantes, 1998)
• "Festival de théâtre européen" (Grenoble, 1998)

3 - Conclusion des monographies.

5 - Conclusion..... 201

1 - Difficultés et leçons..... 201

2 - Questions en suspens et problèmes à suivre..... 203

BIBLIOGRAPHIE INDICATIVE..... 205

INTRODUCTION

Jean-François Augoyard

1 - LES INTENTIONS

L'urbain a noué de nouvelles relations avec l'art. Il a fallu deux décennies à peine pour que ce changement se généralise et que beaucoup de moyennes ou petites villes jugent désormais nécessaire de se doter de quelque festival, de recréer une vieux rite public typique ou d'en controuver un autre, d'accueillir des artistes en résidence ou encore d'aider les pratiques artistiques locales dans les quartiers en difficulté. En même temps, de nouvelles initiatives plastiques, sonores, théâtrales, mimo-gestuelles, poétiques émanant d'individus ou de groupes ont proliféré. Outre les dispositions traditionnelles traitant la ville comme objet d'art (monuments, architecture, mobilier urbain, scénographies lumineuses, sonores) ou comme temple de l'art (musées, bibliothèques, conservatoires, salles de spectacle), nous voyons apparaître fortement une troisième configuration : la ville comme substrat de l'art, c'est à dire que les lieux peuvent devenir matériau à création, support immanent, décor interactif. Et les citadins, libres spectateurs, participants ou acteurs.

Ces manifestations artistiques qui font heureusement syncope dans l'*ostinato* de la vie sociale et accident, dans l'espace lissé des contraintes utilitaires renouent avec une tradition des arts de la rue probablement aussi vieille que l'institution urbaine. L'espace public n'est pas seulement le support de fonctionnalités essentielles, ni seulement l'entre-privé régi par le principe d'accessibilité, ni seulement l'aire des observables réciproques fondant les interactions sociales concrètes[1]. Il est aussi objet de jeu, de dramatisation, de plaisir et d'expression des subjectivités.

---

[1] Selon le feuilletage produit par une exploration de la notion d'espace public en quatre phases successives : 1) définition juridico-fonctionelle, 2) définition par une sociologie de l'accessibilité (J.Habermas), 3) affinement par une sociologie des interactions (Wythe, Kornblum, L.Quéré, I.Joseph), 4) exploration de la dimension sensible qui médiatise les autres (CRESSON).

Dans un précédent travail[2], nous avions suggéré que les nouvelles formes de pratique artistique font bouger non seulement la définition de l'espace public mais aussi celle de l'art[3]. Nous serions donc en train d'assister à un jeu de redéfinition mutuelle. D'un coté, l'art "hors les murs"[4] montre de plus en plus ses vertus : la capacité à jouer avec les postures sociales, l'impertinence par rapport à l'institué, la bousculade des habitudes, la transgression des attendus, la négation du réel routinier au profit de la fête des sens. D'un autre côté, en plongeant dans la ville au quotidien, le créateur y voit son inspiration et ses règles de création profondément modifiées. Rarement indemne de la crise, à la fois physique et sociale, qui affecte l'urbain, il y gagne en retour d'être revivifié, d'être en mesure de produire un "art à l'état vif"[5].

Pour dynamique qu'elle soit, cette nouvelle configuration entre l'artistique et l'urbain peine à être nommée. Quelques questions à l'ordre du jour le montrent immédiatement. Aidées ou non, les créations qui émanent des banlieues sont-elles fait d'art ou fait de culture? Quelle différence entre l'oeuvre et l'action artistique? Plongé dans la gangue urbaine, l'art doit-il d'abord assurer une fonction sociale? Le rapport entre l'art et la ville se superpose-t-il à celui de l'art et de l'espace public? De ce point de vue, un lieu public est-il un espace public[6]? Ainsi, la compréhension de l'état actuel de l'art en ville ne pourra longtemps faire l'économie d'une révision d'un certain nombre de notions devenues flottantes. Sans prétendre donner des réponses que seule un accumulation de travaux attentifs apportera, nous proposons pour l'instant et en guise de pis-aller, un concept générique susceptible de désigner l'ensemble des phénomènes artistiques qui nous intéressent.

"Action artistique urbaine" ?

La locution : "action artistique" reste un hyperonyme puisqu'elle englobe les créations contemporaines dont la forme est anomique (difficulté à identifier une "oeuvre" au sens académique) ou dont le processus d'engendrement est inusité (production sur le site, matériau aléatoire ou quelconque, espace et temps de production éclatés, inclusion

---

2 Voir à cet égard AUGOYARD, J.F. *Actions artistiques en milieu urbain, à l'écoute d'une épiphanie sonore. Etude d'accompagnement de l'action sur l'environnement sonore urbain de Nicolas Frize à Saint-Denis entre 1991 et 1993.* Grenoble/Paris, CRESSON/Plan-Urbain (Ministère de l'Equipement), juin 1994.

3 ...ou de l' expérience artistique, si l'on décrète l'art indéfinissable.

4 Selon l'éloquent intitulé d'une des principales associations française des arts de la rue.

5 Pour renvoyer au titre de la traduction française proposé par Christine Noille (Ed.de Minuit, 1992) pour le *Pragmatic Aesthetics* de Richard Shusterman

6 La question des définitions n'est pas que spéculative. Souvent agitée dans les rencontres de spécialistes et professionnels, elle peut aussi fonder les argumentaires de certains artistes, Michel Crespin ("Lieux Publics" à Marseille), Philippe Mouillon ("Laboratoire" à Grenoble) par exemple.

de processus extra-artistiques constructifs ou destructifs, participation de non-spécialistes...). Nous la précisons par l'adjectif "urbain" lorsqu'elle est susceptible d'intégrer dans sa démarche créative des composantes morphologiques, fonctionnelles, sociales inhérentes à tout espace public. Partant du projet artistique pour aller à l'urbain et non l'inverse, elle exclut donc les oeuvres architecturales et urbanistiques qu'elle suppose comme fond déjà donné.

En somme, nous pouvons retenir cette appellation d'"action artistique urbaine" pour *toute action-création émanant d'un expression artistique qui compose avec l'espace construit d'une ville et appelle un rapport spécifique avec le public urbain.*[7] Cette première délimitation reste encore vague. Ainsi l'adjectif "spécifique" renvoie à une attitude non habituelle, qu'il s'agisse de la surprise, de la provocation, de l'implication inattendue du passant, du renversement des valeurs (artiation, poétisation d'un élément urbain trivial. Elle doit le rester provisoirement, sous peine d'exclure des pratiques artistiques inusitées et d'oublier les espaces intermédiaires (semi-public) ou métamorphosés (par exemple: appartements-théâtres, halls d'entreprises) ou virtuels (réseaux de création-diffusion électroniques).

Une couronne de différences facilitera peut-être une meilleure définition. Ainsi, les "actions artistiques urbaines" ne se confondent pas avec ces oeuvres autonomes posées dans l'espace public et qui se donnent à voir ou à entendre au passant pris comme spectateur en champ ouvert (*art public* dont le paradigme est la statue sur la place). On verra plus loin que le degré d'implication du matériau urbain varie extrêmement, allant du *graph* inspiré directement par les accidents d'un mur à la pièce de théâtre classique jouée sur une place urbaine d'époque[8].

De même, les "actions artistiques urbaines" diffèrent de l'*art urbain* désignant tout travail ou effet esthétique portant sur des édifices, monuments, constructions, dispositifs structurant la morphologie de l'espace public et asservis aux rapports d'échelle ainsi qu' aux interdépendances fonctionnelles. Fruits de la création esthétique mais jamais autonomes ni soustraits à la fonctionnalité, les objets de l'art urbain sont offerts aux interactions sociales publiques : citons la situation paradigmatique de passants rafraîchis par une fontaine historique ou se reposant sur la margelle. Dans ce cas, l'attentionnalité esthétique[9] ne prédomine pas; elle compose avec les commodités et fonctionnalités urbaines. En revanche, la même fontaine devenant exceptionnellement

---

[7] Cette "spécificité" renvoie au fait que la relation avec le public s'écarte un minimum des habitudes reproduites dans les spectacles en salle.

8 Encore que cette forme d'implication minimale n'exclue jamais une adaptation particulière aux contraintes "immatérielles" : lumière ,son odeur.

[9] Cf. SCHAEFER Jean-Marie in *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes.* Paris, Gallimard, 1996.

partie de décor d'une action théâtrale nocturne sera déliée de son insertion urbaine coutumière et, déplacée dans le champ de la représentation imaginaire, deviendra objet d'action artistique et de perception exclusivement esthétique.

Dernière différence, en dépit de leurs fréquentes intentions socioculturelles, les actions artistiques urbaines ne relèvent pas spécifiquement de l'action culturelle[10] définie comme la démarche de diffusion d'expressions humaines remarquables et de sensibilisation à leur univers. La présentation, l'événement l'emportent sur la représentation. Nous verrons que l'action artistique urbaine peut même s'opposer explicitement à l'action culturelle[11].

Médiation artistique :
épiphanie de l'ordinaire, brèche dans la routine perceptive.

A coté des recherches analysant les politiques culturelles ou évaluant l'impact économique et social des actions culturelles et artistiques, nous cherchons à comprendre, depuis quelques années, comment les actions artistiques engagent de nouvelles interactions dans le milieu urbain. Quelque chose de nouveau se passe entre la création artistique, les formes de sociabilité et les ambiances urbaines Cette dernière composante difficile à saisir en ce qu'elle marie étroitement les dimensions physiques, les aptitudes perceptives et les particularités culturelles a été la moins travaillée. Sans doute, par un "faire en commun", l'action artistique urbaine médiatise-t-elle de nouveaux rapports entre créateurs et public et favorise-t-elle la cohésion des groupes sociaux et communautés. Cette médiation sociale parait la plus étudiée actuellement. De notre côté, nous voulons savoir comment la dimension sensible et expressive conditionne deux autres médiations : l'épiphanie de l'ordinaire et le renouvellement partagé des perceptions de la ville.

Première hypothèse : *la métamorphose, fut-elle éphémère, du donné sensible urbain est un vecteur actuellement important, peut-être capital, de l'activité artistique et de sa fonction sociale et culturelle.* Autrement dit, la "démocratisation culturelle" ou le "partage de l'expression" ou la "donation de sens" ou la thérapeutique sociale"[12] qu'on semble attendre aujourd'hui de l'art ne résulteraient pas seulement d'un effet magique et "descendant" du geste artistique sur les représentations collectives en crise : effet identitaire, conciliateur ("lien social"), ou de déplacement. Dans un mouvement

---

[10] Qu'elle soit, selon les modes, "populaire", "démocratique" ou "citoyenne".

[11] Cf. infra, dans l'analyse des représentations des acteurs, Chapitre 2.

[12] Nous citons en vrac quelques'unes des grandes vocations sociales de l'art énoncées aujourd'hui et sur le bien-fondé desquelles nous nous réservons de revenir dans la suite du travail.

complémentaire, la ville a besoin de parler d'elle-même et provoque le monde de l'art. Les gestes et expressions non académiques cherchent aussi leur épiphanie. On peut y voir une des sources du renouveau en différentes pratiques artistiques[13]. Plus généralement, le ressaisissement artistique de la matière urbaine par dérivation, réemploi, transfiguration, dénégation ironique est une voie précieuse pour renouer les liens depuis longtemps réputés fort lâches entre la ville et la dimension esthétique. Les formes urbaines mais aussi les expressions artistiques de leurs habitants peuvent aujourd'hui connaître un exhaussement et une reconnaissance inespérée. A cette condition, les spectateurs peuvent devenir des "spectacteurs"[14] et s'approprier la production d'un sens esthétique ou, tout au moins, y adhérer.

Deuxième hypothèse : changeant quelque chose dans le regard, l'écoute, la perception globale des formes et du temps urbains, *l'action artistique est une brèche dans la routine perceptive*[15]. Elle rend doublement observable la dimension esthétique inhérente aux ambiances urbaines mais enfouie. Sans ces exceptions provoquées par le geste artistique, le citadin ne prendrait pas facilement conscience du potentiel expressif contenu dans la ville et porté par ses habitants. Par ailleurs, sans ces moments remarquables où l'action artistique intervient sur l'environnement urbain, surprend le citadin et le fait parler, le chercheur peinerait à trouver une entrée pour connaître ce qu'est percevoir une ville à l'échelle individuelle mais aussi collective. En effet, opérées dans l'espace public, ces modifications deviennent autant de supports praxéologiques[16] des interactions sociales. Cette incarnation sensible restera le support durable de la mémoire collective marquée par le geste artistique survenu un jour dans la ville.

En définitive, le but essentiel de cette recherche est de comprendre non seulement comment les actions artistiques en milieu urbain engagent de nouvelles interactions avec le "public" (dans les deux sens du terme : ensemble de spectateurs et espace public) mais encore comment ces actions artistiques engagent une modification de la perception et de la représentation de l'espace-temps quotidien. L'observation de moments remarquables où l'action artistique intervient sur l'environnement urbain est ainsi un accès précieux pour connaître les modalités perceptives des ambiances urbaines.

---

[13] Idée qui commence à être soutenue chez les chorégraphes et musiciens attentifs au temps présent.

[14] Selon le beau lapsus scripturaire d'un de nos collaborateurs, chargé de l'informatisation du fichier descriptif

[15] "Une de mes grandes missions, c'est de nier le réel, de proposer des alternatives. (...)Arracher les gens au réel pour une heure ou deux" dit Nicolas Frize (cf.supra notre étude citée). Autre expression : "Photographier contre la photographie, voir contre le regard, telle serait la règle ici adoptée." dit Jean-Paul Curnier à propos de "Trwa kartié"(cf notre bilbiographie). On retouve sous ces formulations contemporaines une vocation générale de l'art.

[16] Nous nous référons évidemment au courant américain de la praxéologie de la perception qui cherche à répondre à la question : "Comment du social peut-il être du sensible?".

2 - LES METHODES

Définition du champ de travail.

Malgré ces efforts d'élucidation, on devine que les manifestations artistiques concrètes présentent des configurations entre l'art et la ville extrêmement variées et toujours un peu différentes. Pour ne point sauter d'un cas d'espèce à un autre, il fallait cadrer, autant que possible, le corpus d'observation.

1er critère : le statut de l'espace urbain dans la production artistique.

Les processus de création peuvent être rangés grossièrement en deux catégories principales : soit le créateur utilise l'espace urbain comme scène neutre, environnement indifférent à sa création - il produit alors de l'art public -, soit il utilise la matière sensible urbaine et l'espace-temps urbain pour faire oeuvre, faire invention - il va alors du coté de l'action artistique urbaine au sens ou nous l'avons définie - . Nous n'avons gardé que les actions qui sont affectées un minimum par le milieu urbain. Ainsi, le théâtre dans un salle de classe ou dans un appartement ont été laissés de côté. On garde, par contre, les actions poétique, théâtrales qui parlent explicitement de la ville. Même restriction et même exception pour les ateliers d'écriture.

2ème critère : le degré de publicité.

Voici quelques années, un jeune comédien et danseur parisien recouvert d'un sac de la Poste allait de temps en temps sur un pont de l'île St Louis pour y exécuter une danse butô pendant vingt minutes, puis s'en allait. De droit, cet *happening* non programmé et qui trouve son sens en regard du statut professionnel de l'auteur peut figurer dans le vaste et confus ensemble des "performances artistiques urbaines". Un tel genre d'action n'est sans doute pas dénué de sens mais comment le prendre en compte sans plonger dans l'impossibilité de raisonner le recueil d'informations indéfinies et la cohérence minimale d'un corpus?

Sans dénier une valeur à celles qu'il nous serait difficile de traiter dans le cadre de ce travail, nous avons donc retenu les actions artistiques urbaines dotées d'un minimum de publicité au deux sens du terme (récepteurs et espace). Soucieuses de communiquer leur expérience artistique, ces actions visent, d'une part, un public urbain dont la

représentation sous-jacente participe à l'orientation du projet[17] ; d'autre part, elles cherchent les conditions favorables de production et de diffusion de "l'oeuvre", ce qui exclut les manifestations spontanées ou non préparées[18].

D'où, en résumé, les cinq aspects caractérisant les actions artistiques urbaines que nous avons retenues :

- l'inscription dans un *lieu* urbain appréhendé avec ou malgré ses contraintes;
- une *prévision temporelle* supposant une organisation minimale des phases menant de la production au résultat;
- une connaissance minimale du *contexte politique ou/et administratif local*, que les instances concernées passent commande ou soient coopératives (mises à disposition) ou facilitatrices (autorisations) ou hostiles;
- un rapport avec une *collectivité concrète* qui *a minima* reçoit l'action artistique (public attendu) ou, mieux encore, participe à la manifestation voire à la production;
- l'existence d'un agglomérat (pas nécessairement consensuel) de *représentations* portées par les divers partenaires d'une action artistique urbaine et susceptibles d'être exprimées.

Organisation de l'observation et de l'analyse.

Bien conscients de la dimension exploratoire de notre travail, nous avons abordé de plusieurs façons cette réalité complexe appelée "actions artistiques urbaines"[19] dans l'espoir qu'une première convergence d'analyse ponctue la fin de cette première approche. En réservant les différentes présentations méthodologiques approfondies pour chacune des parties de ce rapport, voici, en résumé, l'essentiel de la démarche d'enquête.

---

17 L 'intentionnalité qui guide le projet anticipe l'image du public visé, fut-il le plus anonyme qui soit, comme le "public-population" cher à Michel Crespin. Les autres peuvent être une communauté proche. Le problème souvent posé dans les ateliers d'écriture est celui de la communication affrontée graduellement ; d'abord lire aux autres membres de l'atelier puis (saut difficile) au public du quartier.

18 Ainsi, "l'art" d'un musicien de rue ou de métro qui décide périodiquemnt d'aller faire la manche n'est pas sans résonnance physique, esthétique et sociale avec le milieu urbain par ailleurs souvent fort bien utilisé (cf. MASSON Patrice, *L'acoustique intuitive des musiciens de rue*, DEA Ambiances architecturales et urbaines, Grenoble, CRESSON, 1998). Mais le terme d'*action artistique* au sens d'un projet programmé et dirigé d'abord par une intentionnalité esthétique ne convient pas vraiment.

19 Pour allèger la lecture, on emploiera souvent dans la suite du texte [actions] pour [actions artistiques urbaines] sauf en cas d'ambiguîté.

Trois types d'informations bien différentes ont été recueillies et explorées :
- la réalité sensible et concrète d'un certain nombre d'actions observées *in situ*,
- les descriptions orales et, le plus souvent, écrites en divers documents administratifs ou publicitaires,
- les représentations portées par ceux et celles qui, acteurs, témoins directs ou citoyens informés, connaissent ces actions.

Quatre formes d'enquêtes ont été conduites, la dernière étant ajoutée en cours de travail.

1) Etat raisonné des actions artistiques urbaines en France depuis 1990 .

Cette première enquête cherche à éclairer, sur la base d'un fichier descriptif, le champ actuellement confus des représentations relatives à l'art en milieu urbain. Aucune recherche fondée sur une observation extensive et raisonnée n'a été conduite sur l'état actuel d'ensemble de ce genre de pratique artistique en plein expansion. Si minutieuses soient-elles, les monographies, études localisés, analyses de configurations remarquables n'autorisent pas un discours général parfois ambitieux mais qui tient trop souvent de l'extrapolation. Personne ne peut actuellement répondre avec une pertinence avérée à des questions très simples mais générales touchant, par exemple, à la proportion entre les divers genres d'art, aux relations des actions avec le contexte physique urbain, à la répartition effective des modes de financement, ou encore à l'évolution de la commande, du degré d'implication du "public", des tendances entre logique de scène ou logique de rue. Un travail typologique doit donc être entrepris à partir d'un recensement et d'une analyse au premier degré des projets proposés, acceptés ou non, et des actions en cours ou achevées en France depuis 1990. Par delà d'importantes difficultés touchant au recueil de données et dont on peut tirer leçon, le principal résultat est sans doute la fiche-type d'enquête et le protocole d'informatisation modifiés et affinés à quatre reprises. Les quelques 80 fiches traitées permettent un aperçu approximatif de ce qu'on peut attendre d'une tel bilan et de ce qui semble y échapper.

2) Les représentations des actions artistiques en milieu urbain.

Dire que les représentations actuelles sur les actions artistiques urbaines sont peu claires ressortit de l'euphémisme. Le même terme est susceptible d'emplois fort différents selon qu'il est proféré par un artiste, un participant, un citadin, un politique. Souvent incantatoires, ces mésusages sont même éventuellement déclinés dans la différence au sein d'une même cohorte d'acteurs. Comment allions-nous analyser et interpréter les entretiens que nous souhaitions faire sans un travail préalable d'élagage et de comparaison sémantiques? D'où l'idée de procéder à une première enquête dans

laquelle le thème qui nous intéresse ne serait pas isolé mais abordé dans l'ensemble qui fait question aujourd'hui et renvoie au culturel, au social, au politique et à l'économique.

Des entretiens semi-directifs ont été conduits auprès de divers acteurs impliqués à titre professionnel dans les actions artistiques urbaines : décideurs et conseillers en matière culturelle, financeurs, responsables de l'urbanisme, artistes.

Ces entretiens passants du chiffre de 20, initialement prévu, à 30, pour élargir le bassin géographique d'information et la variété des profils, visent à appréhender les multiples conceptions relatives à la médiation artistique dans la ville. L'analyse cherche à dégager les diverses postures de représentation autour des quelques notions-clé qui font débat actuellement.

3) Entre l'événement et l'ambiance : acteurs et publics de l'action artistique.

A partir de ces deux premières approches, nous souhaitions sélectionner quelques actions exemplaires parmi les multiples projets et en observer le déroulement à partir de descriptions de l'espace, de l'évaluation du rôle des facteurs d'ambiance et de la récolte des propos d'un échantillon d' artistes, de citadins, de spectateurs et d'acteurs sociaux directement concernés par ces actions exemplaires. Le but essentiel de ces monographies est de repérer les modalités d'inscription sensibles des intentions artistiques et d'éprouver la possibilité de connaître les modifications perceptives et comportementales du public à l'égard de son environnement urbain.

Trois monographies illustrant des configurations variées dans des villes différentes ont pu être conduites avec succès : "L'art sur la Place" (Lyon, septembre 1997), "Retour d'Afrique" (Royal de Luxe à Nantes, juin 1998), Week-end d'actions publiques dans le cadre du Festival du théâtre européen de Grenoble (juin 1998).

4) De l'espace urbain à l'action artistique.

Plusieurs obstacles ont retardé la progression des travaux initialement prévue. La première difficulté a été de localiser et de retrouver les sources d'information extensive sur les actions artistiques en milieu urbain. En effet, les renseignements sont extrêmement dispersés et forts incomplets, voire parfois absents (il ne reste que la trace du projet). Or, la méconnaissance d'un corpus un peu consistant nous interdisait de raisonner les choix des monographies à retenir.

Le travail monographique a connu aussi des difficultés soit que l'action programmée ait été délocalisée ou n'ait pas lieu, soit que les résultats ne soient guère éloquents (abréaction du public, rapports scéniques traditionnels, conditions météorologiques ou ambiantales défavorables). Par ailleurs, le retard de la subvention attendue et sans laquelle nous ne pouvions envisager les divers déplacements

nécessaires a décalé le calendrier que nous avions organisé et limité les observations possibles en 1997.

En revanche, ce rallongement obligé de la durée des travaux nous a permis de développer une approche non prévue dans la proposition initiale et que l'ampleur du travail à engager dans cette direction nous avait fait repousser à une phase ultérieue. Cette piste trés négligée jusqu'à présent est celle du rapport entre la morphologie urbaine et l'action artistique. L'intérêt est double : mieux comprendre le potentiel physique de réemploi offert par l'espace public à l'expression artistique et, *a contrario*, expliquer une dimension importante de l'évolution de la création artistique contemporaine : l'influence des formes et pratiques urbaines. La méthode édifiée dans un DEA soutenu au Cresson en 1997 observe les actions artistiques comme autant de variations déclinant librement les potentialités physiques d'un même espace dont on connaît les caractères physiques, morphologiques et usuels.

Programme de travail.

Pour donner une idée de l'organisation du travail, voici deux plans d'enquête, le premier représentant le calendrier projeté, le second, le calendrier réel.

On notera que les accidents de parcours dont on trouvera l'analyse dans la conclusion ont induit une démarche interactive favorisant un affinement réciproque de chacune des techniques employées et l'étaiement renforcé des différentes analyses. Ainsi, l'édification de la fiche descriptive retardée par manque de substance a bénéficié des monographies et de l'analyse des représentations. Ainsi, les entretiens d'acteurs et spectateurs d'actions *in situ* ont consolidé notre analyse des représentations. Mentionnons enfin que la fréquentation de colloques et séminaires a enrichi l'ensemble de la méthode (Rencontres de la Villette, Séminaire interministériel de Marseille, Organisation du futur colloque (12/98) "La ville mise en scène", DRAC Rhône-Alpes/Fondation J.Cartier).

CRESSON MEDIATION ARTISTIQUE URBAINE PROJET

PHASE METHODOLOGIQUE

PREMIERE ENQUETE : ETAT DES LIEUX

TYPOLOGIE DES ACTIONS ARTISTIQUES EN MILIEU RUBAIN

Elaboration de la fiche descriptive

Tests de validité

Saisie des données

Analyse typologique

ENQUETE SUR LES REPRESENTATIONS DES ACTIONS ARTISTIQUES

Elaboration du guide d'entretien

Passation des entretiens

Analyse des représentations

2éme ENQUETE : VALIDATION PAR DES MONOGRAPHIES

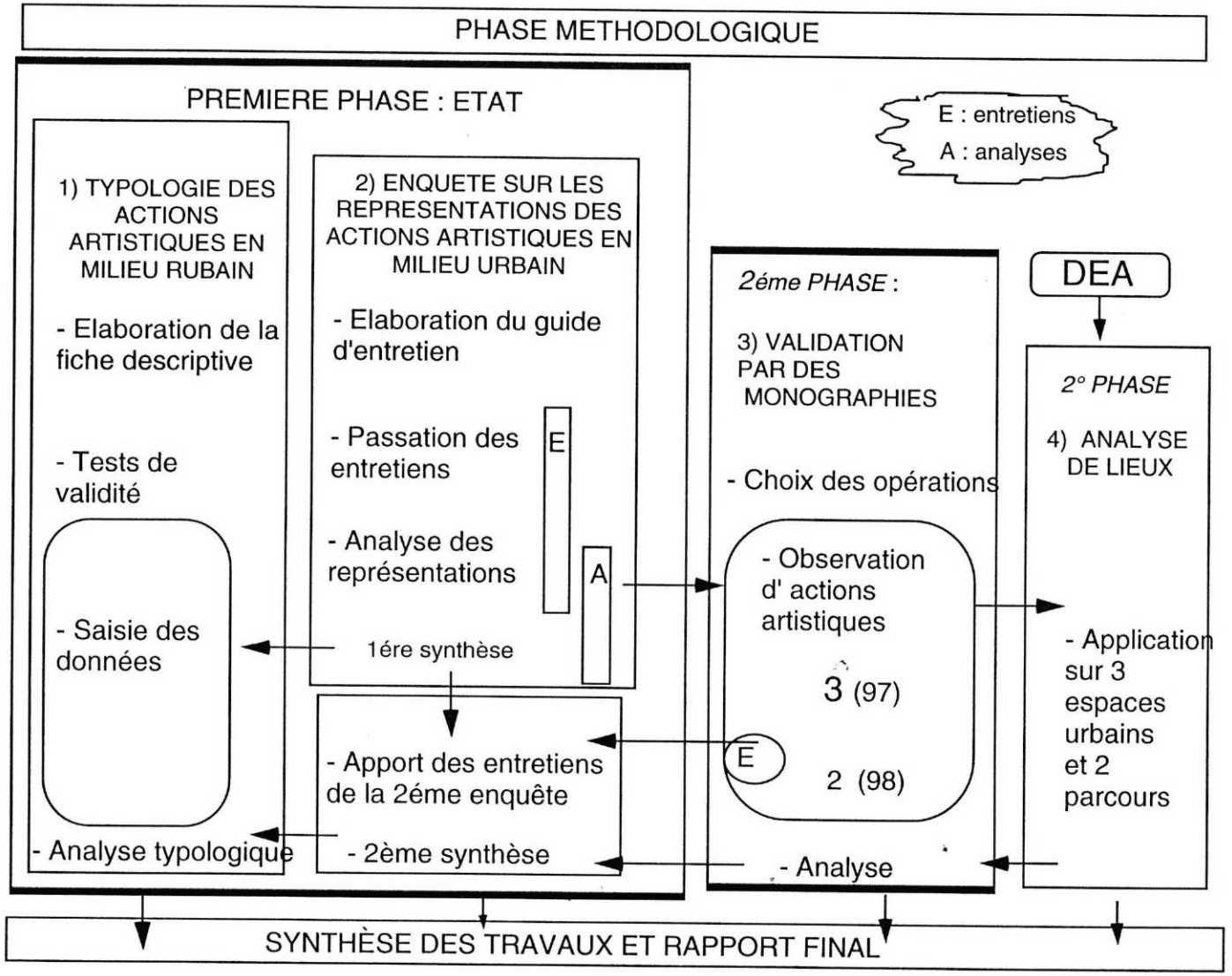
Choix des opérations

Observation de quelques actions artistiques

Analyse

SYNTHÈSE DES TRAVAUX ET RAPPORT FINAL

CRESSON MEDIATION ARTISTIQUE URBAINE PROGRAMME EFECTIF



CHAPITRE - I -

ESSAI DE DESCRIPTION RAISONNEE DES ACTIONS ARTISTIQUES URBAINES EN FRANCE.

Jean-François Augoyard et Dider Pernice

1 - MÉTHODE ET LOGIQUE DU FICHIER.

Pourquoi un fichier?

Pour distinguer les oeuvres artistiques dans le trivial fouillis du monde des objets qui nous entourent, il reste courant d'évoquer, entre autres critères, celui de l'inaliénable singularité[20]. L'univers de l'art serait défini par l'exception. On peut alors s'interroger sur le bien-fondé d'un recensement comptable d'actions dont nous supposons justement qu'elles méritent le qualificatif d'artistiques. A quel titre pourrions nous comparer ce qui répugne à la désignation générique?

C'est pourtant l'absence de définition qui fait problème dans les discours contemporains sur l'art et la ville. De quoi parlent exactement les politiques, les gestionnaires de la culture, les artistes, les habitants eux-mêmes quant ce thème est abordé? Nous le verrons plus loin[21], les conditions d'un dialogue un tant soit peu clair sont loin d'être réunies. On dira presque indifféremment : "culturel", "artistique", "esthétique" pour la même qualité; "social" ou "culturel", pour la même intention; "action", "opération", "expression" pour le même processus. Les seules constantes sont peut-être la mise aux limbes de certains termes comme : oeuvre, inspiration, facture, art. Les seul points communs sont en fait des expériences partagées : avoir vu telle action à tel endroit, certaines faisant paradigme. Ecart immense entre les processus, les oeuvres et le nom.

La difficulté d'atteindre une universalité de sens n'est pas qu'idéologique. Chaque configuration pratique portant une action artistique diffère réellement des autres par un

---

[20] Bien évidemment , ce critère est aussi mis en péril par les bouleversements affectant les pratiques de l'art de notre siècle et fait l'objet d'un débat ouvert. Renvoyons seulement aux méditations de Walter Benjamin sur les oeuvres en série et le concept d'aura

[21] Chapitre 2.

ou plusieurs traits importants et, parfois, à un point qui décourage l'effort taxinomique. Le principe de la recension que nous voulions faire a donc été cent fois remis sur le métier, une seule nouvelle configuration pouvant remettre en cause un ou plusieurs champs de description. Il eut fallu suivre une logique de contenu, commencer par accumuler beaucoup, alors que les traces des actions artistiques sont difficiles à trouver et leur nombre inévaluable. Le sceau de l'éphémère et du singulier semble hanter non seulement la nature de beaucoup d' actions artistiques[22] mais aussi leur mémoire administrative.

Sans vouloir rechercher une impossible définition close de l'action artistique urbaine dont les manifestations concrètes témoignent d'une prolifique déclinaison - il est rare qu'une action copie une autre -, il semble qu'un effort typologique contribuerait à éclairer le champ actuellement confus des conceptions relatives à l'art en milieu urbain et à ses vocations. Ce type d'entreprise permet en effet de dégager des caractères communs, de relever des constantes et d'approcher une définition qui, en ce cas, restera sans doute ouverte[23]. On espère aussi pouvoir mieux argumenter plusieurs objets de discussion importants : la répartition et la distribution des genres d'art ainsi que les nouveaux mélanges, les formes d'implication de l'espace public, l'environnement socioculturel dans lequel s'insèrent les projets, l'évolution de la nature des publics, les types d'initiatives (individuelle, collective, soutenues ou non par des associations), les catégories d'acteurs concernés aux différents stades de la mise en oeuvre du projet et de sa réalisation, les investissements en moyens et temps, l'utilisation des médias.

L'ambition de cet état des actions artistiques en France reste donc très modeste. C'est une tentative susceptible de raisonner un peu mieux un domaine nouveau qui suscite beaucoup de curiosité et de questions. La méthode et ses instruments d'enregistrements et de traitement appellent critiques, rectifications, adaptations que nous sollicitons vivement.

Site des informations.

La principale difficulté rencontrée dés les premiers mois de la recherche a été de localiser les sources d'information sur les actions artistiques en milieu urbain. En effet, mis à part l'ensemble des vingt-neuf projets PCQ[24] regroupés au Ministère, la

---

[22] Qu'un certain nombre revendiquent énergiquement, d'ailleurs

[23] Une définition ouverte comprend un ensemble basique de caractères communs et un séquence oiuverte de caractères singuliers. En terme d'extension, chaque item n,'est donc concerné que partiellement.

[24] Les "Projets Culturels de Quartiers" incités en 1992 par le Ministère de la Culture (Douste-Blazy) pour tenter de emédier aux problèmes des "quartiers en diffculté" regroupaient des habitants acteurs, un parrainage d'artiste et la présence d'un opérateur.

localisation des textes de projets artistiques ou d'argumentaires cherchant une subvention ou encore, de vestiges écrits d'actions ayant eu lieu est très éclatée, parfois introuvable. Aucune liste exhaustive et à jour ne semble exister dans les administrations centrales ou intermédiaires (Régions, Préfectures, Départements).

Plusieurs responsables de la politique artistique et culturelle nous ont fait remarquer que la déconcentration et l'évolution rapide des responsabilités en matière d'incitation à la création (relais par les DRAC, par les Préfectures, comités de pilotage locaux, contrats de ville) ont induit une dissémination des dossiers et rendu problématique la recension raisonnée d'une information homogène sur ces actions. Le plus souvent, il faut aller chercher l'information sur place. Les traces les plus abondantes seraient donc essentiellement locales : instance administrative du site de l'action, instance émettant la commande, institution ou raison sociale des opérateurs de l'action, presse locale, publicités des troupes et groupes.

Découvrant que notre recension serait lente et qu'elle passerait par l'information orale ou les prospections locales, nous avons modifié au bout de quelques mois notre plan de travail de la façon suivante.

1) Les entretiens sur les représentations (cf. chapitre 2) ont commencé plus tôt que prévu, les intervenants étant de précieux informateurs sur les actions en cours ou achevées.

2) Le temps de la recension d'un nombre suffisant d'actions permettant d'établir une typologie significative devait être allongé autant que possible. Nous avons cessé l'enquête et la saisie informatique une semaine avant la rédaction du rapport final.

3) L'analyse typologique et le dégagement des caractères remarquables des actions artistiques en milieu urbain ne peut se faire que progressivement, cette lenteur n'interdisant pas de pointer certaines tendances fortes qui émergent un premier tri.

- Liste des sites consultés en 1997 et 1998 -

DRAC : Ile de France, PACA, Rhône-Alpes, Picardie.

Remarques pratiques. L'intitulé "culture urbaine" est souvent la bonne piste à suivre. On peut trouver des liasses de dossiers classés par année. Certaines DRAC on fait des publications thématiques et synthétiques et les sites Internet commencent à être alimentés.

DDF (Culture, Paris) : Archives des PCQ à la Direction de l'action territoriale.

Remarques pratiques. La sélection des actions concernant l'espace public est commode. Ne pas oublier que certains PCQ sont reconduits.

FAS (Affaires sociales, Paris) .

Remarques pratiques. Malgré un accueil très coopératif, il est difficile de consulter directement les dossiers (nous attendons toujours l'indispensable autorisation). On consulte plus facilement les listings d'action, les résumés à destination administrative et comptable renvoyant à des annexes (qui ne sont pas au FAS).
DAP (Culture, Paris) : revues thématiques, articles, revues de presse.

Problèmes récurrents : on a souvent redondance d'informations sur la même action et la logique d'enregistrement privilégie l'identité des créateurs ou opérateurs.

- Autres sources utilisées -

-> Catalogues et périodiques des compagnies ou/et actions disponibles dans les festivals, près les associations, dans les administrations (cf. supra). Exemples ; le Goliath, Revue des arts de la rue, Annuaire de la Villette (97), Catalogue d'Aurillac). L'inconvénient est la relative spécialisation par "genres" d'expression. On trouve abondance sur le théâtre et les "arts" de la rue, fort peut sur les actions musicales.

-> Plaquettes d'associations ou de groupes. Exemple : Lieux publics.

-> Sites Internet initiés par les lieux de création donnant place aux informations sur les activités des Compagnies.

-> Visites d'associations spécialisées.

-> Observations "in situ".

Plus de la moitié de nos fiches a été alimentée par ce type d'observation complétée par les documents publicitaires et ,dans la mesure du possible, par une rencontre avec les artistes. Cet accès est sans doute le plus économique puisqu'il permet une description précise de l'action.

Critères de sélection des actions traitées

Nous n'avons pas retenu tous les projets d'actions artistiques concernant de près ou de loin la vie urbaine mais ceux dont les dimensions artistiques et sociales mettent en jeu le rapport à l'espace public. Plus précisément, les caractères formels précisant ce qu'est une action artistique urbaine[25] ont été transcris en indication pratiques permettant à tout enquêteur de traiter les informations avec le plus d'homogénéité possible; soit :

- action supposant un minimum de préparation,
- partenariat recherché sinon concrétisé,
- inscription spatio-temporelle de l'action repérable (dates , lieux)

---

[25] Cf. introduction, 2éme partie, "Définition du champ de travail".

- concrétisation à un moment donné par une œuvre perceptible,
- participation-acculturation du public, voire action.

Derniers critères, dans la méconnaissance initiale de l'importance du corpus à traiter, nous avons choisi une limite géographique, le France, et une limite de régression temporelle, 1990, qui correspond à peu près à l'introduction dans les mentalités d'un type de manifestation urbaine acceptable (réception possible), voire reconnu ou, mieux encore, recherché par les responsables de la chose publique et de la vie sociale.

La pertinence de ces critères reste provisoire et sera discutée en conclusion.

Processus de travail.

Les informations recueillies pour chaque action ont été rassemblées et consignées dans une base de données adaptée des modèles proposés par Claris Works (version 4). Cette fiche est disponible soit en version, soit en version informatique (PC ou Mac).

Les enquêteurs étant divers, il est important que la base soit tenue par le même opérateur qui veille aux doublons, vérifie la correction de la saisie et classe les fiches de façon cohérente. Nous avons identifié les actions par un numéro à 4 chiffres (0/000) dont le premier renvoie à une classification par grands genres de 0 à 9.

Les tris ont été faits en deux temps : sortie des résultats champ par champ avec référence du titre de l'action, puis examen quantitatif et qualitatif des résultats. Pour ce premier traitement expérimental, le faible nombre de fiches ne rend pas le traitement en pourcentage bien signifiant. On donnera donc le nombre d'occurrences traitées par rapport au nombre de fiches et les émergences indicatrices.

2 - PRÉSENTATION DU CORPUS EN L'ÉTAT ACTUEL.

On trouvera dans les pages suivantes :
- la liste du classement analytique par genre d'art;
- la version finale (4ème version) de la matrice de description;
- 3 exemples de fiches remplies;
- la liste des actions traitées;
- un exemple de tri de premier degré.

Liste du classement analytique par genre d'art prédominant.

Il ne s'agit que de dominante : la plupart des actions incluant un mélange particulièrement cultivé dans les arts de la rue. La 9éme classe regroupe les actions fortement polymorphes

0 : à revoir.
1 : Théâtre.
2 : Danse.
3 : Musique et Paysage sonore.
4 : Arts plastiques.
5 : Audiovisuel et photographie.
6 : Littérature, écriture.
7 : Mime, marionettes.
8 : Arts du cirque.
9 : Arts mêlés.

cresson

Fichier général de dépouillement d'actions artistiques

N° de fiche

Date

Utilisateur/ice

Intitulé

Organisme

Statut

Adresse

Code Postal

Ville

Région

Pays

Téléphone

Télécopie

Courrier électronique

Site Web

Commande, incitation

Budget

Financements

État ☐ CT ☐ secteurs privés ☐

Précisions

État de l'action

projet ☐ projet engagé ☐ action réalisée ☐

Cadre de l'action

isolée ☐ festival ☐ résidence ☐ autres ☐

Acteurs principaux

Genre d'art

Phases et composantes

Total

Projet

Date / Durée prévue

Réalisation

Durée de l'action de à

Périodicité de la manifestation

Durée de la manifestation

Site(s)

Fichier spécialisé de dépouillement d'actions artistiques

N° de fiche

Date

Utilisateur/ice

Objectifs déclarés espace ☐ vie collective ☐ perceptions ☐ pédagogiques ☐

autres ☐

Retombées espace ☐ vie collective ☐ perceptions ☐ pédagogiques ☐

autres ☐

Supports Physiques

Type d'œuvre/ environnement autonomie matx rapportés ☐ matx site ☐ intér. ambiance site

Type d'espace public urbain ☐ semi-public ☐

autres ☐

Profil du public spectateur ☐ spectateur actif ☐ acteur ☐

Participation habitants nulle ☐ préparation ☐ performance ☐ suite ☐

Source de la fiche

Micro-résumé de l'action

Libre opinion de l'enquêteur

cresson

version de la maquette : 05/07/99

cresson

Fichier général de dépouillement d'actions artistiques

N° de fiche 1/006

Date 23/07/97 **Utilisateur/ice** CA

Intitulé Cagettes et poules

Organisme Éclat Immédiat et Durable

Statut

Adresse 40 rue Championnet

Code Postal 75018 **Ville** Paris **Région** Ile-de-France **Pays** France

Téléphone 06 09 56 44 24 **Télécopie** 01 44 90 02 75

Courrier électronique

Site Web

Commande, incitation

Budget

Financements **État** ☐ **CT** ☒ **secteurs privés** ☐

Précisions Festival de théâtre européen de Grenoble

État de l'action **projet** ☐ **projet engagé** ☐ **action réalisée** ☒

Cadre de l'action **isolée** ☐ **festival** ☒ **résidence** ☐ **autres** ☐

Acteurs principaux Florence Bougeon (adm.), Mathieu Bouchain (art. et techn.)

Genre d'art Théâtre de rue

Phases et composantes 1- préparation scénographique (1er jour), 2- spectacle (2ème jour)

Total 2

Projet **Date** / **Durée prévue**

Réalisation **Durée de l'action** 2h30 **de** 28 juin 1997 **à** 28 juin 1997

Périodicité de la manifestation exceptionnelle **Durée de la manifestation**

Site(s) Place Saint-André

Fichier spécialisé de dépouillement d'actions artistiques

N° de fiche 1/006

Date 23/07/97 Utilisateur/ice CA

Objectifs déclarés espace ☐ vie collective ☐ perceptions ☐ pédagogiques ☐

autres ☐

Retombées espace ☒ vie collective ☐ perceptions ☒ pédagogiques ☐

autres ☐

Supports Physiques Sonore, odorant, visuel

Type d'œuvre/ environnement autonomie non matx rapportés ☒ matx site ☒ intér. ambiance site oui

Type d'espace public urbain ☒ semi-public ☐

autres ☐

Profil du public spectateur ☒ spectateur actif ☒ acteur ☐

Participation habitants nulle ☒ préparation ☐ performance ☐ suite ☐

Source de la fiche Obs., programme du Festival de théâtre de `Grenoble, Le Goliath 1997-98

Micro-résumé de l'action

16 comédiens représentants les 16 pays européens convergent peu à peu vers une table ronde bleue. Après les chants et des discours, rencontres et dissensions, on décide de faire une omelette géante. Chacun a sa recette. Le public finira quand même par manger le résultat, après de nombreuses péripéties en bleu et jaune.

Libre opinion de l'enquêteur

cresson

version de la maquette : 05/07/99

cresson

Fichier général de dépouillement d'actions artistiques

N° de fiche 3/013

Date 13/09/98 **Utilisateur/ice** JA

Intitulé Carnaval de Bordeaux

Organisme Musiques de Nuit et Parallèle Attitude Diffusion

Statut Associations

Adresse

Code Postal **Ville** Bordeaux **Région** **Pays** France

Téléphone **Télécopie**

Courrier électronique

Site Web

Commande, incitation PCQ

Budget

Financements **État** ☒ **CT** ☒ **secteurs privés** ☐

Précisions

État de l'action **projet** ☒ **projet engagé** ☐ **action réalisée** ☐

Cadre de l'action **isolée** ☒ **festival** ☐ **résidence** ☒ **autres** ☐

Acteurs principaux

Genre d'art Musique

Phases et composantes 1- préparation:Ateliers de formation, rencontres musicales, travail d'un groupe brésilien à résidence. 2- carnaval. 3- projet ultérieur d'insertion professionnelle des groupes de région (concerts, formation..)

Total 3

Projet **Date** septembre / 1995 **Durée prévue** 8 mois

Réalisation **Durée de l'action** **de** octobre 1995 **à** juin 96

Périodicité de la manifestation exceptionnelle **Durée de la manifestation** 1 jour

Site(s) Quartiers des Aubiers et de la Benauge à Bordeaux

Fichier spécialisé de dépouillement d'actions artistiques

N° de fiche: 3/013

Date: 13/09/98 — Utilisateur/ice: JA

Objectifs déclarés — espace ☐ vie collective ☒ perceptions ☐ pédagogiques ☒

autres ☒ Sociaux : associer la pop. adulte à la préparation du carnaval

Retombées — espace ☐ vie collective ☐ perceptions ☐ pédagogiques ☐

autres ☐

Supports Physiques: Musique, parole, costumes, confection d'accessoires

Type d'œuvre/ environnement — autonomie: oui — matx rapportés ☒ matx site ☐ intér. ambiance site ☐

Type d'espace — public urbain ☒ semi-public ☐

autres ☐

Profil du public — spectateur ☒ spectateur actif ☐ acteur ☐

Participation habitants — nulle ☐ préparation ☒ performance ☒ suite ☒

Source de la fiche: Projet PCQ DDF

Micro-résumé de l'action: Accent mis sur la préparation du carnaval: rencontres musicales de proximité, "échanges culturels", accueil du groupe étranger "Moleque de Rua", ateliers musique, cuisine, création de costumes...

Libre opinion de l'enquêteur

cresson

version de la maquette : 05/07/99

cresson

Fichier général de dépouillement d'actions artistiques

N° de fiche 4/001

Date 18/09/98 **Utilisateur/ice** JFA

Intitulé l'Art sur place

Organisme Biennale d'Art Contemporain de Lyon

Statut Manifestation organisée par DRAC, COURLY, FAS, DDJS, RÉGION, DIV

Adresse

Code Postal **Ville** **Région** **Pays** France

Téléphone **Télécopie**

Courrier électronique

Site Web

Commande, incitation Organisation régionale avec appels à contributions

Budget

Financements **État** ☒ **CT** ☒ **secteurs privés** ☐

Précisions

État de l'action **projet** ☐ **projet engagé** ☐ **action réalisée** ☒

Cadre de l'action **isolée** ☐ **festival** ☒ **résidence** ☐ **autres** ☐

Acteurs principaux T.Prat, T.Raspail + 15 groupes locaux

Genre d'art Arts plastiques

Phases et composantes 1- appel à participation. 2- préparations soit individuelles, soit artiste + groupe, soit artiste + groupe associatif. 3- manifestation (finition du travail en direct)

Total 3

Projet **Date** mars / 1997 **Durée prévue**

Réalisation **Durée de l'action** 5 mois **de** **à** 7 septembre 1997

Périodicité de la manifestation **Durée de la manifestation** 1 jour

Site(s) Place Bellecour à Lyon. entre statue équestre et côté Saône

Fichier spécialisé de dépouillement d'actions artistiques

N° de fiche: 4/001

Date: 18/09/98 — Utilisateur/ice: JFA

Objectifs déclarés — espace ☒ vie collective ☒ perceptions ☒ pédagogiques ☒

autres ☐ Croiser politiques culturelle et de la ville par les expressions artistiques urbaines

Retombées — espace ☒ vie collective ☒ perceptions ☒ pédagogiques ☒

autres ☐

Supports Physiques — Carrés préparés (8x11) pour les groupes, 2x2 pour les individus, murs pour les graphs. Grande variété de matériaux pour les oeuvres.

Type d'œuvre/ environnement — autonomie ☐ matx rapportés ☒ matx site ☐ intér. ambiance site ☐

Type d'espace — public urbain ☒ semi-public ☐

autres ☐

Profil du public — spectateur ☒ spectateur actif ☐ acteur ☐

Participation habitants — nulle ☐ préparation ☒ performance ☒ suite ☒

Source de la fiche — Enquête sur le site. cf aussi descritptif in"Mediation artistique urbaine"CRESSON

Micro-résumé de l'action — 15 groupes du Grand Lyon comprenant artiste + groupe d'habitants préparent et présentent une installation sur le thème de l'Autre, qui devra être exécutée ou terminée en direct le jour d'exposition. 200 autres carrés sont réservés à des projets individuels (1/3 seulement de rempli)s. L'ensemble des expositions compose une ville de l'art dont les portes et la tour centrale sont peints en direct par les meilleurs grapheurss français et étrangers. Un public abondant et réactif irrigue cette journée.

Libre opinion de l'enquêteur

cresson

version de la maquette : 05/07/99

N°	Intitulé	Organisme
0/001	L'essentiel est dans le regard	Les Huiles Essentielles
0/002	Monsieur Culbuto	Dynamogène
0/003	L'élément pour la rue	CNAC hors les murs, Grenoble
1/001	Taxi	Generik Vapeur
1/002	Place aux rêves	Atelier de Solexine / Culture et Solidarité
1/003	Ville occupée	Compagnie du 13 mars
1/004	Tout va mal	Compagnie Embarquez
1/005	Mascaro	Teatro Nucleo
1/006	Cagettes et poules	Éclat Immédiat et Durable
1/007	Les cent dessous	Le Phun
1/008	Enivrez-vous de vin, de poésie ou de vertu	Compagnie Faribole
1/009	Recyclables	Éclat Immédiat et Durable et Generik Vapeur
1/010	Schmett, le roi des voleurs	Les Trottoirs du Hasard
1/011	Richard III	Ophaboom Theatre
1/012	Les rats	Arscénic Compagnie
1/013	Le château	Utopium Théâtre
1/014	Les nénettes	Compagnie Scène de vie
1/015	Anthologie du cinéma mondial	Les Zappeurs Plombiers
1/016	Carapaces	Compteur : zéro
1/017	Message reçu (1er spectacle de "Faits divers")	Éclat Immédiat et Durable
1/018	Empiétez... en piéton (2ème spectacle de "Faits divers")	Éclat Immédiat et Durable
1/019	L'alchimiste ?	Théâtre de Liberté
1/020	J'ai commencé par ça	Chok Théâtre
1/021	C'aurait été... (+2 spectacles des Cies:"Christmas Pudding" et "Yamassoukro")	Cie du Hasard
1/022	Les urbanologues associés	Les Piétons
1/023	Les bourgeois de Calais	Compagnie Thomas Chaussebourg

N°	Intitulé	Organisme
2/001	Malqueridas	Las Malqueridas
2/002	8ème Biennale de la danse, le défilé	Maison de Lyon / Festivals internationaux de Lyon et Rhône-Alpes
2/003	Projet formation/ production danse avec des jeunes d'un quartier de Chambéry	Traction Avant Compagnie
2/004	Le défilé	Biennale de la Danse de Lyon
2/005	Performance de danse place Vaucanson, le 28/06/97	Groupe Colette Deloffre
3/001	Tambours du Bronx	Service Culturel d'Echirolles
3/002	The bells	Five Angry Men
3/003	Les orteils bleus	Les Orteils Bleus
3/004	Spectacle ambulatoire (sans titre)	Le S.N.O.B. (Le Service de Nettoyage des Oreilles Bouchées)
3/005	Spectacle sans titre	Les Justins (Le Philharmonique de la Crypte)
3/006	L'orchestre national breton	Trio Roland Becker
3/007	Ben et ses ordures	Big Benett International
3/008	Ascenseur pour l'échafaudage	M.S.T. (Mob'S et Travaux)
3/009	Il faudrait s'entendre...	Les Musiques de la Boulangère
3/010	Festival Beethoven de Vienne (Autriche)	
3/011	La voix des gens	Les Musiques de la Boulangère
3/012	Allegro Barbaro	Lieux Publics
3/013	Carnaval de Bordeaux	Musiques de Nuit et Parallèle Attitude Diffusion
4/001	l'Art sur place	Biennale d'Art Contemporain de Lyon
4/002	Sept sculptures dans la ville	
4/003	La salle du monde (du château d'Oiron)	
4/004	Coupe-vent, coup de vent	Lieux publics
4/005	Au pied du mur	Pulsart
4/006	Échange entre les quartiers Europole et Saint Bruno	CNAC hors les murs, Grenoble
4/007	Installation de panneaux sérigraphiés	CNAC hors les murs, Grenoble
4/008	Fleurs	

N°	Intitulé	Organisme
4/009	Interventions d'artistes	Service Culturel de la ville d'Échirolles
4/010	La quarantaine - en ville, au large	Lieux publics
5/001		In situ
6/001	Habiter Parilly : échanges autour du livre et de l'écriture	Bibliothèque municipale
6/002	Des pas dans la ville	Les Inachevés (Moïse Touré)
7/001	Andrée Kupp dresseuse de légumes	Les Zanimos
7/002	Guignol dans les squares	Théâtre de Marionnettes Massalia, Système Friche Théâtre
8/001	Tuboutchouc Kaballe	Compagnie Marche ou Rêve
8/002	Yvan l'Impossible	
9/001	Installation sonore	CNAC hors les murs, Grenoble
9/002	Le loup est mort, vive le loup	Compagnie de la Louve
9/003	Del Planeta Basura	Sol Pico
9/004	Bramahea Wallichi chenille processionnaire	Symusic / Fusion
9/005	L'argile n'est pas tendre	Les Trottoirs du Hasard
9/006	Spectacle sans titre	Trio Gaulois (Construction d'édifices sonores éphémères)
9/007	Bercé sous les balles	Compagnie M'Zêle
9/008	Aigua	Xirriquiteula
9/009	Les bigbrozeurs	Compagnie Albédo
9/010	Le podium ringard	Le Podium Ringard
9/011	Sauter le pas du siècle	Ilotopie
9/012	Marseille de papier, Marseille de visions	Lieux publics
9/013	La moitié du ciel	Cie Image Aigüe (en colaboration avec la Cie Théâtre et Faux-Semblants)
9/014	Aller à la pêche	Generik Vapeur
9/015	Les machines rient et le réveillon des boulons	L'association des Bains Douches - Théâtre de L'Unité/ La Scène Nat. de Montbéliard
9/016	Imprécis d'histoire et géographie - portraits et paysages : Marseille	Groupe Dunes
9/017	L'humeur du monde/ les légendes	Laboratoire Sculpture Urbaine

Type d'espace 1/2

Intitulé	public urbain	semi-public	autres	autres (type d'espace)
l'Art sur place	☒ public urbain	☐ semi-public	☐ autre...	
Taxi	☒ public urbain	☐ semi-public	☐ autre...	
Festival Beethoven de	☐ public urbain	☐ semi-public	☐ autre...	
Interventions d'artistes	☐ public urbain	☐ semi-public	☐ autre...	
Le podium ringard	☒ public urbain	☐ semi-public	☐ autre...	
Les orteils bleus	☒ public urbain	☐ semi-public	☐ autre...	
Enivrez-vous de vin, de	☒ public urbain	☐ semi-public	☐ autre...	
Les bigbrozeurs	☒ public urbain	☐ semi-public	☐ autre...	
Monsieur Culbuto	☒ public urbain	☐ semi-public	☐ autre...	
Ascenseur pour	☒ public urbain	☐ semi-public	☐ autre...	
The bells	☒ public urbain	☐ semi-public	☐ autre...	
Le loup est mort, vive le	☒ public urbain	☐ semi-public	☐ autre...	
Anthologie du cinéma	☒ public urbain	☐ semi-public	☐ autre...	
Carapaces	☒ public urbain	☐ semi-public	☐ autre...	
L'argile n'est pas tendre	☒ public urbain	☐ semi-public	☐ autre...	
Tuboutchouc Kaballe	☒ public urbain	☐ semi-public	☐ autre...	
Andrée Kupp dresseuse	☒ public urbain	☐ semi-public	☐ autre...	
Place aux rêves	☒ public urbain	☐ semi-public	☐ autre...	
Performance de danse	☒ public urbain	☐ semi-public	☐ autre...	
Au pied du mur	☒ public urbain	☐ semi-public	☐ autre...	
Les urbanologues	☒ public urbain	☐ semi-public	☐ autre...	
Guignol dans les squares	☒ public urbain	☐ semi-public	☐ autre...	
Ville occupée	☒ public urbain	☐ semi-public	☐ autre...	
Coupe-vent, coup de vent	☒ public urbain	☐ semi-public	☐ autre...	
Empiétez... en piéton	☒ public urbain	☐ semi-public	☐ autre...	
Cagettes et poules	☒ public urbain	☐ semi-public	☐ autre...	
Spectacle ambulatoire	☒ public urbain	☐ semi-public	☐ autre...	
Message reçu (1er	☒ public urbain	☐ semi-public	☐ autre...	
Installation de panneaux	☒ public urbain	☐ semi-public	☐ autre...	
Installation sonore	☒ public urbain	☐ semi-public	☐ autre...	
Malqueridas	☒ public urbain	☐ semi-public	☐ autre...	
Sept sculptures dans la	☒ public urbain	☐ semi-public	☐ autre...	
Bramahea Wallichi chenille	☒ public urbain	☐ semi-public	☐ autre...	
Allegro Barbaro	☒ public urbain	☐ semi-public	☐ autre...	
Imprécis d'histoire et	☒ public urbain	☐ semi-public	☐ autre...	
Yvan l'Impossible	☒ public urbain	☐ semi-public	☐ autre...	
L'humeur du monde/ les	☒ public urbain	☐ semi-public	☐ autre...	
Mascaro	☒ public urbain	☐ semi-public	☐ autre...	
Richard III	☒ public urbain	☐ semi-public	☐ autre...	
Carnaval de Bordeaux	☒ public urbain	☐ semi-public	☐ autre...	
8ème Biennale de la	☒ public urbain	☐ semi-public	☐ autre...	
Tambours du Bronx	☒ public urbain	☐ semi-public	☐ autre...	
Del Planeta Basura	☒ public urbain	☐ semi-public	☐ autre...	
Spectacle sans titre	☒ public urbain	☐ semi-public	☐ autre...	
L'orchestre national breton	☒ public urbain	☐ semi-public	☐ autre...	
L'alchimiste ?	☒ public urbain	☐ semi-public	☐ autre...	

Type d'esp. 2/2

Intitulé	public urbain	semi-public	autres	autres (type d'espace)
Le défilé	☒ public urbain	☐ semi-public	☐ autre...	
Tout va mal	☒ public urbain	☐ semi-public	☐ autre...	
L'élément pour la rue	☒ public urbain	☐ semi-public	☐ autre...	
Aller à la pêche	☒ public urbain	☐ semi-public	☐ autre...	
Aigua	☒ public urbain	☐ semi-public	☐ autre...	
Spectacle sans titre	☒ public urbain	☐ semi-public	☐ autre...	
	☒ public urbain	☐ semi-public	☐ autre...	
Schmett, le roi des voleurs	☒ public urbain	☐ semi-public	☐ autre...	
Ben et ses ordures	☒ public urbain	☐ semi-public	☐ autre...	
Le château	☒ public urbain	☐ semi-public	☐ autre...	
Bercé sous les balles	☒ public urbain	☐ semi-public	☐ autre...	
La voix des gens	☐ public urbain	☒ semi-public	☐ autre...	
Fleurs	☐ public urbain	☒ semi-public	☐ autre...	
C'aurait été... (+2	☐ public urbain	☒ semi-public	☐ autre...	
Marseille de papier,	☐ public urbain	☒ semi-public	☐ autre...	
J'ai commencé par ça	☐ public urbain	☒ semi-public	☐ autre...	
Les bourgeois de Calais	☒ public urbain	☒ semi-public	☐ autre...	
Il faudrait s'entendre...	☒ public urbain	☒ semi-public	☐ autre...	
Les nénettes	☒ public urbain	☒ semi-public	☐ autre...	
Projet formation/	☒ public urbain	☒ semi-public	☐ autre...	
Habiter Parilly : échanges	☒ public urbain	☒ semi-public	☐ autre...	
Les cent dessous	☒ public urbain	☒ semi-public	☒ autre...	Caves
La moitié du ciel	☒ public urbain	☐ semi-public	☒ autre...	Centre culturel
La salle du monde (du	☐ public urbain	☐ semi-public	☒ autre...	Château
Les rats	☒ public urbain	☐ semi-public	☒ autre...	En salle
Recyclables	☒ public urbain	☐ semi-public	☒ autre...	La Mairie (l'État Civil)
Des pas dans la ville	☐ public urbain	☐ semi-public	☒ autre...	Lieu public clos, équipement collectif
Les machines rient et le	☒ public urbain	☒ semi-public	☒ autre...	Magasins, Hôtel particulier du CAP
La quarantaine - en ville,	☐ public urbain	☐ semi-public	☒ autre...	Naturel
Sauter le pas du siècle	☐ public urbain	☐ semi-public	☒ autre...	Terrain de terre de 3000 m2 clôturable
L'essentiel est dans le	☐ public urbain	☐ semi-public	☒ autre...	Une vitrine d'un magasin
Échange entre les	☐ public urbain	☐ semi-public	☒ autre...	Vitrines de boulangeries

3 - PREMIÈRES OBSERVATIONS ET QUESTIONS.

Commentaire des rubriques exploitées.

Toutes les rubriques n'ont pas été exploitées dans cette première expérience de recensement. Le groupe des rubriques concernant les renseignements administratifs a été très inégalement rempli par manque de temps et des informations qu'une reprise d'enquête pourrait facilement mettre à jour. Ces rubriques n'offrent pas grand intérêt dans l'optique de notre recherche.
Nous avons plutôt testées le tri de celles qui intéressent directement notre problématique. D'abord, pour connaître évaluer la pertinence d'un tel recensement, connaître les défauts du principe du fichier et proposer un remédiation. Ensuite pour amorcer quelques pistes de réponse aux questions motivant ce fichier descriptif.

Rubrique : COMMANDE, INCITATION.

L'intérêt est de savoir l'importance de la commande et de l'inscription dans un cadre d'aide programmée. La moitié seulement des fiches a été informée sur cette rubrique. La principale raison en est la fermeture de la rubrique sur 2 entrées. Il conviendrait donc de préciser une troisième possibilité.
Les carences concernent aussi des actions isolées pour lesquelles il a été impossible d'avoir des renseignements. Les informations consignées dans le cadre des PCQ sont presque toujours les plus précises. La remédiation est évidemment une recherche par voie indirecte ou par échange de courrier (ce pour quoi le temps nous a manqué).

Rubrique : FINANCEMENTS.

Pour cette rubrique, les absences (45/80) sont à expliquer par la difficulté d'avoir des renseignements, et le fait qu'interrogés, certains artistes ne donnent pas volontiers des indications précises. La remédiation est la même que plus haut. Dans les précédents modèles de fiche, une catégorie" autre" était prévue avec un champ libre. Or, certaines fiches montrent d'autres financeurs du secteur public ou semi-public. Catégorie à rétablir.
Les fiches informées indiquent toutes un multi-financement, en provenance surtout du public, un peu du privé (Fondations).

Rubrique : CADRE DE L'ACTION

Le traitement de cette rubrique est assez bien rempli (70 actions) mais la taille de l'achantillon ne permet pas de conlusion avérée. On observe simplement une prépondérance d'actions faites dans le cadre de festivals et une répartition équilibrée pour le reste des autres catégories (isolée, résidence, autres). La catégorie "autres" correspond à des actions intégrées dans un contexte plus large et relevant fréquemment de l'animation urbaine ou de l'information culturelle .

Rubrique : GENRE D 'ART

Arts plastiques : 12. Danse : 7. Arts du cirque : 3. Marionnettes : 4. Musique, paysage sonore : 14. Théâtre : 26. Spectacles déambulatoires composites : 3.
Le reste (une dizaine) comprend : café littéraire, photographie, parades, animations de rue ou de vitrines, mixtes inclassables (exemple : cyclo théâtre + contes + marionnettes de rue).
Le classement par genre d'art pose un certain nombre de problèmes que nous avons abordés lors de l'identification numérique des actions. La rue voit s'épanouir une tendance aux "arts mêlés". Le respect des frontières académiques entre modes d'expression est rarement tenu. Les musiciens jouent aussi souvent du reste du corps, de la mise en scène et du costume. Les plasticiens intègrent de plus en plus du matériau sonore. Le théâtre de rue - le fait est bien connu- chevauche souvent les arts du cirque. Nombre de configurations font donc problème pour savoir quel genre intègre les autres. Ainsi, si on trouve des danseurs "accompagnés" de musiciens (rubrique "danse") et des groupes musicaux "agrémentés" de danseurs ou rappeurs (rubrique "musique") certains mixages laissent dans l' indécidable. Il fallait donc des rubriques ouvertes. La rubrique "arts mêlés" suppose une intention de revendiquer un art total qui ne correspond pas toujours à la rencontre circonstancielle d'artistes divers montant un spectacle au coup par coup. L'inscription en plusieurs genres pourrait résoudre des ambiguïtés mais fausserait les proportions chiffrées. Solution possible : faire un tri interne dans une classe "divers" que nous avons proposée.

On dira que l'enjeu est mince quant à l'avenir de l'art. L'observateur du temps présent se réjouira de voir confondues les frontières académiques. Reste à savoir si les institutions culturelles et les lignes de subvention peuvent s'adapter à la situation.

Rubrique : PHASES ET COMPOSANTES.

Outre sa valeur descriptive qui allège le micro-résumé, cette rubrique vise à connaître l'importance apportée à la connaissance du contexte local et à la préparation localisée. A apprécier aussi la capacité d'intégrer ce contexte dans le processus même de l'action artistique.

Le nombre de phases varie de 1 (spectacle sans préparation scénique , exemple ; "Les bourgeois de Calais") à 6 indiquant le feuilletage d'une longue et complexe préparation. La moyenne de 2 indique une configuration classique : préparation spatiale et technique puis, performance. On peut dire que plus rares et courtes sont les phases préparatoires, plus standard (répétitive) et plus autonome est la manifestation et moins les habitants seront impliqués. Mais quels sont les encouragements financiers à faire autre chose que du spectacle presque tout prêt?

Rubrique : SITES

Toutes les fiches sont informées. La liste des sites est extrêmement diverse : piscine, château, pergola publique, cours d'école, mais l'essentiel se répartit entre les rues et les places sans oublier la combinaison opérée par le parcours urbain.

Rubrique : SUPPORTS SENSIBLES

Cette rubrique qui veut indiquer le mode d'inscription sensible du geste artistique va donc du support (murs, façades, sol, bus, pont...) à la matière informée : son, parole, lumière, supports plastiques, photographie, objets du quotidien, odeurs...). La vingtaine de fiches non informées pose peut-être, (en particulier pour les informateurs non directement impliqués dans la confection du fichier) un problème d'intelligibilité pour cette rubrique à réviser et indique une difficulté à décrire les actions du genre "arts mêlés". La préparation précise de la rubrique faciliterait sans doute son remplissage (menu déroulant).

Rubrique : OBJECTIFS DECLARES (autres que l'expression artistique)

Le traitement des cinq catégories suppose évidemment une explicitation apportée par les responsables ou acteurs principaux, ou par les documents écrits de contractualisation ou d'information. Une approche fine devrait pondérer chaque information en fonction du mode d'expression, tant il est possible que l'argumentaire varie un tant soit peu selon qu'il faut chercher une aide, justifier la pertinence sociale ou culturelle de l'action ou la présenter à la presse.

27/80 fiches ne sont pas informées. Dans l'ordre décroissant, les objectifs cités sont : vie collective (22), agir sur l'espace (20), modifier la perception (16), effet pédagogique (14). 3 actions recherchent ces 4 objectifs en même temps.

Rubrique : RETOMBEES

Les retombées sont bien plus difficiles à connaître, sauf recueil pluriel de réactions : artistes, opérateurs, publics, observateur directe par l'informateur. Le temps nous a manqué pour faire ce travail d'évaluation à propos de chaque opération.
L'observation directe permet assez facilement d'apprécier l'implication directe de l'espace urbain dans l'action. Corrélé avec le genre et le cadre de l'action, l'entretien rapide avec quelques participants ou spectateurs pendant et après la manifestation permet d'indiquer la possibilité de retombées sociales. Les modifications de la perception et les effets pédagogiques, souvent à long terme, ne sont lisibles qu'après coup ou à partir d'informations nouvelles : articles de presse spécialisée, autres entretiens sur le site, etc...
50% de fiches ne sont pas informées. Les retombées sur la vie collective (23/40) paraissent un peu plus importantes que celles sur l'espace (18/40). Par ailleurs, 17(/40) témoignent d'une retombée sur la perception de la ville.

Comme on pouvait s'y attendre, 13 actions seulement (/40) affichent une correspondance exacte entre objectifs et retombées. Pour 27 actions, il y a moins de genres de retombées que de genres d'objectifs. Inversement, on note des retombées sans correspondance avec les objectifs soit qu'elles n'aient pas été recueillies, soit que les artistes n'aient pas exprimé d'intentions en ce sens. Mais l'ensemble de ces corrélations a peu de valeur dans la mesure ou les informations sont souvent hétérogènes et incomplètes (cf. les critiques des deux rubriques précédentes). Cette rubrique sera améliorée par la correction des deux autres.

Rubrique : TYPE D'OEUVRE/ENVIRONNEMENT

La déclinaison en quatre catégories court d'une situation d'autonomie de l'action par rapport à l'environnement , à l'intégration effective des éléments de l'ambiance singulière du site : bruits, lumière, odeurs, fonctions, objets, passants etc...
Toutes les rubriques sont informées. 43 actions sont affectées d'autonomie et pour 29 d'entre elles, les informateurs indiquent l'existence de matériaux rapportés. Ce groupe concerne essentiellement le théâtre de rue transportant un spectacle tout prêt. On verra dans les analyses ultérieures (chap. 2, division : rapport avec l'urbain) qu'une adaptation,

ne serait-ce qu'acoustique ou avec un public passant, est toujours déclarée nécessaire. Il n'y aurait donc pas d'art public[26] absolu pour le spectacle vivant urbain.

21 actions intègrent un ou plusieurs éléments de l'ambiance du site tout en pouvant utilisant des matériaux rapportés (16/21). La pertinence de cette rubrique est donc fondée et peut rester organisée telle qu'en l'état.

Rubrique : TYPE D'ESPACE

Sur les 80 recensées, 69 actions se déroulent dans un espace public urbain; 12, dans un espace semi-public mais 7 d'entre elles occupent aussi l'espace public ou s'y répercutent (scénographies jouant sur les limites, ou spectacles itinérants). Les autres utilisent des lieux publics clos (exemple : cour de Mairie) ou des lieux du privé ouverts au public (cave de château en ville, vitrines de magasins).

Rubrique : PROFIL DU PUBLIC

Les catégories de cette rubrique ne sont pas exclusives. La même action peut concerner des spectateurs "passifs", d'autres appelés à réagir, d'autres appelés à être acteurs.

Résultats : 7 actions seulement n'incluent que des spectateurs de la seconde catégorie (actifs). 24 appellent la réaction des spectateurs. 5 seulement avaient inclus des acteurs pris dans le public.

Rubrique : PARTICIPATION HABITANTE

Les 3/4 des actions n'appelaient aucune participation programmée des habitants ou citadins. Dans 25 cas (sur 80), il y a eu participation à la préparation; dans 22 cas, à la performance. 7 actions, enfin, ont induit une perdurance de la participation : "reprise" de l'action, entretien d'une installation durable, maintien des ateliers créés pour l'exécution du projet.

On notera pour le micro-résumé limité informatiquement à 6 lignes, la nécessité de prévoir une annexe libre attachée.

---

[26]Cf.les définitions en introduction.

Conclusion.

Dans la perspective méthodologique qui est pour l'instant la nôtre, même si certains résultats donnent des idées, il faut se garder de tirer des conclusions de contenu sur ce recensement qui traite trop peu de cas, L'essentiel est de relever les principaux défauts encore apparents dans le remplissage des fiches : les champs non remplis, les informations ambiguës, concurrentes ou quelquefois contradictoires dans le même champ.

Plusieurs remédiations importantes ont été proposées au cours du bilan précédent; à quoi nous pourrions ajouter la nécessité d'une relecture des fiches par un groupe d'experts en la matière.

Plusieurs questions restent posées.

- Faut-il simplifier encore la fiche type de manière à la rendre utilisable par tout le monde au risque de manquer les dimensions plus qualitatives ou réserver son information et son traitement par un personnel formé?
- Un fichier peut-il être général (17 rubriques concernées dispensant d'une présence physique) et orienté sur une problématique particulière supposant une observation directe ou un récit précis et plus approfondi, (les autres rubriques)? On pourrait alors proposer un fichier à deux niveaux : tronc commun et arborescences.

Malgré ses actuels défauts, nous restons convaincus de l'utilité d'un tel "état raisonné" qui devrait apporter des informations sans doute nécessaires pour plus mieux fonder les représentations collectives trop adonnées à l'opinion vague et partiale sur les actions artistiques urbaines.

CHAPITRE - II -

LES REPRESENTATIONS DE L'ACTION ARTISTIQUE URBAINE.

Martine LEROUX

1 - MÉTHODES ET SOURCES

Rappelons que l'action artistique urbaine qui nous intéresse ici est "susceptible d'intégrer dans sa démarche créative les composantes morphologiques, fonctionnelles, sociales, de tout espace public (...) ; elle peut servir à désigner des processus de création composite et difficiles à nommer."[27] Cette définition retient la dimension spatiale du milieu urbain : c'est en effet l'intervention dans l'espace public qui mobilise notre attention. Rappelons en outre que nous étendons le champ de l'urbain à la ville et à sa périphérie, mais également aux petites villes de province dans lesquelles se déroulent nombre d'actions artistiques - même si ces actions, dans les DRAC, sont en général suivies par les conseillers chargés des actions culturelles en milieu rural.

L'enquête réalisée vise à appréhender les conceptions relatives à l'art en milieu urbain, plus précisément à l'intervention artistique urbaine. Les résultats qui suivent s'appuient sur une trentaine d'entretiens effectués auprès de plusieurs catégories d'acteurs :

- des décideurs en matière culturelle : directeurs ou chargés de mission des administrations de la Culture à l'échelle nationale ou régionale - soit 17 interviews ;
- des responsables de l'urbanisme : 2 responsables à l'échelle nationale, 1 représentant de la profession (FNAU), 2 urbanistes en fonction dans des municipalités, 1 architecte travaillant en collaboration avec une compagnie de théâtre de rue - soit 6 interviews ;
- des artistes : 3 chorégraphes, 3 acteurs appartenant à des compagnies de théâtre de rue, 2 plasticiens, 1 musicien - soit 9 interviews.

La passation des entretiens auprès de nos interlocuteurs institutionnels de la culture a été effectuée début 1997, entre juillet et novembre 1997 pour les autres interlocuteurs.

---

[27] J.F. AUGOYARD. Actions artistiques en milieu urbain, A l'écoute d'une épiphanie sonore. Plan Urbain, juin 1994, p. 9

Le schéma d'entretien semi-directif, décliné selon les interlocuteurs, portait globalement sur les actions artistiques en milieu urbain et plus spécifiquement sur les actions dans l'espace public. Il comportait différents axes organisés autour de la notion même d'action artistique :

- modalités de l'inscription de l'art dans la ville (à l'exception de l'art public),
- objectifs artistiques, culturels, sociaux et spatiaux recherchés à travers les actions artistiques,
- effets observés,
- évolution de la politique culturelle de la ville,
- évolution de la demande institutionnelle en direction des artistes,
- types de données disponibles sur les actions artistiques,
- etc.

Pour analyser les entretiens et cerner les représentations de nos interlocuteurs, nous avons envisagé l'action artistique selon les points de vue culturel, social, urbain, spatial. Les deux premières catégories concernent les actions artistiques en milieu urbain, tandis que les deux dernières s'intéressent spécifiquement à l'intervention dans l'espace public.

L'analyse qui va suivre accorde une place plus ou moins grande, selon les catégories d'analyse retenues, au discours des responsables culturels de l'institution, des artistes ou encore des urbanistes. La première partie consacrée à l'action artistique considérée sous l'angle culturel reprend en priorité le discours des chargés de mission de l'administration ; la seconde qui s'interroge sur l'action artistique d'un point de vue social s'appuie sur les opinions de tous nos interlocuteurs ; tandis que la dernière partie qui s'intéresse aux dimensions urbaine et spatiale renvoie plutôt au discours des artistes et urbanistes.

2 - ACTION ARTISTIQUE ET DÉVELOPPEMENT CULTUREL

La culture dans la politique de la ville[28]

La politique de la ville ne date pas de la création, en 1988, de la Délégation Interministérielle à la Ville (DIV) et du Conseil National des Villes (CNV). Elle se manifeste dès les années 70 avec la prise de conscience d'une crise urbaine et concerne prioritairement l'habitat et la vie sociale. Au cours des années 80, la politique de la ville, s'appuyant sur le nouveau mode de gestion de la vie locale (en 1984, loi de décentralisation) mobilise les gouvernements successifs. Les années 90 marquent un changement d'orientation : il ne s'agit plus de mener des actions de manière spécifique dans les quartiers mais de promouvoir "(...) une politique territoriale qui tente de cerner les difficultés des populations dans leur globalité à l'échelon national.(...) L'État propose à des collectivités locales et territoriales de soutenir une politique volontariste sur des sites géographiques en difficulté"[29]. Dans le cadre du XIème Plan, les contrats de ville, succédant aux contrats de Développement Social des Quartiers (DSQ), ont pour objectif général de "(...) désenclaver à tous les niveaux les quartiers en difficulté afin de les réinsérer totalement dans la ville"[30]. 214 contrats de ville sont signés en 1994 pour la durée du XIème Plan ; ils concernent 1 300 quartiers en difficulté identifiés comme tels par la géographie prioritaire de la politique de la ville.

La politique globale d'aménagement et de réaménagement du territoire est également mise en oeuvre par le recours à la procédure Grand Projet Urbain (GPU) qui a pour objectif de mener des opérations de requalification urbaine dans des grands ensembles d'habitat. Le Pacte de Relance pour la Ville (1996), sans remettre en question les démarches précédentes, vise à créer les conditions favorables à une reprise de l'activité économique des quartiers. Il institue les
zones franches.

---

[28]Cette présentation succinte s'appuie sur le "Document pédagogique" réalisé par la DIV.

[29]"Table ronde avec les partenaires nationaux du volet culturel de la politique de la ville", in Arts de la rue, n°14-15, 1er trimestre 1997, pp. 23-57, p. 27.

[30]Ibid., p. 27.

La culture, dès les années 80, a contribué à la politique de la ville. *"Historiquement, de 82 à 88, il y a eu une appropriation par des équipes, des gens, des terrains, des territoires, de l'opportunité de faire des choses. La culture de la politique de la ville est née de ces volontés qui articulent le local, la volonté de transformer son quartier ; des équipes issues du socio-culturel ont innové."*[31] Les projets vont faire appel à des artistes et introduire de nouveaux rapports avec les habitants. *"Ça a interpellé le ministère de la culture pour que la question de la place de la culture dans la politique de la ville soit revendiquée par ce ministère comme essentielle."*

Le ministère de la culture, *"troisième contributeur à la politique de la ville"*, verse au Fond d'Intervention Ville (FIV) une part croissante de crédits :

1995 : 20MF
1996 : 40MF
1997 : 60MF

Cet accroissement est jugé trop faible eu égard aux besoins des quartiers. Commentant le budget de 1996, un de nos interlocuteurs de l'administration centrale déclare : *"on nous a dit 40 millions, moi, je dis que ce n'est pas assez, parce que pour 214 contrats de ville, 450 quartiers en difficulté, ça représente 0,3% du budget du ministère de la culture qui représente 1% du budget"*. D'autres interlocuteurs dénonceront une politique ostentatoire, la *"politique du Prince"* : *"c'est idiot, parce qu'un franc mis dans l'opéra est, en terme de diffusion artistique, de construction de la société, est cent fois moins rentable qu'un franc mis auprès d'une petite compagnie. La seule différence, c'est celle de l'image"*.

Le volet culturel de la politique de la ville tente de répondre aux problèmes sociaux liés à l'exclusion. Désormais, les objectifs des actions culturelles et artistiques dans les quartiers dépassent ceux, plus traditionnels, de la démocratisation culturelle par l'accès à la culture du plus grand nombre ; elles doivent provoquer la participation des habitants et leur permettre *"d'avoir une vraie place dans la cité"*. C'est de citoyenneté dont il est question, terme d'ailleurs inscrit en exergue du XIème Plan. Si nos interlocuteurs institutionnels s'interrogent sur le sens des actions mises en oeuvre dans la politique culturelle de la ville, ils reconnaissent fondamentalement que *"le sens des*

---

[31] Les italiques indiquent les citations de nos interlocuteurs.

démarches, c'est d'accompagner la transformation des quartiers, des relations dans le quartier, des relations aux élus, à la vie locale et l'accompagnement de ce qu'on peut appeler la citoyenneté". Dans cette perspective, il est important que le chef de projet d'un contrat de ville veille à ne pas séparer l'action culturelle des autres actions menées dans un quartier. Dès lors, les actions culturelles et artistiques ne sont plus envisagées isolément mais concourent au *"développement local"*, qu'il soit d'ordre économique, social, politique, etc.

Enfin, *"les politiques culturelles, ou les stratégies culturelles des villes, sont devenues un enjeu gestionnaire fort et un enjeu politique fort, dans la mesure où elles participent évidemment du discours politique, de la communication et de sa symbolique ou de son imaginaire".* Les municipalités qui sont, de fait, des décideurs plus que des partenaires dans le cadre de la décentralisation et de la déconcentration, cherchent à tirer parti des projets culturels à dominante artistique tant pour valoriser leur image que pour résoudre certains problèmes sociaux.

OBSTACLES À LA MISE EN OEUVRE DE LA POLITIQUE CULTURELLE DE LA VILLE

La politique culturelle de la ville est cependant loin d'être reconnue comme prioritaire. Un chargé de mission à l'échelon national estime que *"(...) sur les 214 contrats de ville, 1/3 ont une thématique culturelle ; 1/3, une thématique pas identifiée comme telle ; 1/3, une culture plus brouillonne et 14 contrats de ville n'ont pas le mot culture".* Le conseiller à la politique de la ville de la DRAC Île de France, de son côté, porte une estimation encore plus pessimiste : *"(...) en Île de France, environ 20 contrats sur 50 parlent de culture et 10 ont un projet cohérent".* Ces données mettent en évidence des craintes, voire des soupçons, à l'égard de la culture, de la part des élus et des acteurs chargés de la politique de la ville. En dépit des finalités sociales que l'action culturelle et artistique prend en compte dans la politique de la ville, ils préfèrent vraisemblablement distribuer les crédits vers d'autres "chapitres" des contrats de ville. Comme le déclare l'un de nos interlocuteurs, *"la politique de la ville ne parvient pas à imposer une logique d'intervention culturelle au même titre que les autres actions de l'État".*

La méconnaissance du champ culturel peut également éclairer ces données. Un état des lieux des actions portant sur "mémoire et identité"[32] montre que 35% d'entre elles ne sont pas répertoriées dans le volet "culture" mais classées sous les rubriques "éducation", "prévention de la délinquance", "formation", etc. Ce qui explique par

---

[32] "Mémoire et identité, état des lieux et inventaire", QUIPO, commande de la DIV, déc. 1994.

ailleurs les difficultés à repérer la part des crédits provenant du ministère de la culture, le système budgétaire mis en place contrôlant les *"articles de sortie"*.

Outre les obstacles liés à une faible reconnaissance du rôle de la culture dans les quartiers en difficulté, la transversalité inhérente aux politiques urbaines exige concertation et négociation de la part des acteurs de ces politiques. Les chargés de mission de la politique de la ville, de l'administration centrale et plus encore régionale (DRAC), doivent consacrer du temps pour convaincre élus et acteurs administratifs des préfectures et des mairies de transformer le volet culturel d'un contrat ville en "Convention de Développement Culturel", document contractuel qui engage les actions culturelles. *"Avec les contrats de ville, les procédures sont départementales alors que les directions sont régionales, ce qui suppose de participer à des tas de réunions. Les contrats de ville sont quinquennaux et sont passés en même temps que les contrats de Plan. Chaque année, il y a des avenants et il faut être là pour négocier et à chaque fois, reprouver, reconvaincre ; la santé, c'est plus facile !"* Auparavant, les crédits destinés à la politique culturelle des villes étaient versés aux DRAC. Aujourd'hui, les crédits, déconcentrés à plus de 90%, sont globalisés (depuis 1991) et mis à la disposition des préfets de région qui les programment et les répartissent dans les départements.

Les DRAC, placées sous la double tutelle du ministère de la culture et des préfectures de région et de départements, jouent un rôle déterminant dans la mise en oeuvre de cette politique ; elles ont gagné en autonomie avec la décentralisation. Nos interlocuteurs institutionnels signalent la lourdeur des missions qui sont confiées aux chargés de la politique de la ville ou, plus souvent, à défaut, aux conseillers à la musique ou au théâtre.

Par ailleurs, les chargés de mission que nous avons rencontrés, que ce soit à l'échelon central ou local, peuvent reconnaître que *"(...) la politique de la ville met en question les fonctionnements municipaux"* ; ainsi, l'un d'eux nous explique, à propos des Projets Culturels de Quartiers, *"on ne savait pas toujours à qui on pouvait avoir affaire : adjoint aux affaires culturelles, aux affaires sociales, à la jeunesse ... Il y a eu tous les cas de figure et généralement, c'étaient plusieurs adjoints"*. Toutefois, ils signalent fréquemment l'absence d'interlocuteurs dans les municipalités et le manque de compétences du personnel impliqué dans les actions culturelles. À propos des interventions des Arts de la Rue, un inspecteur chargé du théâtre remarque que *"ce sont souvent les adjoints à la communication ou à la fête et non les adjoints à la culture qui s'occupent de ces secteurs-là"*. Un conseiller DRAC regrette, quant à lui, que *"souvent,*

les rédacteurs de projets sont des urbanistes, des chefs de projet ; la DRAC doit les supplier de travailler avec les services culturels de la ville".

Sous différentes formes, nos interlocuteurs expriment l'idée que la politique culturelle de la ville a joué et joue un rôle critique à l'encontre des principes qui soutiennent la politique culturelle élaborée jusqu'alors. Selon une formule quasiment lapidaire d'un de nos interlocuteurs : *"la politique de la ville remet en cause le ministère de la culture"*. Dans les DRAC, nous dit-on, *"la culture désigne le patrimoine et les professionnels de la culture que sont les artistes, globalement, les actions d'excellence"* ; et, nos interlocuteurs chargés de la politique urbaine, constatent avec regret qu'*"un clivage existe entre les gens qui s'occupent du patrimoine et ceux qui s'occupent de création culturelle"*. C'est le champ même de la culture qui est questionné.

Offre culturelle et artistique

Avant d'examiner la "culture en mutation", selon les termes de l'un de nos interlocuteurs, nous allons succinctement envisager les actions culturelles et artistiques, pour la plupart objets d'une commande de l'État ou des collectivités territoriales.

ACTIONS CULTURELLES ET ARTISTIQUES EN MILIEU URBAIN

Les actions évoquées au cours des entretiens comportent toutes une dimension artistique, mais on pourrait dire qu'il y a plus ou moins d'art dans ces actions, que les artistes y jouent un rôle plus ou moins important. Il apparaît toutefois difficile de classer cette déclinaison des actions qui, administrativement, relèvent, comme nous venons de le voir, d'une "Convention de Développement Culturel". Nous reprendrons donc les catégories récurrentes du discours de nos interlocuteurs. La première désigne le programme des Projets Culturels de Quartier (PCQ) lancé par le ministère de la culture fin 1995, la seconde réfère aux missions des actions ; enfin, les arts de la rue constituent la troisième catégorie - rappelons qu'une partie des artistes rencontrés appartenaient à des compagnies des arts de la rue. Les trois catégories ne s'excluent pas, un PCQ pouvant être réalisé par une compagnie de théâtre de rue par exemple. Les trois revendiquent des finalités culturelles, artistiques, sociales.

* Projet Culturel de Quartier (PCQ) : paradigme de l'action culturelle et artistique

Les PCQ s'inscrivent dans la lutte contre la fracture sociale. "La commande du ministre était : un quartier, un opérateur culturel et un parrain ; on a envoyé ça aux

directions régionales, des projets sont remontés et 29 ont été sélectionnés" ; les PCQ retenus ont le plus souvent donné à des équipes qui travaillaient depuis longtemps sur le terrain la possibilité de développer des opérations artistiques avec les habitants déjà engagées ou en gestation. Ainsi, "à Cognac, on a labellisé un PCQ qui avait démarré dix ans auparavant entre une scène nationale et une structure socio-éducative ; à Perpignan, Guy Bertrand travaillait depuis dix ans sur les musiques ethniques, etc."

La commande du ministre met en avant la dimension locale, mais celle-ci ne peut en fait se borner à l'échelle du quartier. Les responsables institutionnels des PCQ insistent en effet sur la nécessité d'envisager ces actions dans le cadre d'une ville, voire d'une communauté de communes, notamment pour favoriser les échanges entre les habitants du centre et de la périphérie et pour amorcer ou conforter le développement culturel à cette échelle urbaine. Par ailleurs, l'institution privilégie la qualité artistique ; elle considère le nom, voire le renom, de l'artiste comme un garant de cette qualité et le principe d'excellence détermine l'attribution des subventions.

Les PCQ ont permis, nous dit-on, "de légitimer une approche qui se veut culturelle et artistique". L'association de ces deux termes est évidente à première vue. Pourtant, la dimension artistique est souvent privilégiée dans les discours au risque d'évincer le culturel[33]. Ce double qualificatif exprime l'une des orientations fortes des Directions du ministère de la culture et de la DIV aujourd'hui : l'action culturelle ne peut plus se concevoir sans une intervention artistique.

Quant au terme "culturel", il désigne des enjeux qui dépassent ceux de "l'action culturelle". Commentant un PCQ, un de nos interlocuteurs ne déclare-t-il pas : "une action réussie dépasse l'action culturelle elle-même". Notre interlocuteur poursuit à propos du travail de Guy Bertrand sur les musiques ethniques : "il s'est vu reconnu par la ville qui s'est fait le porte-parole du projet. Le maire a bien saisi les enjeux de cette approche dans le sens du développement local". Au cours de la table ronde avec les partenaires nationaux du volet culturel de la politique de la ville, J. Wintrebert, responsable des politiques culturelles urbaines, à la question de l'évaluation des PCQ, confirme et précise la dynamique culturelle qui est recherchée : "Les actions réussies sont celles qui ont généré un maximum de relations et de liaisons entre les institutions, les associations, les organismes d'insertion, avec l'ensemble du dispositif existant ou parfois, s'étant créé avec l'action"[34]. Ainsi, à côté de la dimension artistique

---

[33]En ce sens notre analyse rejoint les Réflexions à partir de l'évaluation de 8 projets culturels de quartier de J. M. MONTFORT, Faut Voir, juin 1997.

Il écrit : "Cette action culturelle (identifiée dans la plupart des cas à la seule intervention artistique) s'appuie sur l'intervention d'artistes reconnus comme tels. C'est une condition nécessaire (mais pas forcément suffisante de la pertinence des actions".

[34]Op. cit., Arts de la rue, n°14-15, p. 30.

indispensable au projet, le "culturel" rappelle que l'action se déroule dans le cadre de la politique de la ville et vise une pérennité de l'action artistique, éphémère par nature, par la mise en oeuvre d'une véritable politique culturelle. D'ailleurs, les projets culturels et artistiques ne reposent pas seulement sur l'artiste ; d'une part, ils s'appuient souvent sur des structures culturelles - par exemple, à Mulhouse, Tédès et sa compagnie le Carambole interviennent en relation avec la scène nationale, la Filature ; d'autre part, ils mobilisent de nombreux acteurs - acteurs sociaux, éducatifs, organismes d'insertion, des associations, etc.

La demande d'évaluation des PCQ de la part du ministère manifeste la nécessité de valider des "opérations qui réinterpellent de vieilles questions : qu'est-ce que le socio-culturel ? Quel est le positionnement de l'artiste ? Quel rôle jouent les institutions culturelles ? Les scènes nationales doivent-elles s'ouvrir à ce genre d'opérations...?" Le programme PCQ a été reconduit en 1997 et en 1998. Les conditions d'éligibilité au titre des PCQ ont d'ailleurs été reprécisées, début 1997 ; elles mettent l'accent sur le territoire, l'accord des villes, le rôle fédérateur du projet, le multipartenariat, l'inscription dans la durée de l'action, l'implication des habitants, des opérateurs culturels reconnus, un parrain. La notion de parrain (en 1996, il s'agissait uniquement de personnalités charismatiques appartenant en général au monde artistique) est élargie aux chercheurs en vue d'une évaluation en temps réel de l'action.[35]

* Sensibilisation et "accompagnement"

À l'échelle régionale, les chargés de mission des DRAC qui gèrent localement les PCQ pilotent également d'autres formes d'interventions culturelles dans les quartiers. Ils insistent notamment sur la nécessité de faire émerger de nouvelles formes culturelles en partant des habitants eux-mêmes, de leurs pratiques. Le rôle de l'institution est dans ce cas "d'accompagner" des groupes de jeunes amateurs, "de partir de leur désir de s'inscrire dans un parcours artistique, culturel, par rapport à l'environnement dans lequel s'est développé ce projet et de voir comment il est possible à un moment donné de les aider à structurer ce parcours". Dans ce cas, les artistes mettent leurs compétences au service de groupes "plus populaires".

Les exemples de compagnies comme Accrorap ou la compagnie Azanie issues de la break dance sont cités pour illustrer ces parcours qui restent toutefois exceptionnels, pour souligner également l'émergence de langages artistiques nouveaux. Ces jeunes danseurs ont peu à peu transformé leurs pratiques pour parvenir à "construire un parcours" ; en effet, il ne faut pas oublier, comme le rappelle notre interlocuteur, que la

---

[35] Liste des critères établie par le Département de l'Action Territoriale (Direction au Développement et aux Formations) qui suit les PCQ.

break dance était à la fin des années 80 une pratique individuelle de défis à l'autre. Or, Accrorap mêle aujourd'hui hip-hop et danse Buto, tandis que Fred Bendongué introduira dans ses créations chorégraphiques la danse camerounaise et la capoiera brésilienne et laissera une grande place à la musique.

Un conseiller aux actions culturelles en milieu rural évoque, quant à lui, la politique de développement d'actions culturelles menée par le ministère de l'agriculture en particulier dans le cadre des missions attribuées aux lycées agricoles "(...) d'être des lieux d'animation de l'espace rural, de l'environnement qu'il soit rural ou urbain". Des projets artistiques sollicitent la collaboration entre l'artiste et les élèves et aboutissent à un événement artistique. Un conseiller à la politique de la ville confirme le recours aux "professionnels" : "quand, dans une ville, il y a un volet culturel de contrat de ville, on essaie de l'améliorer et de mettre en place des opérations dites de développement avec présence artistique ; ça va de la sensibilisation à des formations très spécialisées". On peut dire qu'aujourd'hui, la "sensibilisation à la question culturelle" passe de toute façon par le recours aux artistes.

* Les arts de la rue

"Les arts de la rue tels qu'on les identifie, c'est-à-dire ces formes, on peut dire revisitées, des formes saltimbanques, foraines, ambulantes ..." rappellent les événements festifs qui depuis le Moyen-Âge jusqu'à la première moitié du siècle se produisaient dans l'espace urbain. Selon Philippe Chaudoir, "l'apparente résurgence de ces formes festives traditionnelles s'inscrit, en fait, dans la continuité d'une crise urbaine, sociale et politique et y puise largement ses logiques d'action. Au-delà d'un simple retour nostalgique, c'est-à-dire à travers une tradition revisitée, ces nouveaux animateurs, ces nouveaux spectacles, ces nouvelles manifestations prennent en charge (...) leur époque tout en se référant à un passé historique"[36].

Les arts de la rue connaissent une "période saltimbanque" (1970-1980) avant d'être reconnus par l'institution. Michel Crespin, instigateur du "combat politique" qui a mené à cette reconnaissance, crée en 1982 le centre national des arts de la rue. Depuis les années 90, un engouement pour les arts de la rue se manifeste ; lorsqu'arrive l'été, des festivals, parmi lesquels Aurillac et Châlon-sur-Saône, les plus anciens, leur sont consacrés ; par ailleurs, les commandes ponctuelles des villes aux compagnies qui interviennent dans l'espace public sont plus nombreuses qu'auparavant.

---

[36]Ph. CHAUDOIR, sous la direction de S. OSTROWETSKY. La ville en scène - Discours et figures de l'Espace Public à travers les "Arts de la Rue". Équipe de recherches et d'études en sciences sociales, commande n° 36 du Plan Urbain, oct. 1996, p. 3.

Les arts de la rue sont, de fait, des actions artistiques éphémères inscrites, en quelque sorte par nature même, dans la politique culturelle de la ville. D'une part, les arts de la rue interpellent un public qui ne fréquente pas nécessairement les lieux institutionnels de la culture. D'autre part, ils représentent des "formes populaires festives" ; selon l'un de nos interlocuteurs, "il y a une vraie lutte de classes entre des formes ayant prétention à faire oeuvre pour des élites culturelles et ce que l'on qualifie parfois d'animations festives destinées à des publics populaires".

L'institutionnalisation des arts de la rue constitue un tournant dans leur histoire : elle les érige au rang d'art à part entière, même si cette reconnaissance reste bien souvent formelle, nous dit-on, notamment de la part des "grandes institutions". Elle permet également, par le biais des aides à la création et à l'écriture de stimuler le renouvellement jugé nécessaire des formes artistiques et culturelles des arts de la rue. Cette institutionnalisation était nécessaire, estime Michel Crespin : "le chemin de la confrontation à l'institution et son approche dialectique est la voie qui était juste ; une fois que les choses sont formalisées, c'est la responsabilité de tous les acteurs, partenaires, institutions et artistes ; la notion du rapport de force est le seul élément productif, quand il n'y a plus confrontation au cadre institutionnel, la nécrose se fait".

Les arts de la rue ont développé une culture spécifique qui puise souvent dans la dérision, la provocation, le décalage. Pourront-ils maintenir la force subversive qui les caractérise ? "Le spectacle de rue, c'était une manière de casser quelque chose", déclare le responsable d'une compagnie de théâtre, "maintenant on rentre dans la même problématique que le théâtre : on devient des produits qui se vendent ou pas".

Il est intéressant, au terme de cette présentation d'actions culturelles et artistiques, de se pencher sur la commande publique pour cerner la marge de création et les possibilités de diffusion dont les artistes disposent actuellement dans le cadre de la politique de la ville.

LA COMMANDE PUBLIQUE

"C'est l'offre culturelle et artistique qui suscite la demande culturelle des habitants"[37]. La politique volontariste en matière culturelle passe par les commandes de l'État ou des collectivités territoriales. C'est la commande en direction des artistes qui rend possible et oriente cette offre culturelle.

L'un des représentants des arts de la rue déclare : "on est très souvent dans le rapport à la commande ; c'est-à-dire avec tout ce que ça signifie en France dans un

---

[37] Op. cit., Arts de la rue n° 14-15, p. 27, C. Renard.

rapport institutionnel à l'oeuvre. Il n'y a pas spontanément, sauf peut-être dans le domaine des arts plastiques ou de la performance, mais ça date un peu, on est très souvent dans un jeu politique, celui de la commande locale du politique et du politique aussi national quand il s'agit d'opérations symboliques d'envergure d'intervention dans l'espace". Les enjeux des actions artistiques les situent d'emblée dans le champ politique ; le commanditaire quel qu'il soit s'appuie sur l'artiste et lui délègue une mission ; l'analyse d'A. Ducret du mécénat public dans la production de l'art public peut s'appliquer également aux actions artistiques : le commanditaire "(...) se place entre production et réception de l'art (...) ; les responsables politiques tendent à leur tour à se substituer aux artistes dans l'espoir de recueillir les profits symboliques attachés au mécénat, et ce d'autant plus volontiers que la décision d'accroître les moyens financiers consacrés à la commande leur appartient"[38]. Les profits symboliques concernent ici la reconnaissance d'un État capable de promouvoir la citoyenneté ou d'une municipalité capable de donner une dimension festive à la ville.

* Commande et création

Les actions artistiques qui engagent l'artiste dans la durée, ainsi les PCQ dont nous avons parlé plus haut, sollicitent un renouvellement des formes artistiques pouvant toucher un public en marge. Ce qui peut apparaître comme une contrainte comporte aux yeux de certains artistes la possibilité d'élargir le champ de leur création. Les artistes ont conscience de développer des thèmes qu'ils ne pourraient pas mettre en oeuvre ailleurs. De son côté, l'institution constate que les artistes qui répondent aux appels d'offres qu'elle a lancés sont prêts à s'engager sur des objectifs qu'ils ont intégrés dans leur travail de création ; "les artistes qui vont travailler sur ces quartiers sont dans une démarche artistique qui se nourrit de ces sites-là, de ces problématiques, de l'ambiance de ces quartiers ; ils y vont, poussés par une nécessité qui leur est propre". L'institution distingue ces artistes de ceux "qui vont à la soupe du social".

À coté de ces projets qui poursuivent explicitement des finalités sociales, il y a des commandes qui ont plutôt pour objectif de valoriser l'image d'une ville ou d'un quartier. Dans ce cas, le travail de l'artiste se doit d'être plus ostentatoire et passe le plus souvent par la mise en scène dans l'espace public. L'un des conseillers à la politique de la ville d'une DRAC nous dit : "il y a une distinction à faire entre l'aspect électoraliste d'un festival de théâtre de rue et le travail de la DRAC qui consiste à favoriser la structuration des groupes ..."

---

[38] A. DUCRET. L'art dans l'espace public. éd Seismo, 1994, p. 8.

En général, nous dit-on, les institutions qui passent commande prennent plus ou moins de risques. Dans l'espace politique que constitue la ville, les élus craignent l'intervention artistique qu'ils recherchent plutôt pour en tirer parti. C'est pourquoi, déclare l'un de nos interlocuteurs, "les villes commandent en disant : on aimerait que vous veniez pour faire ce qu'on a vu à tel endroit, c'est de l'ordre de la répétition". Les comédiens que nous avons rencontrés qui appartiennent aux compagnies de théâtre de rue nous disent "créer des spectacles qui seront amenés à être diffusés, forcément adaptables à toutes les villes à peu près, en sachant que, en général, les villes dans lesquelles on joue, sont des villes de province moyenne, entre 80 000 et 100 000 habitants (...) spectacles qui font partie de ce qu'on appelle le catalogue". Ces créations qui représentent un temps fort dans la vie des compagnies, leur permettent de "tourner", mais encore faut-il convaincre les "programmateurs qui ne veulent pas prendre de risques".

* Une nouvelle dynamique

Aujourd'hui, la place du culturel et de l'artistique dans la politique de la ville et des villes évolue et gagne du terrain. Mais, comme nous venons de le voir, les choix culturels ne favorisent pas toujours la qualité ni le renouvellement des formes artistiques. En outre, nombre de nos interlocuteurs, institutionnels et artistes, évoquent la dynamique nouvelle et délicate mais nécessaire à la mise en oeuvre des projets.

Sur le terrain, par exemple, municipalité, centre culturel, DRAC et artistes ont à trouver un terrain d'entente. Si certains partenaires ne suivent pas le projet, les artistes, placés en porte à faux, doivent alors se positionner et en repenser l'impact. Par exemple, la création peut apparaître comme une menace aux établissements culturels parfois figés dans des pratiques socio-culturelles ; un conseiller en arts plastiques d'une DRAC, analysant l'évolution d'un PCQ, s'interroge sur le rôle des "institutions culturelles classiques" : "ghettos au sein des ghettos, sont-elles à même de répondre à des besoins ou des envies cachées d'une population qui elle-même ne sait plus très bien quelle est sa culture en mutation ?"

Nous citerons également l'expérience d'une compagnie qui illustre bien les aspects multiples et parfois conflictuels de ce que signifie commande publique : "C'était un PCQ, donc l'argent ne venait pas de la ville mais de la DRAC ; à ce moment-là, il y avait conflit politique entre une mairie communiste et un gouvernement de droite qui lance une politique culturelle ; la municipalité se dit : on va avoir 2,5 millions de budget culturel supplémentaire (...) On s'est fait plusieurs fois presque insultés par les élus, plein de gens étaient contre le projet et refusaient d'admettre que l'argent avait été donné pour cette chose-là et pas pour autre chose".

N'est-ce pas la place de l'artistique et de l'artiste dans ces projets qui suscite une remise en cause des mentalités et du rôle des partenaires concernés ? Comment mettre en oeuvre des actions culturelles comportant une dimension artistique alors que "le sentiment général, c'est que l'artistique, c'est la cerise sur le gâteau" ? Nouveaux enjeux culturels, recours nécessaire à l'art, finalités sociales qui sont la raison d'être d'actions dites culturelles et artistiques, ces différents facteurs indiquent une rupture dans l'approche culturelle que traduit le discours de nos interlocuteurs, chargés à l'échelon central ou régional de la politique de la ville.

La culture en question

Schématiquement, les actions culturelles et artistiques ont pris le relais de l'animation socio-culturelle, "connotée Jeunesse et Sports". Plusieurs oppositions explicites ou non jalonnent les discours :

actions socio-culturelles	actions culturelles et artistiques
animation	pratiques
ersatz d'artistique	création artistique
culture élitiste	émergence de nouvelles cultures

L'un des chargés de la politique de la ville dans une DRAC déclare : "L'action artistique, par rapport à l'action culturelle, a une fonction critique". Que remet-elle en question dans le champ culturel des politiques publiques, et en particulier urbaines ? En quoi l'action artistique échappe-t-elle et appartient-elle en même temps à la catégorie de l'action culturelle ? En quel sens l'intervention artistique participe-t-elle du "développement culturel" plus encore que de l'action culturelle ?

ÉVOLUTION TERMINOLOGIQUE

*Paradoxe

Un paradoxe qui perturbe les logiques à l'oeuvre dans les politiques culturelles, est inscrit en filigrane dans les discours portant sur les enjeux culturels et sociaux des actions artistiques. Mais, nos interlocuteurs opèrent une synthèse qui réconcilie les contradictions en attribuant à l'art la faculté d'intégrer les finalités sociales et culturelles. C'est cette magie de l'art, jamais reconnue comme telle, qui pourtant est implicitement valorisée.

Du point de vue culturel, selon un responsable de la recherche urbaine, "il y a un conflit de logique et d'impact entre l'approche du problème par le biais des politiques culturelles ou socio-culturelles d'une part, et l'approche par le biais de la question artistique, (...), confrontation entre les approches de type politique publique de l'artiste et politique publique en direction des politiques culturelles. Deux domaines qui font problème parce qu'on peut toujours imaginer qu'on fait des politiques culturelles en incluant quelque part une commande à l'artiste ou une présence spécifique de l'artiste, mais on sait que la politique culturelle ne peut pas jouer le jeu jusqu'au bout du relatif élitisme artistique...".

D'un côté, donc, singularité d'une démarche et d'une oeuvre : la création artistique échappe à l'évaluation culturelle. Elle ne cherche pas à gagner le plus grand nombre, elle cherche avant tout son effectuation. De l'autre, pluralité de la réception, des publics à sensibiliser : les objectifs de diffusion et d'accessibilité sont prioritaires.

Or, les actions artistiques remettent en question les objectifs propres à ces deux logiques en les réunissant dans un même projet : elles ouvrent la création à la collectivité et relèvent ainsi de la politique culturelle.

* Le langage de l'institution

L'expression "action artistique", objet des entretiens que nous avons effectués, et à ce titre donc présentée à nos interlocuteurs, est rarement reprise spontanément.

Les interlocuteurs institutionnels y ont peu recours pour définir leurs attributions et pour envisager les effets de ces actions. Ils parlent plus spontanément de l'action culturelle, parfois d'"actions culturelles et artistiques". Certains d'entre eux évoquent des "opérations artistiques" ou encore des "interventions artistiques en milieu urbain" ; ils ne retiennent parfois que l'aspect événementiel et éphémère de l'action artistique. Avec ironie, l'un de nos interlocuteurs fait allusion à une logique très pragmatique, appartenant plutôt à l'idéologie traditionnelle de la culture, permettant de distinguer le culturel et l'artistique : "un projet présenté par un artiste acquiert le qualificatif d'artistique, présenté par un conservateur de musée, il est culturel". En fait, au cours de l'analyse des politiques culturelles urbaines, là aussi d'un point de vue pragmatique, nos interlocuteurs, globalement, évoquent plus facilement l'action culturelle, expression générique qui désigne un dispositif d'intervention culturelle financé totalement ou en partie par le ministère de la culture. Ils parlent d'action artistique lorsqu'ils veulent insister sur cette dimension, mais dans ce cas, ils réfèrent implicitement à l'action culturelle, pivot des politiques culturelles. A priori, de même

que la culture englobe l'art et son accès à celui-ci[39], l'action culturelle est plus large que l'action artistique et l'inclut.

Ajoutons que l'expression "action culturelle" est associée, quasiment dans une relation de synonymie, à la démocratisation culturelle ; nous citerons à titre d'exemples : "toute démarche d'action culturelle, de démocratisation de la culture...", ou "dire qu'il n'y a plus d'actions culturelles est un non-sens total, cela signifierait : abandonner le combat démocratique de la culture ; par contre, il ne peut s'appuyer que sur la création".

D'autres interlocuteurs recherchent une terminologie mieux adaptée à la politique culturelle actuelle. L'un des conseillers à la politique de la ville abandonne l'expression "action culturelle" et adopte celle de "développement culturel" ; il met ainsi en évidence le rapport actif à la culture que le recours à la dimension artistique introduit. La notion de "développement culturel" indique également la transversalité propre à la politique de la ville : "l'action culturelle n'était portée que par des établissements culturels missionnés pour çà : maisons de la culture, centres dramatiques nationaux, bibliothèques, musées, etc. Le développement implique d'autres types de partenaires dont les collectivités, le monde associatif, les écoles, etc." En outre, comme nous l'avons vu à propos des PCQ, une action artistique est réussie "quand la collectivité locale se pose la question de l'organisation culturelle de sa ville". Cet objectif de développement culturel pose donc la question de "l'après", une fois le projet artistique réalisé.

Nous citerons à nouveau J. Wintrebert[40] qui rend compte de l'évolution des démarches culturelles et par conséquent des notions utilisées : "nous sommes toujours en débat sur des notions comme l'action culturelle qui porte sur les publics et celle de développement culturel qui porte sur les populations. (...) La notion de développement culturel recoupe l'idée d'une culture partagée, d'une culture qui se co-construit en liaison avec les habitants, mettant ainsi en résonance des enjeux sociaux avec des démarches artistiques"[41]. Cette approche radicalise les notions : les actions artistiques ne correspondent plus aux actions culturelles, elles relèvent du développement culturel, répondent avant tout à des finalités sociales et favorisent l'émergence d'une culture. Les habitants vers lesquels sont orientées les interventions artistiques, dans leur altérité culturelle, échappent aux stratégies traditionnelles de l'accessibilité.

---

[39] J.M. MONTFORT, H. de VARINE. Ville, culture et développement. Syros, 1995, p. 65. Les mots-clés

[40] Op. cit, Arts de la rue n° 14-15, p. 29.

[41] Ibid., p. 29.

La logique qui précède plaide en faveur de la "démocratie culturelle"[42] qui remet en question l'acception plus traditionnelle de "démocratisation culturelle" ; l'un des conseillers à la politique de la ville d'une DRAC voit dans celle-ci "une vision colonialiste de la culture ; il y a une notion de bien commun ; il y aurait des barbares vers qui il faudrait envoyer des missionnaires. La politique culturelle de la ville a corrigé cela avec le passage de la démocratisation à la citoyenneté. La pratique, dans l'action artistique, devient exercice de la citoyenneté". C'est donc la pratique artistique qui transforme l'habitant en sujet actif de la cité.

Pour éclairer ces remises en question terminologiques et idéologiques, nous nous arrêterons, après avoir envisagé le point de vue des artistes relatif aux finalités culturelles de leur pratiques, sur l'évolution de la notion de public.

* Position des artistes

La position des artistes révèle sans ambiguïté les contradictions inhérentes aux positions de nos interlocuteurs institutionnels dans la mesure où ils peuvent s'en tenir à la seule conception de l'art pour légitimer leur discours ; ils n'ont pas à revendiquer des enjeux culturels et sociaux. Les artistes n'ont donc pas recours à la terminologie institutionnelle ; celle-ci ne rend pas compte de leur activité auprès des habitants, des jeunes, des "publics" qu'ils sont amenés à rencontrer. Les artistes se méfient plutôt de ce vocabulaire qu'ils considèrent réducteur. Sur relance, des comédiens de théâtre de rue déclarent : "Des gens vont parler d'actions culturelles et vont faire de l'animation. Donc, ça n'a aucun sens. Je préférerais qu'on parle de politique culturelle. Ça a un sens si on l'emploie correctement. C'est une terminologie en vogue". Pour les artistes, l'"action culturelle" risque de désigner des actions d'animation et d'insister sur une dimension pédagogique de leurs interventions qu'ils ne reconnaissent pas. Ainsi, cette chorégraphe qui travaille avec un groupe de jeunes dans la banlieue parisienne ne se sent "(...) ni prof, ni formatrice, mais chorégraphe ; c'est un atelier de danse et d'écriture chorégraphique, ce n'est pas une école". Le besoin de susciter l'activité artistique et de la considérer comme pleinement artistique court-circuite les objectifs culturels classiques. Les artistes ne répondent pas au soupçon de recourir à l'animation dans la mesure où ils ne l'entendent pas : leur action se place sur le terrain de la création.

---

[42]Op. cit. , J. M. Montfort établit la distinction dans ses "Réflexions" sur les PCQ : "Les livres écrits, les films réalisés, les thèmes des spectacles vivants... etc., révèlent tous l'apport des populations participantes. Il s'agirait là, proposons-nous, d'une démarche active de démocratie culturelle, complémentaire de celle plus traditionnelle, de démocratisation culturelle".

Ceux qui ont eu pour mission d'animer ou de sensibiliser dénoncent d'ailleurs l'incompatibilité de finalités que l'institution culturelle associe pourtant dans sa demande aux artistes. Des chorégraphes commentent leur intervention auprès de jeunes lycéens : "on a eu l'occasion, comme tout le monde, d'avoir des expériences d'animation, d'actions de sensibilisation, mais nous, en fait, on n'a jamais supporté ça, parce qu'on trouvait que la manière dont les institutions, c'était ridicule, et dans la définition des missions et dans l'inconscience que ça représentait par exemple de nous envoyer faire de la sensibilisation à la danse contemporaine dans des lycées d'enseignement professionnel à Bezons où ils n'en ont rien à foutre (...) on nous envoyait faire des trucs dans les classes, on faisait des spectacles qui déclenchaient plein de choses au niveau des relations à l'intérieur de l'école et le mec du ministère voulait savoir si ça avait déclenché des vocations".

Globalement, les artistes expriment une relative méfiance à l'égard des orientations de l'institution : "Curieusement à une époque où ça devient un leitmotiv du ministère de la culture de dire que les gens doivent participer, on aurait plutôt tendance à se replier comme un escargot en disant qu'on ne va plus les faire participer. Je me méfie de la confusion. On ne fait pas tous la même chose". On retrouvera cette critique dans l'analyse des finalités sociales, les artistes dénonçant le côté systématique des demandes de l'institution.

PUBLIC

L'évolution de l'usage de la notion de public par l'institution reflète l'évolution des politiques menées par le ministère de la culture. La distinction établie entre public et populations montre bien les enjeux nouveaux liés à la politique culturelle de la ville.

* Le public et les publics

La notion de public a toujours comporté une idée d'homogénéité ; plus ou moins restreint, il se retrouve autour d'une oeuvre qu'il découvre ou apprécie déjà. Depuis sa création, le ministère de la culture, rappelle-t-on, cherche à élargir le public, c'est-à-dire, à faire en sorte que chacun puisse accéder à la culture, naguère ou trop souvent apanage d'une élite. "La politique culturelle, ça consiste à le (opéra de Mozart) faire voir à 50 000 personnes et pas seulement à 1 500", déclare un responsable de la recherche urbaine. Dans cette perspective, poursuit-il, "on aurait pu appliquer aux politiques culturelles les analyses que l'on faisait par ailleurs sur les services, c'est-à-dire qu'il y a service, il y a produit service et il y a quelque part un consommateur, un usager, un client". C'est en termes de cibles que la distribution du produit-service culturel peut être envisagée, notamment dans le cadre de la gestion culturelle municipale.

Dans le cadre de la politique de la ville, des actions culturelles spécifiques cherchent à sensibiliser un public éloigné de ce qu'on appelle communément culture et par conséquent des circuits de diffusion. On peut citer à cet égard, les Opérations de Prévention Été (O.P.E.) mises en place en 1982 et reconduites sous l'appellation Ville, Vie, Vacances (V.V.V.) en 1991 : elles tentent de remédier au désoeuvrement des jeunes qui ne partent pas en vacances en leur proposant des activités. Les programmes intitulés "un été au ciné" et "une saison en banlieue" sont respectivement axés sur le cinéma et sur le patrimoine.

La notion de public s'entend donc mieux au pluriel qu'au singulier si on considère l'hétérogénéité du public potentiel : à côté d'un public homogène, "qui fréquente", qui désigne schématiquement le "créneau classe moyenne, moyenne supérieure", selon les termes d'un directeur de théâtre que l'un de nos interlocuteurs cite, il existe d'autres publics qui exigent des stratégies adaptées pour la diffusion et l'acculturation. Ce point de vue répond aux objectifs classiques de démocratisation culturelle : "une institution culturelle qui a un rayonnement sur toute une ville ou une région est obligée de se poser la question sur la manière de s'adresser à tous les publics, notamment aux publics qui ne viennent pas spontanément la voir".

Les études lancées par J. Lang, au début des années 80, ont repéré et qualifié des publics singuliers et leur besoins - publics selon des aires géographiques ou des cultures spécifiques, régionales par exemple, etc. Aujourd'hui, cette singularité est délaissée, nous dit-on, "on ne reconnaît plus qu'un public défavorisé par rapport à des conditions sociologiques, économiques, culturelles et éducatives" ; un autre chargé de mission d'une DRAC fait écho à cette opinion ; il distingue "un public qui fréquente et les publics qui relèvent de la prévention". Ces publics, ce sont "les habitants", "les populations", "les gens" avec lesquels les artistes engagent un processus de création. Ces différents termes sont spontanément employés par certains de nos interlocuteurs, institutionnels ou artistes, lorsqu'ils rendent compte de l'activité sur le terrain. Le terme de public, au singulier ou au pluriel, est employé pour traduire la volonté politique du ministère de la culture, mais, comme nous allons le voir, il peut être associé à d'autres termes qui en modifient le sens.

* Habitants engagés dans un processus

Le "renouvellement des publics" reconnu comme une des missions des institutions culturelles passe donc par la participation des habitants à un projet artistique. "C'est l'une des voies possibles de sensibilisation à la question culturelle dans les quartiers", déclare un conseiller à la politique de la ville : aller vers les réseaux existants pour faire émerger leurs pratiques artistiques ou les solliciter pour contribuer à

une oeuvre collective. Les habitants deviennent un "public-acteur", selon les termes d'un chargé de mission d'une DRAC qui commente l'intervention d'un plasticien auprès d'élèves : "Ça marchait très bien artiste-élève mais dès qu'on sortait du cadre des gens qui avaient participé au projet, ça ne marchait plus du tout. C'est peut-être un révélateur aussi des manières dont les opérations artistiques peuvent se développer ou ont absolument besoin de cette implication sociale, de la participation de la population pour être reconnues. Et là, on est dans la configuration où ce n'est plus le public-spectateur mais le public-acteur". Le public acteur ne se conçoit que par opposition au "public-spectateur", acception monovalente en général de la notion de public. Signalons que, de manière plus restrictive, la notion de "public-acteur" désigne ceux qui peuvent prétendre à une possible insertion professionnelle dans les arts.

Mais comment les habitants des quartiers en difficulté sont-ils amenés à participer à des projets artistiques ? Les artistes, au cours des entretiens donnent des indications sur leurs démarches. À plusieurs reprises, ils évoquent les associations par le biais desquelles ils peuvent entrer en relation avec les habitants ; ceci, comme le raconte une comédienne, leur évite, entre autres, d'opérer une sélection.

Il nous semble important de rappeler ici les remarques des responsables de la politique culturelle de la ville relatives aux populations concernées. Les "gens" auxquels s'adressent ces opérations artistiques sont d'abord ceux des quartiers identifiés selon les critères de l'aménagement du territoire comme quartiers en difficulté ; mais, les objectifs visés sont toutefois ceux de la rencontre entre des habitants, entre le centre ville et la périphérie ; et les événements prévus à la fin d'une action artistique, terme du processus de création, sont là, nous dit-on, pour favoriser l'ouverture des quartiers.

* Le public dans l'espace public

Les artistes que nous avons rencontrés ont tous réalisé des actions artistiques dans l'espace urbain. Ce mode d'intervention bouleverse, d'emblée, la notion classique de public. Le public de la rue, c'est "Monsieur tout le monde", qui s'arrête ou non lors d'un spectacle. "L'enjeu de l'artiste urbain, c'est de causer à un public-population, c'est-à-dire à un tout sachant qu'il est différencié culturellement" ; ce concept de "public population" créé par Michel Crespin répond à des critères sociologiques et comportementaux. L'espace urbain est en effet, poursuit-il, "le lieu où culturellement et socialement, la plus grande bande passante coexiste". Dans ce lieu, le public est "actif", - le terme revient souvent dans le discours des artistes - en ce sens qu'il peut choisir de s'immobiliser, de se déplacer au cours du spectacle, de s'en aller ... Les artistes doivent également compter sur l'imprévisibilité du public : "Le public de la rue est très agréable, c'est un public libre,

qui réagit, imprévisible, tu sais jamais ce que le spectacle va donner avant d'avoir essayé ; il y a un rapport sain au spectacle ; ça plaît pas, on s'en va ou on manifeste", nous dit une comédienne.

Le passant est "un acteur de la chose dans laquelle il évolue", il est responsable en quelque sorte de ses mouvements, il décide d'écouter ou de partir... Il peut également devenir acteur s'il accepte d'entrer dans la dramaturgie : "Vous avez nombre de spectacles de rue qui jouent aujourd'hui sur le rapport participatif, parfois un peu démago, mais nécessaire où l'on s'adresse à un spectateur, où on l'emmène dans une déambulaton particulière. Du statut de spectateur, on essaye d'ailleurs d'en faire un acteur et de l'impliquer dans la dramaturgie, de l'impliquer dans la narration, dans le récit".

Le public actif dans l'espace urbain lors des spectacles de rue, le public acteur des opérations artistiques, place les "gens" en prise directe avec une culture élaborée par et avec des artistes. Et, parce que "les artistes sont des fabricants de symbolique", comme le remarquent plusieurs de nos interlocuteurs, ils n'imposent pas une pseudo-culture. En ce sens, la politique culturelle de la ville peut affirmer qu'elle refuse une "culture à deux vitesses"[43].

****

Nous remarquons que toutes ces actions se construisent autour de la démarche artistique. Quels que soient les termes employés par nos interlocuteurs, il y a une reconnaissance de la démarche artistique pour des finalités qui tout en étant d'ordre culturel, le débordent. Les finalités sociales affichées prioritairement par les politiques culturelles de la ville - voir la seconde partie de cette "enquête" - supposent une "mutation" culturelle, tant des finalités que du champ culturel. L'accessibilité à une culture commune qui passe par la mise en place des conditions de diffusion adaptées aux différents publics ne contribue plus, ou de moins en moins, à l'émergence d'une société capable d'intégrer ses populations. Aujourd'hui, il devient plus pertinent d'envisager la "sensibilisation à la question culturelle" plutôt que la diffusion de la culture. De plus, le champ culturel s'ouvre à d'autres pratiques culturelles. Sensibilisation et appel à la créativité empruntent des voies de traverse, plus vivantes sans doute que les voies pédagogiques traditionnelles. Les actions artistiques, quelles que soient la forme et l'importance de la démarche artistique, sollicitent un nouveau rapport à la culture ; il ne

---

[43]Op. cit., Arts de la rue n° 14-15, p. 27 ; C. Renard déclare : "il n'existe pas de culture spécifique pour les quartiers en difficulté, nous ne voulons pas de culture à deux vitessses".

s'agit plus seulement d'apprendre mais de pratiquer, de créer. On reconnaît donc à l'artiste ce pouvoir d'éveiller et d'organiser une "pulsion" créatrice.

Quels sont les effets culturels de ces actions ? Ils sont envisagés en termes de développement culturel par l'institution. Nous l'avons vu plus haut : "une opération artistique est réussie quand la collectivité locale se pose la question de l'organisation culturelle de sa ville".

Nous pouvons ici pointer plus que développer certaines questions que nos interlocuteurs ont abordées. Elles concernent l'art en tant que création et non représentation d'un art préexistant.

- L'intervention artistique, de fait, repose en grande partie sur la personnalité de l'artiste, sur sa capacité de mobilisation ; elle met en jeu également un temps fort, celui de la création qui se conçoit au présent. Comment les habitants qui travaillent en relation étroite avec un artiste, accepteront-ils d'autres personnalités, d'autres projets ? Quelles seront alors leur demande et leur démarche culturelle ? Nos interlocuteurs institutionnels s'interrogent sur la pérennité des actions artistiques ; comment faire le lien entre l'exceptionnel et l'ordinaire ? Comment mettre en oeuvre le "durable" ?

- La volonté de sortir des salles de spectacles ou de concerts s'appuie sur la création d'autres formes artistiques qui progressivement constituent une culture. Ainsi, la diffusion des arts de la rue, en particulier par le biais des festivals, peut jouer un rôle de sensibilisation à "des formes artistiques innovantes, porteuses de sens, qui prennent la dimension urbaine dans leur fabrication".

- À la question des "traces", des effets, des actions artistiques, l'un de nos interlocuteurs, représentant des arts de la rue, répond qu'il existe "un acquis culturel" intrinsèquement lié au caractère éphémère de l'action artistique : "Je peux vous dire, par exemple, que les habitants de la ville du Havre sont irrémédiablement marqués pour une centaine d'années par le "Géant tombé du ciel" de Royal de luxe ; c'est un acquis culturel qui n'est pas sédimenté dans un livre ou dans un film ; c'est la force d'une mémoire active qui se rétrocède par une oralité".

- Cette question des "traces" paraît pourtant formelle à la plupart des artistes ; "je pense de plus en plus qu'il faut être extrêmement modeste, je crois que ce que l'on peut modifier, c'est de l'ordre de l'intime et que ça ressurgira des années plus tard (...); depuis toujours, les oeuvres d'art cheminent lentement en nous", déclare un plasticien, et dans le

prolongement de cette idée, il exprime sa méfiance, comme d'autres artistes, à l'égard de l'évaluation, chère à l'institution.

3 - ACTION ARTISTIQUE ET FINALITÉS SOCIALES

"Comment la démocratisation culturelle peut-elle prendre en compte la fracture sociale ?" L'une des réponses de la politique de la ville passe par les opérations artistiques dans les quartiers, dont nous venons de voir en quels sens elles renouvellent le champ culturel. Mais comment nos interlocuteurs envisagent-ils le rapport entre action artistique et instance sociale ? N'y a-t-il pas un risque "d'instrumentaliser l'art à des fins généreuses", se demande un inspecteur de théâtre que nous avons rencontré ? Les objectifs sociaux ne vont-ils pas à l'encontre de l'art et inversement, l'art peut-il se mettre au service du social ? Si l'objectif des politiques culturelles est, selon les termes d'un responsable de la recherche urbaine, "au fond d'intégrer les populations (...), l'essentiel étant qu'ils aient effectivement un certain champ de création qui soit le leur et qui leur permette ainsi par le biais même de l'activité, de la démonstration, de l'expressivité, de se faire voir, de se faire entendre et par là même d'exister dans une société qui du même coup les intègre puisque d'une certaine manière, ils y ont pris leur place", quel peut-être le rôle de l'art ? Dans cette perspective sociale, "l'activité créatrice propre" n'est-elle pas privilégiée au détriment de la valeur artistique ?

Priorité artistique

Le rapport entre art et social est souvent posé en terme de priorité et en sens unique : l'art prime sur le social ; le social n'est pas nié pour autant. Quels sont donc les éléments et les articulations de ce rapport entre art et social dans les actions artistiques ? Rappelons avant d'envisager la question que l'objet de notre enquête ne nous a pas menés vers des interlocuteurs susceptibles de privilégier le social contre l'artistique.

L'ART ET LE SOCIAL

Nous retrouvons ici les termes antinomiques rencontrés précédemment dans le champ culturel ; il apparaissait difficile de réconcilier art et politiques culturelles orientées vers la démocratisation. L'opposition entre art et social apparaît encore plus radicale et les responsables de la politique de la ville le savent bien ; les résistances à la

culture la part des élus et des partenaires sociaux se font encore plus tenaces lorsque les projets s'appuient sur l'intervention artistique. Une évolution des mentalités est nécessaire, nous dit-on. En outre, les actions artistiques sont mal ou maladroitement acceptées par les acteurs sociaux qui se trouvent impliqués dans la réalisation des projets ; "les éducateurs ne pensent pas que l'art est une sortie, ils croient au maccramé et au judo, un peu comme les foyers au début ; ils ont cette espèce de formation psycho-pédagogique traditionnelle qui est en décalage avec la désespérance des jeunes ; eux, ne savent pas ce qu'est demain", observe l'un de nos interlocuteurs qui connaît bien le terrain.

Nos interlocuteurs institutionnels réfèrent toujours au social, plus ou moins explicitement, raison d'être de la politique culturelle de la ville. Mais cette référence ne risque-t-elle pas d'induire que l'art est un moyen au service de finalités qui lui sont extérieures ? Pourtant, l'enjeu n'est pas seulement l'adaptation aux "populations" concernées ; cette vision serait trop réductrice. L'enjeu est précisément de résoudre l'incompatibilité entre l'action artistique et ses finalités sociales. Le projet artistique qui résoud cette contradiction se situe du côté de l'art : sa valeur artistique doit être incontestable et intégrer des fins sociales. Une moindre qualité risquerait de révéler immédiatement la volonté de "faire du social". Ainsi, l'excellence artistique subvertit l'assujettissement de l'art au social.

Dans le prolongement de cette articulation entre art et social, entre valeur artistique et finalités sociales, se dessine un rapport au territoire qui relève de la même logique. L'art dépasse par son universalité le local, le quartier dans lequel il prend forme. "Un projet artistique interroge la relation pseudo-sociale au territoire", nous dit un conseiller à la politique de la ville. Si les projets artistiques prennent en compte les spécifités d'un territoire et de sa population, leur réussite tient à leur potentielle ouverture sur l'extérieur. À cet égard, un chargé de mission, ethnologue affirme que "si la culture et l'art ne sont pas d'abord des rencontres et des échanges entre l'intérieur et l'extérieur, entre l'autre et soi-même, c'est du folklore". Dans cette perspective, il s'agit de mettre en oeuvre le projet en recherchant les dispositifs les mieux adaptés au site.

Enfin, il nous semble important de rappeler que notre analyse dégage les principes mêmes qui guident l'intervention culturelle. Cette légitimation qui sous-tend les discours des responsables institutionnels de la politique culturelle de la ville n'empêche pas toutefois des commentaires sur les difficultés propres à des projets artistiques destinés aux quartiers en difficulté. Les publics plus difficiles que les publics traditionnels requièrent des "compétences plus sophistiquées" selon l'un des chargés de la politique de la ville d'une DRAC. Par ailleurs, la politique de la ville a donné lieu à

"des opérations un peu volontaristes". À propos de la danse, une responsable institutionnelle déclare : "Sollicités par la fracture sociale, nous avions la conviction, voire l'illusion, qu'avec la danse, l'absence de mots supprimait les barrages ; nous avons été obligés de prendre conscience des barrières culturelles".

Nous citerons également un chargé de mission d'une DRAC qui reprend les propos du responsable de la Friche de la belle de mai : il "disait que le premier objectif des jeunes et des moins jeunes qui participent à ces actions, c'est de bouffer. Si, en plus, on peut avoir une action artistique ou si c'est par ce réseau qu'on y arrive, tant mieux. C'est très sain parce que ça remet aussi en cause toute la vision romantique de l'artiste qui est très connotée et datée mais sur laquelle beaucoup de gens continuent à fonctionner." Le privilège accordé à l'art implicitement rejoint-il cette vision romantique ? La mise en oeuvre des projets artistiques, la dimension collective qu'ils exigent, perturbent de toute façon cette représentation de l'art.

"FAIRE DU SOCIAL"

Les artistes sont tous méfiants à l'égard de la demande institutionnelle insistante qui met en avant la lutte contre l'exclusion et la nécessité de tisser le lien social. Ils voient dans cette demande de "faire du social (...) le désarroi d'un ministère face à la fracture sociale : on ne sait plus quoi faire, tiens on va mettre les artistes là-bas pour qu'ils se passe quelque chose (...) ; ce qui est grave aujourd'hui, c'est que ça fait partie du cahier des charges". Leur réponse est sans ambiguïté :

- d'une part, le social ne peut contraindre leur travail ; "aujourd'hui, si tu n'as pas de démarche sociale, ta démarche artistique ne vaut rien car elle n'est pas populaire ; par rapport à ça, j'aurais tendance à être radicale ; en tant qu'artiste, j'ai le droit de développer mon travail comme j'ai envie", ces propos d'une chorégraphe reprennent un leitmotiv des artistes ;
- d'autre part, le social ne peut contraindre la relation qu'ils vont entretenir avec les "populations" : à leurs yeux, la demande sociale telle qu'elle est formulée par l'institution les amènerait logiquement à "tomber comme un cheveu sur la soupe" parmi les "gens" pour jouer "les acteurs sociaux".

Ils refusent également les limites qu'impose la prise en charge de la question sociale en termes de public et de quartier et dénoncent "la course poursuite désespérée d'une parole qui leur [les institutions culturelles] échappe qui est celle de la jeunesse et de la banlieue". Ils sont prêts à intervenir dans les quartiers en difficulté mais ils souhaitent que ce ne soit pas un choix obligé. Par ailleurs, remarque l'un des artistes rencontrés : "Toutes les populations nous intéressent et pas seulement celles qui sont

ghettoïsées, et qu'en est-il du jeune du XVIème arrondissement (de Paris) qui est complètement paumé ?"

Pourtant, comme nous l'avons dit plus haut, ces artistes se sentent concernés par les problèmes de la société contemporaine et leurs démarches artistiques en tiennent compte fondamentalement. "On a découvert très vite ces énormes problèmes d'identité et d'altérité contemporaines", déclare un plasticien pour qui il est nécessaire de recourir à l'éphémère pour répondre à l'urgence sociale. Les projets artistiques se distinguent d'ailleurs par cette volonté de développer une problématique sociale. Le responsable d'une compagnie de théâtre de rue déclare : "Il y avait une pulsion des gens qui avaient envie d'essayer autre chose, de sortir dehors avec un truc social (..) On parle de choses sociales qui nous interpellent". Nous citerons également un chargé de mission selon lequel, "un courant fort apparaît aujourd'hui dans l'art contemporain : "l'esthétique de la convivialité", c'est-à-dire la question de la relation à l'autre, à la relation collective".
Les artistes se situent donc bien sur ce terrrain du social et se déclarent, comme cette chorégraphe, prêts à faire émerger "cet art populaire, car ces gens-là ont une histoire, car là où ils vivent ça peut être lugubre, noir, mais il y a une lumière, une beauté qu'on peut ressortir".

Mais, de même que les artistes ne s'interrogent pas sur l'aspect pédagogique de leur intervention, ils ne se posent pas la question des effets sociaux de leur travail, c'est l'institution qui la leur pose et leur demande d'argumenter en ce sens lorsqu'ils formulent leurs projets. À l'exigence sociale, ils opposent l'exigence artistique : "Le social, c'est quoi ? On l'apporte dans ce qu'on va exprimer, dans notre création. Un bon projet, s'il est bon, il l'emporte sur le social". Nous constatons que les artistes expriment plus fortement que l'institution les arguments dont cette dernière a besoin pour légitimer le recours à l'art.

Tisser le lien social

"Remédier à la fracture sociale", "tisser le lien social", tels sont les termes auxquels recourt fréquemment l'institution pour formuler les objectifs sociaux. Comment se manifeste le lien social dans le cadre des actions artistiques ? Nos interlocuteurs institutionnels, en général les chargés de la politique de la ville dans les DRAC, et certains artistes évoquent, voire évaluent, les effets sociaux des interventions réalisées.

Un des effets de l'intervention artistique dans les quartiers est de permettre à des groupes de jeunes amateurs de participer à des stages et de se former en travaillant avec

les artistes. Selon un conseiller DRAC, "les résidences d'artistes amènent la rencontre des opérateurs du champ social et du champ artistique ; ainsi, à la Friche Belle de Mai, il existe une véritable chaîne de développement de la création musicale ; il n'y a pas de fabrication du professionnel mais une mise en place du comportement professionnel". Certains groupes s'affirment, les autres acquièrent des compétences ; de toute façon, ce travail créatif peut "aider à la structuration de la personne, favoriser le développement du lien social, cette capacité de relation avec autrui", selon un autre conseiller DRAC. Cette dimension est d'ailleurs souvent mise en avant. C'est au cours du travail collectif régulier que les habitants qui s'investissent dans le projet "réapprennent à travailler ensemble et apprennent les contraintes ; je crois que c'est très important les contraintes, et parfois pour un certain nombre de gens qui sont désocialisés ou sortis du monde du travail, c'est absolument déterminant dans une réinsertion culturelle, sociale, psychologique", déclare un chargé des actions culturelles dans le milieu rural. C'est la participation à un projet commun qui rassemble les "gens", chacun pouvant intervenir selon ses compétences.

On citera cette approche "statistique" d'une chorégraphe qui après avoir travaillé dans les quartiers est responsable du montage d'un festival de danse : "Un an de boulot, cinq qui s'en sortent, on n'est pas mécontent", estime-telle.

Dans une perspective sociale, les pratiques artistiques constituent des pratiques identitaires. À propos des jeunes qui pratiquent la danse avec elle, cette chorégraphe déclare : "Aujourd'hui, ils observent beaucoup plus leur mère quand elle fait la cuisine (...), ils vont chercher leurs racines et ils parlent de moins en moins de l'Amérique. Ils parlent de plus en plus d'eux, c'est un travail de dix ans".

Les conseillers à la politique de la ville observent également que la réussite d'un groupe a une incidence sur la cohésion du quartier dont ils sont issus. Ainsi, "Accrorap à Saint-Priest a joué un rôle fédérateur absolument extraordinaire sur Saint-Priest ; il y a eu un développement des ateliers de break dance, rap, absolument phénoménal, parce qu'il y a eu cette portée en avant par le groupe" ; l'exemple du groupe Évasion à Romans est également cité pour illustrer ce phénomène de réhabilitation des quartiers.

Le lien social est également favorisé par la convivialité propre aux événements artistiques, notamment dans l'espace public. "Quand on dit le lien social, c'est parce qu'elle (l'oeuvre artistique dans l'espace public) convoque, de façon douce, de façon festive, une population et des populations complètement hétérogènes", déclare un représentant des arts de la rue. "La convivialité, l'appropriation de l'espace de la rue, la nécessité de se regrouper et d'y vivre des moments ensemble, fédérateurs, chaleureux, dans la proximité et la promiscuité de l'autre", concourent, dans l'éphémère, à un lien

social que les citadins n'avaient plus l'occasion d'actualiser. " Il y a une évolution de la perception du concept de fête ; on n'a plus de référent, on a perdu progressivement les rituels collectifs et privés", et les arts de la rue réinventent en fonction du contexte socio-économique et spatial actuel, la convivialité.

****

La prise en compte de finalités sociales dans les projets artistiques a des répercussions sur les pratiques artistiques, en particulier sur le processus de création. Nous avons vu que les actions artistiques, à l'exception des arts de la rue qui, en général, font appel à la participation au seul moment de l'événement, reposent sur un processus que l'artiste engage avec les habitants ; la création, portée par un artiste, résulte d'une activité collective qui est aussi valorisée et valorisante que son aboutissement. En tant qu'expression, individuelle et collective, l'art n'a plus à répondre aux critères de beauté et de singularité que l'on attend généralement. D'ailleurs, selon l'un de nos interlocuteurs, l'un des effets de ce travail dans les quartiers est de faire émerger des "processus de création spécifique" : d'une part, "des modes de vie plus collectifs" minimisent la question de l'artiste génial, chorégraphe ou metteur en scène ; d'autre part, les lieux dans lesquels se développent les projets ont une incidence sur la création elle-même.

Processus, développement de l'activité créatrice, création qui s'enracine dans le collectif, etc., ces expressions manifestent une évolution des pratiques artistiques qui n'est pas sans conséquence sur la conception même de l'art : "L'art n'est plus un savoir qu'on va dispenser, c'est une pratique sociale qu'on peut partager".

4 - L'ACTION ARTISTIQUE DANS L'ESPACE PUBLIC URBAIN

L'objet de notre recherche nous conduit à questionner le rapport entre l'action artistique et l'urbain d'une part et l'action artistique et l'espace d'autre part. Nous rassemblons ces deux points de vue sous un même chapitre parce que les discours s'appliquent souvent à l'un ou à l'autre. Mais, comment entendons-nous ces deux approches qui se recoupent ?

"L'urbain" reprend plutôt les principes qui guident l'action artistique dans l'espace de la ville : la requalification de l'environnement urbain, les critères de sélection

des lieux des manifesfations artistiques, etc. ; le terme concerne également les aspects culturels de ces actions qui participent de ce que l'on désigne globalement aujourd'hui par "culture urbaine".

Quant à "l'espace", il désigne plutôt cet espace-là avec ses qualités sensibles, physiques, mais aussi son identité ; qu'en est-il du rapport entre une action artistique et les différentes composantes environnementales, symboliques, etc., du site dans lequel elle se déroule ?

Requalifier

La requalification de l'environnement urbain s'impose comme l'enjeu majeur des actions culturelles et artistiques dans l'espace public. Ce terme qui appartient au vocabulaire de l'urbaniste et des chargés de la politique culturelle de la ville exprime des objectifs de registres différents - les effets de la requalification des quartiers ou des espaces ne sont-ils pas sociaux, physiques, symboliques ? Les artistes se voient confier cette mission de requalification, qu'il s'agisse d'art public ou de manifestations artistiques dans l'espace public.

LIEUX / NON-LIEUX

"On ne le dit jamais, mais les espaces urbains dont il est question sont souvent des non-lieux, sont souvent des espaces largement dégradés, sans âme, (...) ce sont souvent des lieux à l'identité oubliée, masquée, défigurée et il y a un travail d'affleurement, il faut faire remonter à la surface ce qui a fait un lieu et ce qui l'a marqué ...", déclare l'un de nos interlocuteurs spécialiste des arts de la rue. Ces non-lieux s'opposent "à des lieux très forts qui signifient très souvent des choses extrêmement complexes, extrêmement sophistiquées. Ce type d'acte artistique dans ces lieux-là a une fonction éminemment politique", poursuit notre interlocuteur. C'est la mémoire du lieu qui sera convoquée, et "travaillée" pour "redonner une lisibilité au lieu", ou encore pour "favoriser un repérage symbolique".

Le choix des lieux de spectacles reflète effectivement les objectifs poursuivis par les municipalités, et il est évident que les villes en contrat de ville chercheront d'abord à requalifier les lieux dans lesquels se manifestent des dysfonctionnments sociaux ou ces "espaces désertifiés et délirants qui relèvent de la science-fiction humaine et qui n'ont aucune sensiblité comme les dalles, agoras et autres monstruosités construites au cours des années 70". D'ailleurs, l'action artistique accompagne fréquemment un projet de

réaménagement ; des chorégraphes racontent leur expérience à Bezons où il s'agissait de "marquer l'apparition d'un immeuble de Nouvel dans un paysage de banlieue qui jamais ne donne l'impression d'une ville" ; l'intervention d'Ilotopie "Palace à loyer modérée" illustre, pour l'un de nos interlocuteurs, la question du réaménagement : "on voyait bien l'intérêt pour cette équipe-là, de faire d'un espace dégradé un espace de luxe momentanément, de façon tout à fait provocatrice, pour expliquer que ce lieu ne pouvait plus, ne devait plus être comme il était".

Ces espaces sont en général situés à la périphérie des villes. L'histoire des arts de la rue situe dans les années 80 la prise de conscience des artistes qui les conduit du centre des villes vers la périphérie. Pourtant, selon plusieurs de nos interlocuteurs, notamment les artistes, cette localisation évolue parce qu'"aujourd'hui, le tissu urbain évolue de façon très complexe, très rapide (...) ; il se désagrège pour se reconstituer autrement très vite actuellement. Ce que les urbanistes appellent entrées de ville ; c'est invraisemblable cette collusion de panneaux "Darty", "Conforama", etc. C'est tout un univers qui est en train d'émerger", note un plasticien. Il remarque également qu'il y a dix ans, il intervenait essentiellement dans les banlieues. Aujourd'hui, les artistes que nous avons rencontrés s'intéressent aux nouveaux lieux des villes ; parallèlement aux urbanistes, ils s'interrogent sur la ville, ils parlent moins de banlieue que de péri-urbain et certains commencent à s'intéresser au rural. La compagnie Éclat Immédiat et Durable par exemple réalise un projet intitulé "Porte à porte" sur les entrées de ville, travaille à l'édification d'une cathédrale de paille et collabore avec des architectes à une réflexion sur la Petite Ceinture de Paris.

Ces préoccupations soulignent l'importance, "dans un souci de démocratisation", de la prise en compte des espaces publics urbains par l'action culturelle, "parce qu'il y a de nouveaux lieux et une nouvelle politique qui doit faire le lien entre le réaménagement et la politque culturelle".

On notera également l'investissement des transports publics : bus ou arrêts de bus (Ilotopie), tramway, stations de métro peuvent être l'objet d'actions artistiques en particulier sonores - musique créée par Nicolas Frize est diffusée à la station Saint-Denis Basilique.

L'ESPACE URBAIN DES MANIFESTATIONS ARTISTIQUES

* Point de vue des professionnels

Pour les urbanistes, le réinvestissement de l'espace public au cours de ces dernières années témoigne du "besoin assez profond de la ville aujourd'hui, de trouver

des lieux un peu sympas, un peu conviviaux, où les gens aiment à flâner, où ils aiment à se rencontrer, où ils aiment à se reconnaître aussi". Ils considèrent d'un même point de vue le traitement de l'espace public et l'action artistique urbaine - thème de l'entretien que nous leur soumettons et qui leur est moins familier que l'art public généralement objet des 1% culturels et artistiques des projets d'équipements. Pour eux, traitement de l'espace et manifestation artistique relèvent donc de la même nécessité de requalifier l'espace : il s'agit de "redonner de la valeur finalement à des espaces qui n'étaient pas terribles, que ce soit par le spectacle vivant ou par l'architecture, soit l'oeuvre d'art, la sculpture ou un traitement d'espace public particulier".

Au niveau de la conception, il est toujours possible de s'interroger sur la forme et sur les qualités des espaces favorisant la convivialité et s'adaptant facilement à des spectacles éventuels. Mais, il ne s'agit pas pour autant "d'attribuer un rôle à l'espace comme quoi il serait capable de fabriquer de la démocratie ou de la citoyenneté". Nos interlocuteurs urbanistes tiennent à préciser leur rôle dans la ville : l'urbaniste, disent-ils, "intervient en amont, il ne gère pas l'espace, il le fabrique. C'est le politique local qui gère l'espace. Globalement, l'urbaniste est dessinateur de formes". Sa réflexion porte sur l'usage à long terme et non sur les pratiques qui émergent et transforment nécessairement l'espace rapidement. "Tout ce qui est de l'ordre de l'événementiel est beaucoup plus proche de la gestion politique que de la gestion urbaine à proprement parler".

Cette position clairement réaffirmée n'empêche pas le développement d'une collaboration entre plusieurs types d'acteurs dans la conception et la mise en oeuvre des espaces urbains et des équipements. Aujourd'hui, urbanistes, architectes, paysagistes travaillent ensemble, nous dit-on et "les paysagistes, sont désormais les compagnons de route des urbanistes". Il y a éventuellement recours au scénographe, parfois au designer pour le mobilier urbain. Quant à l'artiste, il reçoit en général une commande d'art public et il doit s'adapter au contexte, à la forme bâtie, pour créer une oeuvre en rapport avec le lieu. Les urbanistes regrettent que les créateurs soient appelés au dernier moment et qu'il n'y ait pas une réelle volonté d'intégrer leur perception en amont - le même regret est exprimé par plusieurs artistes. Mais, "il y a quand même un découpage un peu complexe entre la profession artistique et l'urbaniste, le troisième cadre étant l'architecte". Toutefois, nous serions actuellement dans la phase où "urbanistes et artistes font un pas l'un vers l'autre, le dialogue se faisant sur un projet commun", selon un interlocuteur qui exerce au sein d'une municipalité.

* Gestion de l'espace public

Nous venons de voir que rares sont les lieux destinés aux actions culturelles et artistiques. Les urbanistes privilégient des espaces aux fonctions multiples, susceptibles

d'être transformés par un aménagement provisoire. Les municipalités partagent ce point de vue, d'autant que, comme l'exprime une urbaniste, "l'utilisation inhabituelle d'un lieu est toujours intéressante, si on sait bien l'utiliser" ; elle poursuit : "je ne suis pas pour tout prévoir ; je ne suis pas sûre qu'il faille que tout lieu public soit capable d'accueillir des spectacles". Lorsqu'elles en ont la possibilité, les villes cherchent, en amont, à encourager la création d'espaces de convivialité qui, à l'occasion, pourront devenir aisément espaces de manifestation artistique ou autre. D'un point de vue pragmatique, elles utilisent les espaces publics existants pour organiser ces manifestations. Dans ce cas, c'est la localisation des espaces qui fait l'objet d'une réflexion au sein de la municipalité. Les enjeux sociaux sont prioritaires, mais des facteurs comme l'accessibilité, la sécurité sont également à prendre en considération.

Des actions artistiques répétées dans un même lieu pourront conduire à un réaménagement durable d'ordre technique et spatial, basé sur "une sorte de feed-back" ; "ainsi à Aurillac, il y a eu effectivement des réaménagements liés simplement au festival et à l'amélioration des relations difficiles entre les services techniques et les théâtreux, (...) parfois, il s'agit simplement de prises de courant ..." Mais ceci est plutôt rare. Les villes, pour mettre en oeuvre la convivialité tant recherchée, se soucient d'abord de la gestion de l'espace public quotidien.

Rapport entre le lieu et l'action artistique

LE PROJET ARTISTIQUE / L'URBAIN

Nous voudrions ici pointer, désigner, les différents aspects de la relation entre création artistique et environnement urbain. Le champ de l'urbain que nos interlocuteurs évoquent déborde les seuls "quartiers", même si la plupart des "cultures urbaines" en sont issues.

* "Cultures urbaines"

Rappelons ces pratiques culturelles issues de la rue qui relèvent, selon un chorégraphe, "d'un vrai mouvement artistique, (...) folklore urbain né dans les années 70, qui s'enracine dans les mouvements des last poets à la suite de la beat generation". Hip-hop, break dance, rap, graff, sont liés à un environnement urbain caractéristique (grands ensembles). La rue et les espaces publics ont été le lieu d'expression des jeunes parce que, nous dit-on à plusieurs reprises, "les lieux possibles dans leur quartier étaient

fermés à ce type d'art", la peur du côté des jeunes et du côté des institutions n'ayant encouragé ni l'offre de lieux de répétition ni le recours à ces lieux.

Certains artistes s'élèvent "contre cette tendance à concentrer tout ce qui est de l'ordre de l'art urbain autour du rap, du pop ..." ; ils estiment qu'elle enferme les habitants des banlieues dans un certain type d'expression artistique et plaident pour une autre approche culturelle. "Danse urbaine, contemporaine, jazz ou x, pour moi, le lien entre toutes les danses, c'est la danse et le corps", s'exclame une chorégraphe ; "la danse urbaine n'est qu'un mot" dit-elle.

Par ailleurs, une opposition entre l'espace d'origine et l'espace de consécration commence à être patente : quand on propose un studio aux danseurs de rue, ils sont très heureux ; "les danseurs hip-hop ont dansé où il y avait de la place au début et ils commencent à revendiquer les théâtres et les réseaux artistiques", nous dit-on. La même contradiction se manifeste chez les graffeurs qui acceptent d'exercer en public sur des surfaces qu'on met à leur disposition. C'est une contradiction symétrique qu'on peut relever de la part des municipalités : lors de l'action artistique "L'art sur la place" (voir monographie) qui s'est déroulée à Lyon, le graff est intronisé sur la place Bellecour tandis que R. Barre deux mois plus tôt demandait l'effacement de tous les graffs de la ville.

* Environnement urbain

En dépit de cette émergence des cultures urbaines dans les banlieues, la question reste souvent suspendue : "est-ce que l'environnement urbain spécifie les pratiques artistiques et en quoi les pratiques artistiques peuvent-elles se nourrir de l'urbain dans leur déroulement ?"

Plusieurs créateurs sont très conscients que les lieux dans lesquels se développent les projets vont influer sur la préparation de l'action. Ainsi, Maguy Marin a acheté une usine à Oullins pour en faire un lieu d'accueil aux jeunes compagnies, d'autres artistes sont à la recherche de lieux moins connotés que les théâtres, se déclarent sensibles à la matière brute et aiment à travailler dans les friches industrielles.

En fait, selon Michel Crespin, c'est lorsque les artistes sont passés en périphérie "qu'ils se retrouvaient en même temps sur la place Sainte Catherine et dans les ZUP et les ZAP" qu'ils se sont interrogés sur la forme même de leur création. Ils ont compris que la forme saltimbanque qu'ils développaient à ce moment-là était inadaptée au contexte social et urbain de la périphérie. "C'est le noeud de départ de la transformation artistique". Par ailleurs, depuis les années 90, les artistes ont intégré le "concept urbain en tant que tel comme élément dramaturgique de la production artistique". Ils ont essayé

"de trouver les spécificités de l'espace urbain" ; en ce sens, leur approche de l'espace urbain repose sur une logique du "de" la rue et non pas du "dans" la rue.

Pour les artistes, l'environnement urbain est un matériau sensible que les artistes explorent et utilisent ; "on a l'impression d'être drogués à la ville, c'est l'espace métaphorique de la complexité, des réseaux, de la coexistence des choses entre elles", déclarent des chorégraphes. Images et sons de la ville sont fréquemment réintroduits dans les spectacles, voire constituent la matière même de l'oeuvre.

L'urbain, c'est aussi une source d'inspiration sociale et politique ; les artistes puisent dans l'effervescence de l'actualité telle qu'elle se manifeste dans l'espace urbain - à titre d'exemple, citons des spectacles comme "SDF" et "Bail à céder" (Kumulus), "La Belle de Cadie" sur la grande consommation et "Cagettes et poules" qui a pour thème l'Europe (Éclat Immédiat et Durable), ou encore "Arrêts fréquents" (Éclat Immédiat et Durable), spectacle sur le dérapage culturel et la corruption politique qui met en scène les bâtiments publics "dans lesquels les gens sont obligés d'aller à un moment, où ils font la queue comme à l'ANPE ou au Trésor Public, à la mairie...", etc.

Le projet artistique se nourrit donc de l'urbain, participe de l'évolution de l'espace urbain et de ses usages, mais comment prend-il en compte l'espace public délimité de l'action elle-même ?

RAPPORT ENTRE L'OEUVRE ET L'ESPACE (SENSIBLE, PHYSIQUE)

* Refus de l'espace comme décor

Les artistes que nous avons rencontrés ne considèrent pas l'espace, que ce soit celui de la création ou de la représentation (qui parfois se confondent), comme un décor. Le mouvement propre à l'espace public et l'environnement sonore et visuel qui interfèrent à chaque instant avec l'oeuvre elle-même, contredisent en effet cette approche. La distinction qu'établit Michel Crespin entre arts "de" la rue et arts "dans" la rue "est l'indice d'un refus d'instrumentalisation de la ville et de la rue comme décors. Elle les travaille au contraire dans leur matière même"[44]. La notion de scénographie urbaine que les artistes ont intégrée, comme nous l'avons vu précédemment, permet une utilisation dynamique de l'espace.

"Avec le décor, on est dans la représentation ; il faut faire tomber le décor, en provoquant des situations extrêmes", déclare un plasticien qui conçoit la création dans

---

[44]Ph. CHAUDOIR, op. cit. , p. 4.

un rapport de forces avec les éléments qui composent l'environnement. Le défi au lieu permet d'éprouver "le rapport épidermique à la ville ; le champ d'expérience, il est de ce côté-là, il est avec ce mouvement de limite avec les éléments urbains".

L'évolution vers l'immatériel et la virtualisation modifie encore autrement le statut de l'espace public de l'action artistique. Ainsi, loin de fixer un décor, le recours à la video offre d'autres mises en espace, d'autres regards et d'autres écoutes ; pour ces chorégraphes qui en font un des outils désormais indispensable de leur travail, "les installations video permettent de penser davantage à toutes les mises en responsabilité du spectateur".

* Cet espace-là dans la création

Si nos interlocuteurs reconnaissent une incidence de l'espace urbain sur le processus de création, il est toutefois très difficile de rattacher totalement un projet à un site particulier. En témoignent les interviews réalisées lors de l'action artistique "L'art sur la place" (voir monographie). Exceptées les entrées monumentales à l'échelle de la place et offertes aux graffeurs, aucun de la centaine d'artistes intervenants (groupes ou individus), n'a conçu son projet pour la place Bellecour en particulier mais pour une grande place publique, alors que la commande spécifiait le site.

Nombre de spectacles de rue itinérants ont, de fait, deux régimes de relation avec l'espace : une scénographie relativement standard soit pour une place urbaine moyenne, soit pour une rue de gabarit plutôt ancien. Selon les spectacles, les compagnies chercheront dans les villes l'espace adéquat à la représentation et effectueront des adaptations mineures ou importantes. D'un point de vue très pragmatique, les conditions sonores sont prioritaires semble-t-il. "On choisit en accord avec une municipalité, souvent en fonction de l'acoustique", déclare le responsable d'une compagnie de théâtre de rue.

Il est des cas toutefois où la création est conçue pour un site donné. Certaines interventions artistiques, par exemple, visent un quartier, un espace public urbain précis. Les artistes ont alors quasiment pour mission de travailler le site et de le révéler aux habitants. Ils se saisissent des symboles du lieu, s'ils en ont le temps, analysent les pratiques liées à l'espace - les PCQ favorisent un travail en profondeur sur le site. À propos d'une commande de la ville de Saint-Quentin, les artistes racontent : "Les conditions de travail étaient assez bonnes, on a créé ça en huit jours à peu près. Le travail consistait à prendre les grands symboles de la ville (Saint-Quentin, ville du textile, de l'usine de mobylettes, etc.), et son histoire avec ses souterrains ; c'était la base de l'histoire qu'on a créée".

Pour renouveler le processus de création, Michel Crespin a lancé les "Parcours d'artistes" dans lesquels le site joue un rôle déterminant. Les artistes au terme de leur déambulation dans Marseille concevaient un projet en rapport avec le territoire traversé. Plasticiens, musiciens, metteurs en scène, invités par Lieux Publics, ont fait l'expérience et présenté leurs créations en 1996 et 1997.

Enfin, selon les arts considérés, on peut dire que le site est plus ou moins indispensable à la création. Pour les plasticiens, l'espace apparaît fondamental : "on fait très attention à l'espace. Quand on arrive dans une ville, on n'a aucune idée de ce qu'on va faire ; c'est en fonction de la ville (...) ; soit c'est la force du lieu qui inspire telle forme ; parfois, c'est l'inverse, mais ça veut dire la même chose". Pour les musiciens, l'espace fait partie de la composition : " d'où ça vient, où ça va, la mobilité des sources, tout cela a autant d'importance, en tout cas pas moins, que la hauteur des notes, le type de timbre, l'orchestration, etc.".

De toute façon, quel que soit le cas de figure, le rapport entre l'oeuvre et l'espace "nécessite un travail de réécriture et de prise en compte des qualités ou de l'absence de qualités des espaces" selon un responsable des arts de la rue ; "si effectivement un imaginaire se développe, au sens qu'un plaisir ou une violence arrive à s'accomplir dans ce type de représentation, (...), c'est que le lieu est interprété ; l''oeuvre est l'outil, elle est une forme d'expression mais au service d'un espace urbain". Cette analyse insiste sur la "lisibilité" du lieu, indispensable détour à effectuer par les artistes pour une création agissante et qui en retour devrait rendre lisible le lieu au spectateur.

* Les données spatio-temporelles dans l'action artistique

Espace ouvert ou fermé, monumental ou intime, bruyant ou calme, minéral ou végétal, etc., autant de données sensibles que les artistes ont à prendre en compte et dont ils peuvent jouer dans la création. Il est impossible d'éteindre les lumières de la ville, de supprimer le bruit des voitures et le flux des passants, etc., disent-ils. Pour un musicien, l'adaptation s'impose : "ce n'est que lorsqu'on va quelque part, qu'il est question de faire un spectacle, qu'on voit immédiatement qu'il y a des choses qui ne vont pas marcher, qu'il y a des choses auxquelles on n'aurait pas pensé ; en regardant le site, c'est marrant comme le cerveau travaille d'ailleurs, on balaye énormément de paramètres à la fois ".

L'espace physique peut inspirer la création. On citera l'intervention d'Éclat Immédiat et Durable à Argenteuil qui, pour décomposer et recomposer les pratiques liées à la dalle en béton construite à la fin des années 60, recourt à l'horizontalité ("travail sur le trajet des gens dans cet espace-là") et à la verticalité ("pénétrer dans le sous-sol et

travailler sur la mémoire de la ville"). Cette utilisation du haut et du bas dans la déambulation des habitants provoque des nouvelles pratiques, mais plus encore, sur le registre sensori-moteur, une nouvelle gestuelle par rapport au lieu.

Enfin, il est important de rappeler que l'espace-temps de l'action artistique dans l'espace public tient de l'éphémère, de "l'apparition" selon les termes de Michel Crespin, à un moment donné, dans un lieu qui vibre en fonction du climat, de la lumière, etc.

Du point de vue de la réception de l'oeuvre, l'action artistique dans l'espace public mobilise le spectateur qui peut décider de se déplacer, de partir, de suivre les artistes qui parcourent les rues de la ville ... La mobilité propre aux spectacles déambulatoires permet aux habitants de se réapproprier leur territoire et de rencontrer les habitants des autres quartiers, nous disent les interlocuteurs institutionnels ; un mouvement du centre vers la périphérie ou inversement de la périphérie vers le centre touche la perception territoriale et redonne le sens de l'espace citoyen : "La citoyenneté, on se la prend par les pieds (...) on n'est plus relégué".

***

Les monographies consacrées à trois actions artistiques devraient permettre d'affiner l'approche urbaine et spatiale. Dans le cadre de ces entretiens qui s'attachent davantage aux représentations de nos interlocuteurs, le discours a tendance en effet à formaliser ce qui relève de l'approche sensible.

On peut dire que l'action artistique dans l'espace urbain ne peut être envisagée en dehors de son contexte qu'elle déstabilise nécessairement. Elle aurait le pouvoir de "pulvériser la codification de plus en plus marquée de l'espace urbain, rendre le mouvement, rendre la parole, rendre la gratuité ; (...) l'espace public est un espace citoyen qu'il faut reconquérir et l'artiste est le premier peut-être à le marquer de façon forte, dynamique avec un imaginaire". L'oeuvre par rappport aux significations confuses de l'espace urbain, en même temps qu'elle s'inscrit dans cet espace, introduit une brèche et l'ouvre. C'est pourquoi, on peut reconnaître, avec cette chorégraphe que "c'est moins l'espace physique que l'espace corporel et spirituel de l'expression artistique qui façonne le rapport entre l'artiste et son environnement". Ceci fait écho au point de vue culturel défendu par nos interlocuteurs : le local n'a de sens que s'il est dépassé.

5 - CONCLUSION

Culturel, social, urbain, espace, telles sont les catégories qui ont guidé notre analyse des entretiens réalisés auprès de représentants de l'institution culturelle, auprès d'artistes et d'urbanistes. L'analyse des transformations que provoque l'action, ou encore la médiation artistique, dans ces différents domaines, nous amène à mettre à jour d'autres transformations à l'oeuvre dans l'art qui sort de ses frontières et se projette dans le milieu urbain. Il n'était donc point besoin de formuler une cinquième catégorie relative à l'art puisque celle-ci traverse notre analyse : conception de l'art, effets artistiques, émergence de nouvelles pratiques artistiques, rapports de l'action artistique à l'environnement urbain, sont évoqués plus ou moins explicitement dans les discours et repris dans les différentes parties de notre analyse.

Comment l'institution culturelle et les artistes considèrent-ils les actions qui, dans le cadre de la politique de la ville, sont menées dans les quartiers et poursuivent des finalités à la fois culturelles, artistiques et sociales ? En privilégiant la dimension artistique, le discours institutionnel se fait l'écho d'une "culture en mutation" et parvient à réunir des finalités a priori incompatibles. Les effets culturels et sociaux recherchés - susciter une démarche créatrice et favoriser le lien social - pourraient menacer l'art lui-même mais ils reposent sur l'excellence artistique ; en d'autres termes, une moindre qualité artistique risquerait de prolonger la période socio-culturelle et de révéler la volonté de "faire du social". Il s'agit donc pour l'institution de choisir des projets qui ne risqueront pas "d'instrumentaliser l'art à des fins généreuses". À cet égard, les PCQ, tels qu'ils furent définis, représentent le paradigme de l'action artistique : projet d'un artiste, destiné à des habitants des quartiers en difficulté, accompagné par un parrain.

Cette importance accordée à l'art dans les représentations de l'institution ne comporte-elle pas des ambiguïtés ? Ne prolonge-t-elle pas une tradition culturelle qui conçoit un "public qualifié" ? Nous reprendrons ici les questions que Bruno Schnebelin lors d'un séminaire sur la question de la médiation pose à l'institution : ne fait-elle pas une erreur, ne pense-t-elle pas à tort que les artistes "allaient finalement inventer des qualités à un public qui n'était pas l'habitué de la culture" ?[45]

Les actions artistiques en milieu urbain remettent toutefois en question l'art lui-même. L'oeuvre réalisée compte autant que le processus de création et ne répond pas au critère de singularité qu'on attend généralement de le démarche artistique. La créativité de

---

[45]Séminaire interministériel (Ministère de la Culture, FAS, Plan Urbain, DIV, Jeunesse et Sports), "Culture, cultures, médiations", 11 mars 1998

chacun s'inscrit dans un projet commun et, sans nier l'expression individuelle, la production artistique s'appuie souvent sur des pratiques collectives.

Parallèlement au discours de l'institution, celui des artistes revendique la seule création et n'a pas besoin d'articuler des objectifs qui font partie intégrante de la démarche de ces artistes ; "le social, c'est quoi ? On l'apporte dans ce qu'on va exprimer, dans notre création ; un bon projet, s'il est bon, il l'emporte sur le social". Dans la logique de la commande, ils se disent contraints par l'institution d'adopter le langage du social.

Par ailleurs, quelles relations les actions artistiques entretiennent-elles avec l'urbain ? Tous nos interlocuteurs mais en particulier les urbanistes et les artistes que nous avons rencontrés donnent des éléments de réponse à la double question des effets de l'urbain sur les actions artistiques et inversement des effets de ces actions sur l'environnement urbain.

Signalons que les urbanistes, au niveau de la conception, privilégient des espaces aux fonctions multiples dont les municipalités pourront disposer.

Le développement des cultures urbaines traduit l'influence de l'environnement urbain sur l'art et les pratiques artistiques. Matière même des oeuvres réalisées, l'environnement urbain constitue un matériau sensible que les artistes explorent et qu'ils utilisent. Le béton des cités n'est-il pas indissociable du hip hop ? Pourtant, dira-t-on, les jeunes danseurs l'abandonnent sans regret lorsqu'ils ont l'occasion de danser en studio, de même que les grapheurs aiment à travailler en public sur des surfaces officielles. Cette évolution inhérente à la reconnaissance artistique interroge plutôt sur le devenir de ces pratiques dans les lieux classiques de la culture.

Si des lieux inscrits dans le tissu urbain comme les friches industrielles, les usines désaffectées, etc., dans lesquelles les artistes s'installent, inspirent la création, un site particulier influence à des degrés divers l'action artistique :

- les spectacles que les artistes vendent aux municipalités sont prévus pour des espaces publics relativement standards comme une placette ou une rue de centre ville ; les artistes prêteront surtout attention à l'acoustique du lieu pour être entendus ;
- au contraire, les actions artistiques qui font l'objet d'une commande spécifique par exemple tiendront compte du site dans ses diverses dimensions (physique, symbolique, sociale, etc.) ; dans ce cas l'oeuvre réalisée est intrinsèquement liée au lieu.

De toute façon, les artistes qui travaillent en milieu urbain ne conçoivent pas l'espace public comme un décor. Ce refus affirme la primauté de l'action contre la représentation.

Par ailleurs, selon nos interlocuteurs, les actions artistiques ont des effets sur l'environnement urbain :

- la requalification de l'environnement urbain s'impose comme l'enjeu majeur des actions artistiques et culturelles dans l'espace public ; d'ailleurs une action artistique accompagne fréquemment un projet de réaménagement, en vue de "redonner une lisibilité au lieu" ;
- la réappropriation de leur environnement par les habitants qui passe par la mobilité ; les limites mêmes de l'espace quotidien sont remises en question et les relations entre le centre de la ville et la périphérie
- transformation de l'espace, d'un site particulier.

CHAPITRE - III –

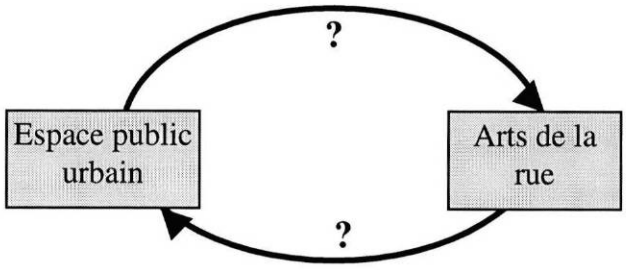
DE L'ESPACE URBAIN A L'ACTION ARTISTIQUE

Catherine AVENTIN

1 - ENQUETES DE TERRAIN

Objectifs et hypothèses méthodologiques

Les interactions entre l'espace public et les arts de la rue sont difficiles à appréhender en dehors de l'*in situ*, les sources bibliographiques sur ce sujet étant relativement limitées. Aussi une enquête de terrain apparaît vite comme indispensable et incontournable.
Si chacun exerce une influence sur l'autre, il s'agit alors de savoir en quoi les arts de la rue questionnent les espaces publics et, réciproquement, en quoi les espaces publics interrogent les arts de la rue.



Il faut tout d'abord récolter des informations portant d'une part sur les interventions artistiques dans l'espace public et, d'autre part, sur les sites mêmes de ces interventions.

La prise en compte des dimensions temporelles se révèle primordiale. La constitution d'un état des lieux s'effectue par deux moments : un temps dit "ordinaire"[46] et un autre dit "extra-ordinaire".

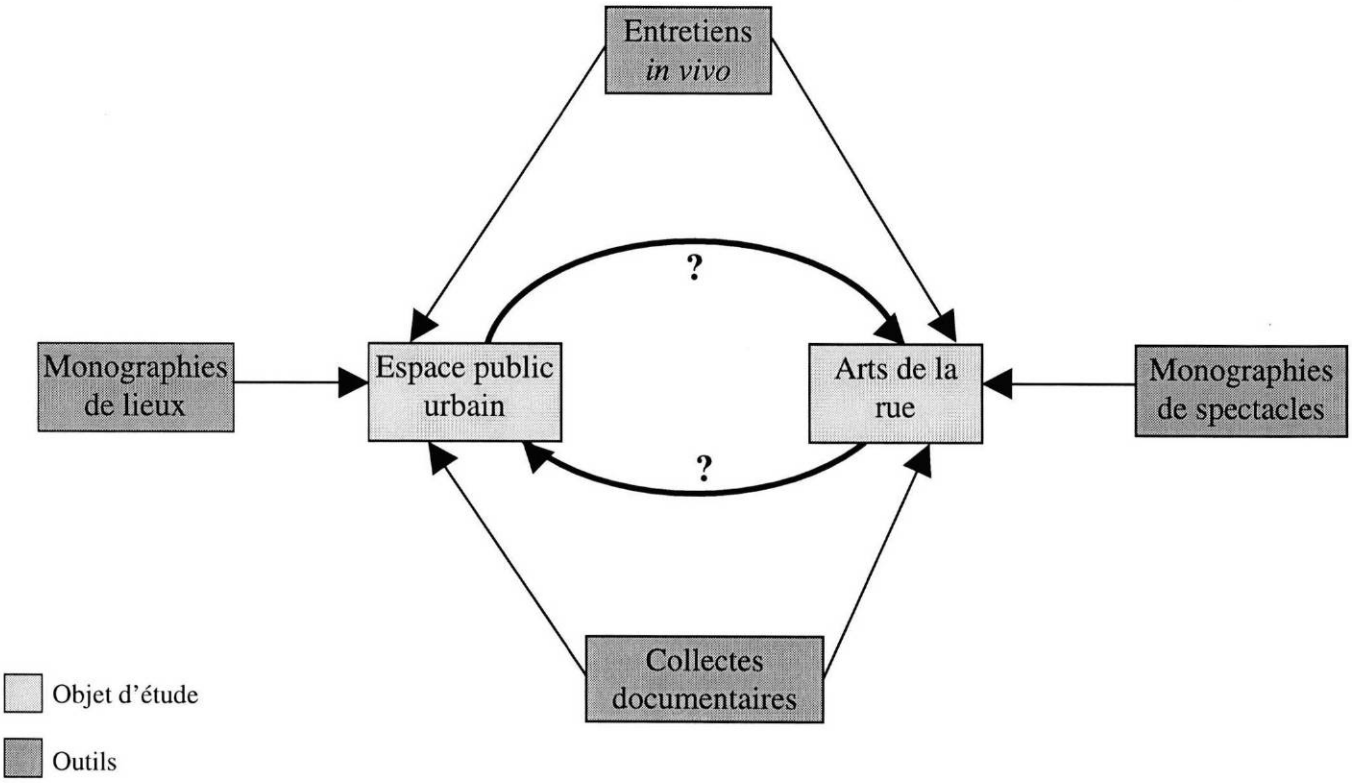
Les espaces urbains existent bien évidemment aussi en dehors des manifestations artistiques. Il est donc important, pour la suite de ce travail, de collecter des informations sur l'évolution des sites urbains où les arts de la rue peuvent se produire.

---

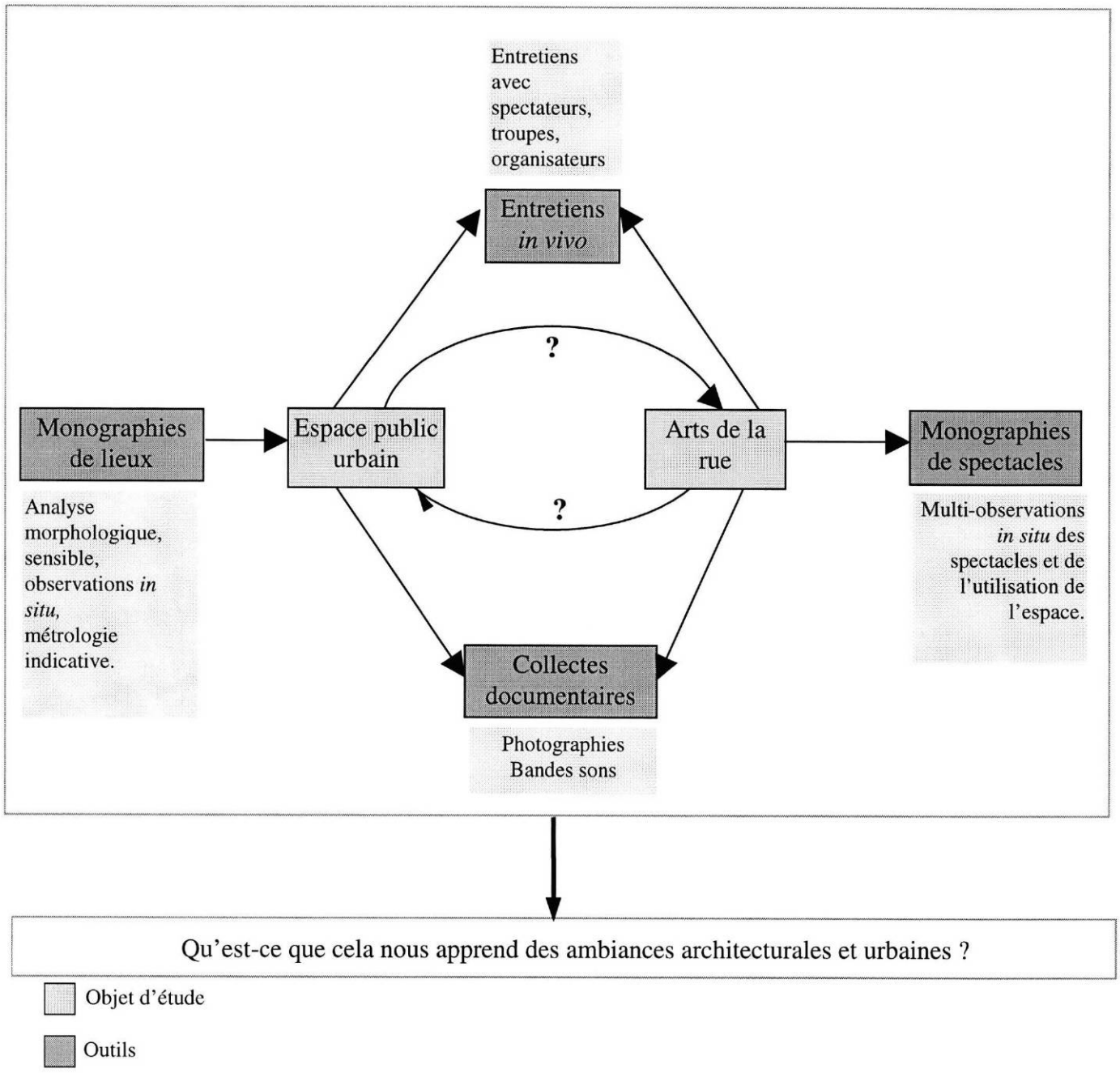
[46] Interroger l'ordinaire, ou, comme l'écrit Georges PEREC, "interroger ce qui semble avoir cessé à jamais de nous étonner". G. PEREC, *L'infra-ordinaire*, Seuil, Paris, 1989, p. 12.

Pour ce travail de terrain, il est choisi d'avoir par un double regard, une double approche. L'une se fait dans la durée et porte sur les lieux, l'autre s'actualise dans l'instant. Elle s'intéresse aux événement et travaille sur leur caractère éphémère.

Des outils méthodologiques par les relevés (outils de "captation") sont mis en place. Certains sont propres à chacun des domaines, comme les monographies de lieux et les monographies de spectacles, alors que d'autres sont communs aux deux, comme les collectes documentaires et les entretiens *in vivo*



Concernant l'espace public urbain, l'analyse se fait à partir de "monographies" des lieux, d'entretiens *in vivo* et de collectes documentaires. Pour les arts de la rue, sont établies des "monographies" des spectacles de rue. Elles sont complétées par des entretiens *in vivo* et des collectes documentaires.



1. *ESPACE PUBLIC URBAIN : LE TEMPS DE L'ORDINAIRE, LE TEMPS DE L'EXTRAORDINAIRE*

. Monographies de lieux

L'approche du site se fait tout d'abord par des relevés typo-morphologiques (bâti, occupation du sol, matériaux...). Elle est complétée par une approche sensible, qui prête attention aux ambiances grâce à des observations, des photographies ou encore des enregistrements sonores. Les observations de type ethnologique permettent, quant à elles, d'approcher les comportements qui s'actualisent dans ces lieux. Quelques indications métrologiques sommaires en acoustique et concernant l'éclairage urbain complètent le travail.

. Entretiens semi-directifs récurrents
On a mené des entretiens avec des usagers réguliers des lieux, des usagers occasionnels, des troupes de théâtre de rue, les organisateurs du Festival, afin de connaître leur point de vue sur l'espace urbain détourné.

. Collectes documentaires
C'est un repérage photographique des lieux et des événements qui peuvent s'y développer. Ces prises de vue sont complétées, au niveau sonore, par des enregistrements qui témoignent des ambiances des lieux, aussi bien en temps ordinaire qu'en temps extraordinaire. Ce sont autant de données sur le sensible.

2. ARTS DE LA RUE : LE TEMPS DU SPECTACLE, LE TEMPS D'APRES LE SPECTACLE

. Monographies de spectacle
Des observations *in situ* des spectacles permettent de recueillir le récit du spectacle lui-même, de remarquer l'utilisation de l'espace comme forme construite et comme forme sensible. On prête également attention aux réactions et attitudes du public.

. Collecte documentaire
Tentative de repérage photographique en relation avec les observations menées lors des représentations et décrites précédemment.

. Entretiens
Ils doivent être menés avec des usagers réguliers des lieux, des usagers occasionnels, des troupes de théâtre de rue, les organisateurs du Festival, pour connaître leur point de vue sur les spectacles et le rapport à l'espace.

Constitution du corpus "espace public" et du corpus "spectacles de rue"

Le site d'étude choisi est le centre-ville de Grenoble.

Une des attitudes aurait pu être d'observer et d'étudier, sur la durée, un seul endroit particulier de Grenoble, comme par exemple la Grande Rue. Il s'agit d'une rue piétonne du centre ancien qui est très fréquentée et où l'animation est fréquente. Il n'est pas rare d'y rencontrer des personnes se donnant en spectacle en faisant en général la manche (accordéoniste, chanteur, jongleur, ...). Mais on se trouve confronté à différents problèmes :

D'une part, un des obstacles provient du fait qu'il est difficile de savoir à l'avance s'il va se produire quelque chose et à quel moment, à moins de passer la majeure partie de son temps sur place.

D'autre part, les types de spectacles qui s'y trouvent ne sont pas forcément les types de formes les plus pertinentes et intéressantes à observer car ces spectacles n'interrogent pas (ou très peu) l'espace qui les accueille. De ce fait ils ne s'apparentent pas à des *actions artistiques en milieu urbain* et restent trop "passifs" par rapport à l'espace public.

Aussi le week-end consacré au théâtre de rue, dans le cadre du Festival de Théâtre européen qui a lieu chaque année à Grenoble, est un bon moyen d'obtenir, de façon sûre, un certain nombre de spectacles qui utilisent des rues, des places, pour lieux de représentation. Le programme du festival indiquant les compagnies invitées n'est connu qu'un mois à l'avance et il apparaît que deux de ces compagnies semblent intéressantes pour notre étude et, de plus, elles se jouent sur deux places fort différentes du centre ville. Par conséquent l'étude monographique de lieu porte sur ces deux espaces, la place Saint André et la place Vaucanson.

Concernant les monographies de spectacle, outre les deux spectacles repérés sur ces places, l'étude porte aussi sur ceux du programme "off"[47], en fonction de ce qui peut se dérouler. Cela se passe donc au dernier moment car le programme donne trop peu de renseignements pour pouvoir être fixé à l'avance. Il faut tenir compte de la simultanéité ou non des spectacles, de la proximité des lieux de représentation, du temps entre les événements, de l'intérêt de la forme de spectacles (certains se jouent sous chapiteau, d'autres tiennent plutôt de l'art public, ...) et des conditions météorologiques (annulation en cas d'intempéries...).

Bien sûr ces difficultés pour les observations résultent de la spécificité même de l'objet d'étude, qui est inattendu et éphémère.

2 - L'ESPACE PUBLIC URBAIN : MONOGRAPHIES SPATIALES ET SENSIBLES

L'objectif est d'observer deux places de Grenoble en temps courant, "ordinaire", puis durant le Festival, en temps "extraordinaire", c'est-à-dire hors et pendant des événements festifs. Les lieux choisis sont la place Vaucanson et Saint André.

Conditions et déroulement de l'enquête

L'étude porte tout d'abord sur une période ordinaire, puis sur la période extraordinaire, pendant les interventions théâtrales du Festival de Théâtre européen de Grenoble en 1997 et 1998, ainsi qu'à l'occasion « d'Etapes de nuit »[48].
Le principe est que les enquêtes sur un terrain donné sont effectuées aux dates et heures des représentations des spectacles à venir, afin qu'une comparaison soit possible. Cela correspond à un samedi de juin entre 16h et 19h30 pour la place Saint André et de 22h à 23h pour la place Vaucanson (de nuit).

Les enquêtes sont menées par une équipe de personnes qui se répartissent les différentes taches exposées dans les paragraphes suivants.

---

[47] **Compagnies officielles ou "in"** : cachet artistique + voyage jusqu'à Grenoble + hébergement + nourriture + infrastructures techniques + toute la communication
Compagnies de passage : hébergement + nourriture + infrastructures techniques dans la limite des moyens du festival + communication dans les grandes lignes
Compagnies "off" : pas de cachet, ni de prise en charge des frais inhérents à leur venue.

[48] Grenoble a été ville-étape du Tour de France 98. A cette occasion, le service animation de la ville a organisé, du 23 au 26 juillet, la manifestation « Etapes de nuits » qui accueillait, en soirée, des troupes de rue. Une enquête a pu être menée le dimanche 26 juillet.

Les monographies sont alimentées par des entretiens *in vivo* et des collectes documentaires. Elles sont rédigées à partir d'observations et de relevés *in situ*. Elles comportent un relevé typo-morphologique des lieux ainsi qu'un relevé sensible qui prête plus particulièrement attention aux ambiances sonores, visuelles et lumineuses.
Des observations de type ethnologiques permettent d'approcher la dimension sociale de la place et de repérer les usages qui s'y développent.

Les collectes documentaires, qu'elles soient photographiques ou sonores, sont une façon de saisir et de décrire les phénomènes. Elles ont bien sûr lieu en même temps que les observations. Elles constituent une véritable étape d'appréhension et de compréhension des lieux, par les modes visuel et sonore.

Concernant plus particulièrement la réalisation des relevés sonores, les enregistrements se réalisent pendant les deux périodes, "ordinaire" et "extraordinaire". A chaque fois, deux enregistrements sont effectués (avec un matériel identique). L'un des enregistrements, en poste fixe, se déroule durant toute la tranche horaire intéressante qui correspond en fait à la durée du spectacle. Le second, en mouvement, dure le temps de faire quelques parcours (tour de la place, parcours dans des rues adjacentes). Ceci pour apprendre plus de choses sur les lieux et pouvoir ensuite les comparer, à partir de points d'écoute simultanés et cependant spatialement et dynamiquement différents.

Pendant l'enregistrement en poste fixe, le preneur de son note toutes les observations concernant ce qui se passe sur la place en ayant pour consigne de ne pas se cantonner uniquement aux événements sonores.

L'objectif est de sélectionner quelques séquences sonores relativement courtes (une durée maximale de 5 minutes). Le but n'est pas de représenter chaque lieu dans sa complexité mais de donner à entendre des moments significatifs [49] de l'ambiance sonore de la place, en période ordinaire et extraordinaire. La sélection s'appuie sur les observations *in situ* et les notes des preneurs de son.

Chaque séquence est consignée dans une fiche « extrait sonore » pour chaque extrait sélectionné et qui se trouve sur la cassette audio jointe au document. La réalisation de ces fiches est principalement basée sur le travail de P. Amphoux, *L'identité sonore des villes européennes, guide méthodologique* [50].

Pour la troupe du *Teatro Nucleo*, très peu de renseignements ont pu être obtenus des comédiens, ceux-ci n'ayant pas beaucoup de temps, et ne parlant pas le français. Malgré tout, les quelques renseignements obtenus au sujet de cette troupe italienne ont tout de même été utiles par la suite.
Concernant le public, il s'agit des « micro-trottoirs » très rapides plutôt que de véritables entretiens. A l'issue du spectacle, on pose quelques questions à des spectateurs, éventuellement des passants, des commerçants, ... De plus, d'un spectacle à l'autre, il arrivait de croiser des personnes ayant assisté aux spectacles précédents. Aussi en écoutant des réflexions, des échanges entre spectateurs, il est possible d'avoir une petite idée des réactions des spectateurs, de leurs souvenirs immédiats. On essaye de capter des impressions, des bribes

---

[49] Des moments "où il se passe quelque chose", quoique, comme le remarque justement G. CHELKOFF dans *Entendre les espaces publics*, "il n'arrive jamais que rien n'arrive", op.cit., p. 179.

[50] P. AMPHOUX, *L'identité sonore des villes européennes, guide méthodologique*, Lausanne IREC / EPFL, CRESSON, 1993.

d'expressions. Cela permet de donner une impression générale. Les difficultés rencontrées viennent principalement du fait que les spectateurs, dans la majorité des cas, se dispersent très rapidement dès la fin du spectacle (souvent pour se rendre sur un autre lieu de spectacle). Elles sont d'ailleurs inhérentes à ce type d'enquête *in vivo* et les informations obtenues seront ensuite croisées avec d'autres données.

Un système de fiches a été mis au point pour comparer toutes les observations. Elles permettent de présenter un état des lieux de chaque place en temps ordinaire puis lors d'un événement particulier.
Que cela soit en temps ordinaire ou extraordinaire, la forme de la fiche est la même. Chacune est composée de quatre parties :
La première permet de situer le site dans la ville et d'en présenter une vision générale (plan, vue aérienne).
La seconde partie est un « relevé » typo-morphologique de la place, avec une description des lieux, accompagnée d'un plan (extrait cadastral) et de photos (repérées sur le plan).
La troisième rubrique dresse une approche sensible.
La quatrième rend compte des usages qui se développent dans ces lieux.

Monographies

Fiche type

Nom du lieu	ordinaire/extraordinaire date et heure

Relevé typo-morphologique	
Plan	Vue aérienne
Extrait cadastral avec repérage des photos.	Photos
Description	

Approche sensible
Son *Fond sonore* *Ambiance sonore* *Signaux sonores* *Effets sonores émergents* *Extraits d'ambiance sonore*
Vue et lumière

Usages
Descriptions, photos.

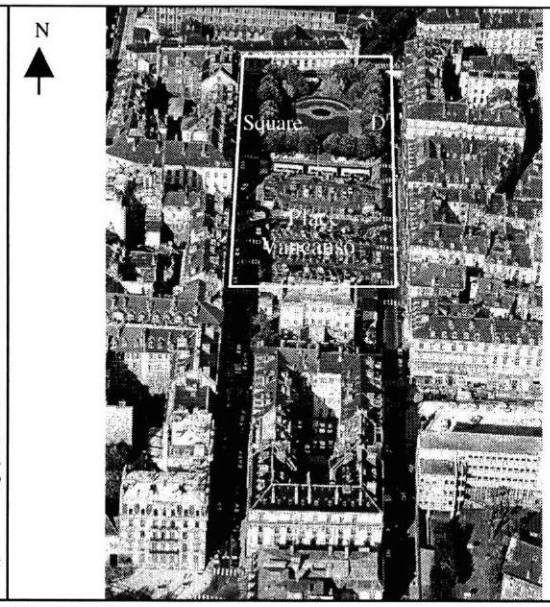
PLACE VAUCANSON

ordinaire

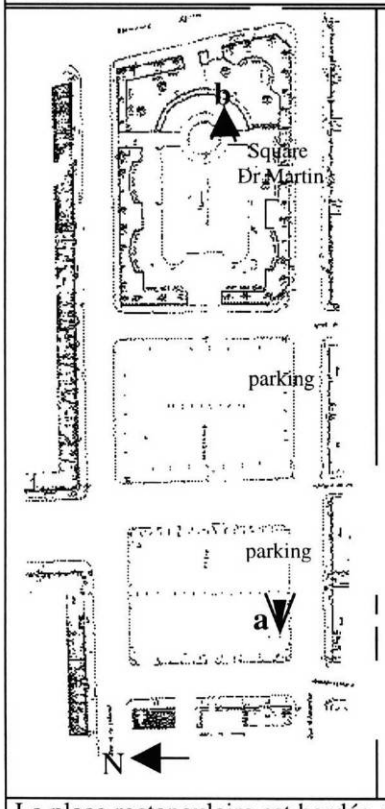
samedi 14 juin 1997, 22-23h

Relevé typo-morphologique

Plan



Vue aérienne



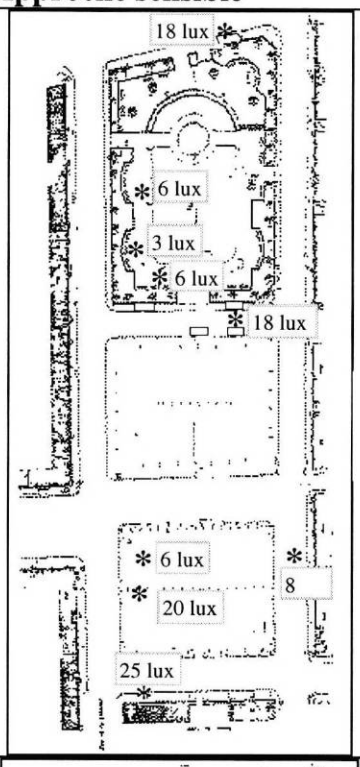
a. Vue ouest

b. Vue est

La place rectangulaire est bordée de rues circulées sur ses quatre côtés et est composée de deux parties : l'une végétale (le Square Docteur Martin) et l'autre, minérale, la véritable place Vaucanson qui est un parking goudronné. Elles sont séparées par une rue reliant la rue de Sault à la place de l'Etoile.
La place est bordée sur ses deux longueurs (sud et nord) par des immeubles d'habitation (R+4). A l'est se trouve un bâtiment légèrement en retrait qui est actuellement la banque Rhône-Alpes. De ce côté de la place, un muret avec une grille borde le trottoir. Le côté ouest, occupé par le square, est ouvert. Celui-ci est légèrement en hauteur (environ de deux marches) et permet une échappée vers la rue Agutte Sembat et le cours La Fontaine. Une fontaine se trouve dans la partie ouest du square.
Le rez-de-chaussée des bâtiments est commerçant. Le samedi soir, il ne reste que les cafés d'ouverts, le long des parties sud et est de la place.
Mobilier urbain : abris-bus, cabines téléphoniques, bornes, poubelles, automates pour le parking payant.

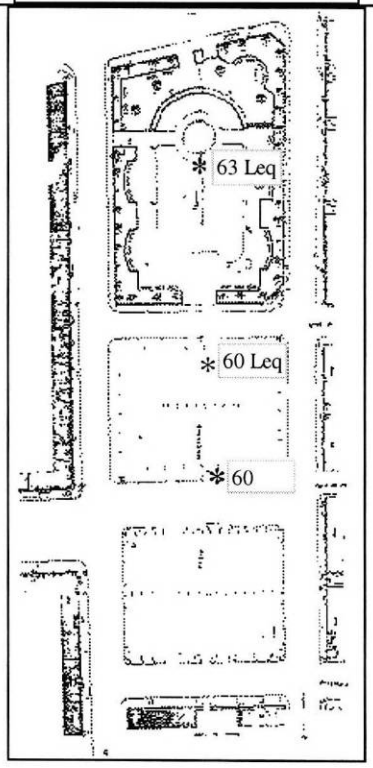
PLACE VAUCANSON	ordinaire samedi 14 juin 1997, 22-23h

Approche sensible



Vue et lumière

Unité lumineuse de chaque espace, rues / square / parking
Découpe, ombre / lumière (abri-bus et cabines téléphoniques)
Filtrage (feuilles des arbres).



Son

Fond sonore

Drône urbain
Fontaine lorsque l'on se trouve du côté square + circulation automobile sur la rue Agutte Sembat (effet de vague à cause du cycle des feux de circulation)

Ambiance sonore

présence humaine : voix des boulistes, voix et pas de passants, bruits provenant des cafés environnants, circulation automobile des rues adjacentes (rue de la Liberté et rue Condillac)

Signaux sonores

Crissements de freins, passages particuliers de voitures ou de motos, claquements de portières, klaxons.

Effets sonores émergents

masque, vague, émergence, espace métabolique.

Extraits d'ambiance sonore :

* "Boulistes" (B1) et "Une moto passe" (B2): séquences assez significatives de l'ambiance côté square. Le passage d'une moto dans le second extrait donne une idée de la ligne droite de la rue Agutte Sembat.

* "Un samedi soir" (B3) et "Percussions" (B4) : représentatif de l'ambiance côté parking, avec, pour le second extrait, de la musique provenant d'un café situé plus loin dans la rue de la Liberté.

PLACE VAUCANSON	ordinaire
	samedi 14 juin 1997, 22-23h

Usages

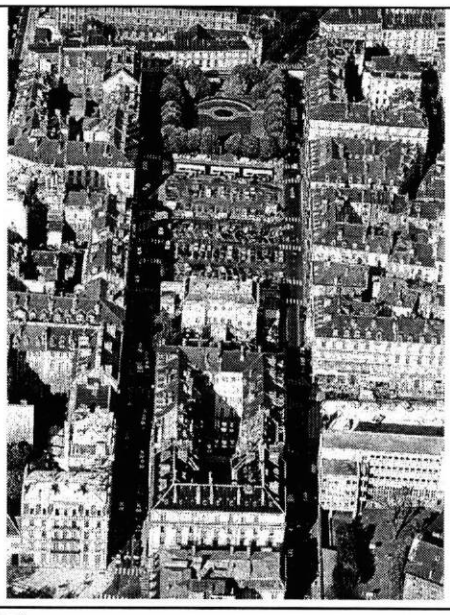
Les gens s'installent sur les bancs pour discuter, lire, pique-niquer, les habitants du quartier viennent y promener leur chien.
Les boulistes font des parties de pétanque sous les arbres (sol en stabilisé).
Des personnes savent qu'il y a un point d'eau et ils viennent s'y désaltérer.
Des gens attendent le bus sous les abris ou bien assis sur le muret du square (d'un côté comme de l'autre).

Les cafés ont tous des tables "en terrasse", c'est-à-dire sur le trottoir, coincées entre les façades et la voie.
L'animation provient principalement de ces cafés le long des rues bordant la place.

Souvent, des voitures s'arrêtent sur le parking mais ne s'y garent pas, c'est-à-dire qu'elles restent sur les voies de desserte, et les occupants de la voiture parlent avec d'autres jeunes, à l'extérieur. Les vitres sont baissées et l'on entend de la musique.
Cette place n'est pas un lieu où l'on s'arrête, mais plutôt un lieu de passage : on va ou on vient du centre ville, là où se trouve l'animation.
Le distributeur automatique de la banque attire quelques personnes.

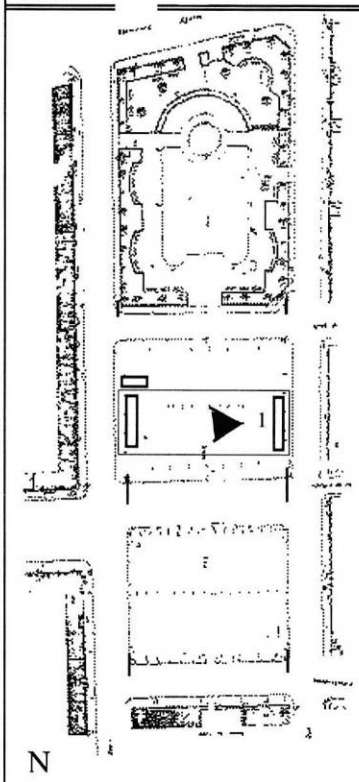
PLACE VAUCANSON	extraordinaire
TEATRO NUCLEO	samedi 28 juin 1997, 22-23h

Relevé typo-morphologique



Plan

Vue aérienne



1. Installation

Le spectacle "Mascaro" du *Teatro Nucleo* n'utilise pas l'espace de la place en tant que matériaux mais en apporte d'autres.
Le parking est fermé aux voitures. Des barrières en empêchent l'accès. La circulation est maintenue sur les deux rues adjacentes.
Espace de jeu rectangulaire, au centre du parking, mâts d'éclairage aux quatre coins, câbles scotchés au sol, qui, en même temps, matérialisent une scène.
Coulisses aux extrémités, avec le camion, le stand de régie technique (son, lumière).
Structures verticales formant un élément de décors, côté nord. En face, écran très fin et transparent (sorte de tulle) pour la projection de diapositives.

PLACE VAUCANSON	extraordinaire
TEATRO NUCLEO	Samedi 28 juin 1997, 22-23h

Approche sensible

Son

Plusieurs types de productions sonores sont dues au spectacle :

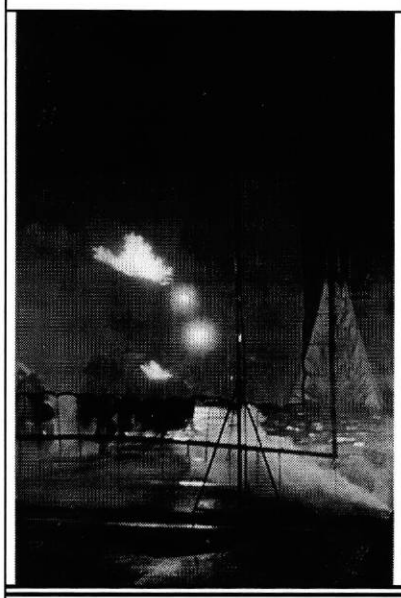
. sonorisation : diffusion de musique (constituant, avec le drône urbain, le fond sonore) ; narratrice.

. direct, sans amplification (ambiance sonore) : acteurs (chants, dialogues) ; musique.

. productions sonores diverses : son des déplacements en patins à roulettes ; "bollas" qui cognent le sol ; éléments métalliques cognés, frappés, mis en vibration.

Extraits ambiances sonores :

* "Amérique du sud" (B5) : décontextualisaton
* "La mer à Grenoble" (B6) : mixage du fond sonore "ordinaire" (circulation automobile) et du fond sonore "extraordinaire" (la mer), dans un registre sonore très proche.
* "Pluie et valse triste" (B7): mouvement dans le spectacle, présence du public



Eclairage

L'éclairage du parking a été supprimé et c'est le système propre au spectacle qui prend le relais.

Les spectateurs se retrouvent presque totalement plongés dans le noir, l'aire de spectacle est éclairée (rapport scène / spectateurs).
L'aire de jeu est éclairée de façons différentes suivant les séquences où plusieurs phénomènes se produisent :
Dans une séquence du début, les ombres des comédiens sur échasses sont projetées sur les façades des immeubles (côté nord). A d'autres moments, tout devient très sombre, lorsqu'il n'y a que le projecteur de type "poursuite" qui est utilisé.
Dans la séquence du départ vers l'Argentine, les comédiens braquent des lampes-torches sur le public.

Il reste toujours les points lumineux formés par les abris-bus et les cabines téléphoniques, ainsi que les vitrines des magasins.

Usages

L'attitude du public évolue tout au long du spectacle.
Au début, les spectateurs sont très calmes et silencieux puis, peu à peu, ils se mettent à parler. Lorsque le niveau sonore de la musique est moins fort, on peut entendre des voix de spectateurs (*émergence*).
Cela se sent aussi à travers les trois extraits d'ambiance sonore (B5, B6, B7 sont présentés chronologiquement).
Utilisation du mobilier urbain par le public :
Des personnes sont grimpées et assises sur les toits des cabines téléphoniques et des abris-bus pour voir le spectacle.
D'autres sont debout sur les poubelles et essayent d'apercevoir quelque chose par dessus les têtes des spectateurs rassemblés autour de la "scène".
Pour une fois, les piétons peuvent occuper, s'approprier, un lieu qui est normalement toujours réservé aux voitures.

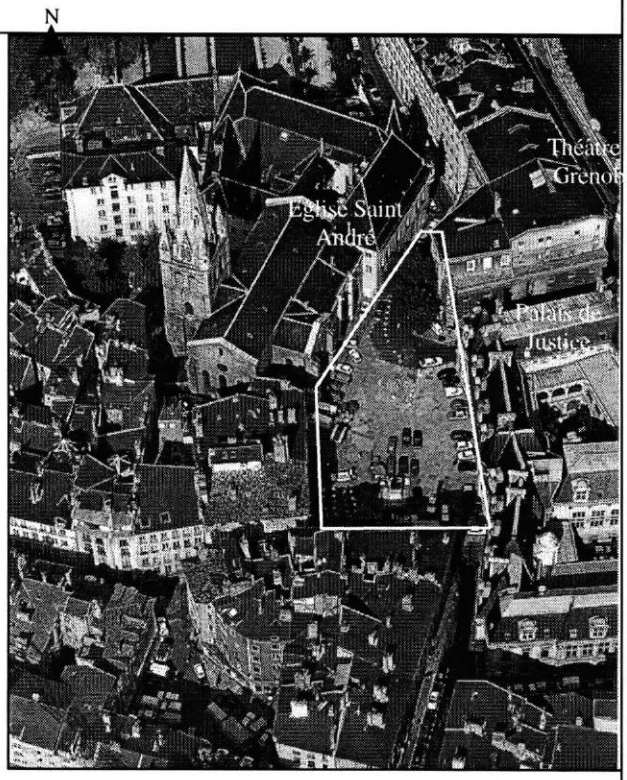
PLACE SAINT ANDRÉ

ordinaire

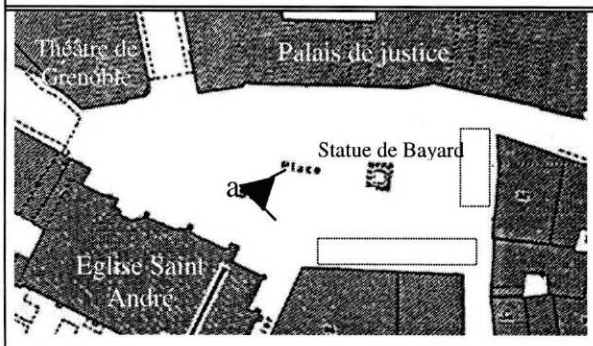
samedi 14 juin 1997
17h-19h30

Relevé typo-morphologique

Plan



Vue aérienne

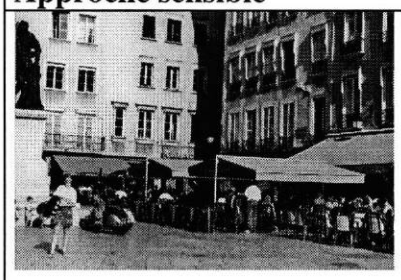


a.

La place est de type fermé, complètement minérale et sur laquelle on débouche par les angles. Elle est rectangulaire sur sa partie piétonne et mesure environ 72 m de long sur 37 m de large.
Elle est circonscrite sur le côté sud et le côté est par des immeubles d'habitation du 18e (R + 4), au nord par le Palais de Justice (16e) et au sud-ouest par l'église Saint André dont elle est en partie le parvis. L'angle à l'ouest est formé par le Théâtre de Grenoble (années 50), en partie caché par quelques arbres.
Les rez-de-chaussée des immeubles d'habitation sont occupés principalement par des cafés.
La place est piétonne mais peut être occasionnellement traversée par des voitures de riverains. Il n'y a de la circulation automobile autorisée que sur son angle ouest, qui forme le virage reliant la rue Hector Berlioz à la rue Guy Pape. Mais ce "coude" n'est déjà plus considéré comme appartenant à la place.
Quasiment au centre de la place se trouve une statue du chevalier Bayard, sur un socle, seule verticalité construite de la place.
Le revêtement du sol est en dalles de pierre lisses et plutôt claires.
Le mobilier urbain se réduit à des potelets empêchant l'accès de la place aux voitures.

PLACE SAINT ANDRÉ	ordinaire samedi 14 juin 1997 17h-19h30

Approche sensible



Son

Quoique située dans le centre ville, la place est protégée par les bruits de circulation. Quasiment aucune rue circulée ne la longe.

Fond sonore

Le drône urbain correspond en fait à la circulation automobile du quai Stéphane Jay. Le bruit de la ville semble assez lointain.

Ambiance sonore

Elle est principalement constituée de sons provenant de l'activité de la place, c'est-à-dire des terrasses des cafés, qui lui donnent une dimension très humaine.

Les sons restent assez distincts : voix, conversations, cris d'enfants, enfants courant après les pigeons, pas, tintements de verres, de bouteilles, de pièces de monnaie, chaises traînées sur le sol.

Signaux sonores

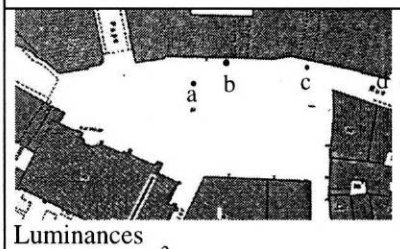
Des oiseaux, les cloches de l'église Saint André (toutes les demi-heures + la messe), des klaxons de voitures passant sur le quai, le petit train touristique (vers 18h25).

Effets sonores principaux : cocktail, réverbération, émergence, masque (cloches), métabole.

Extraits d'ambiance sonore :

*"Rumeur de la place" (A1) : ambiance sonore typique de la place à ce moment de la journée

"Cloches et foot" (A2) : superposition de la rumeur de la place et des cloches qui en masquent une partie.



Luminances
a : 1000 cd/m^2
b : 500 cd/m^2
c : 400 cd/m^2
d : 500 cd/m^2

Vue et lumière

L'horizon visuel est fini, sauf si l'on se trouve dans les axes des rues G. Pape (vue sur la Bastille), du Palais de Justice et de la Grande rue (cadrage), mais dans ce cas, on n'est presque plus sur la place.

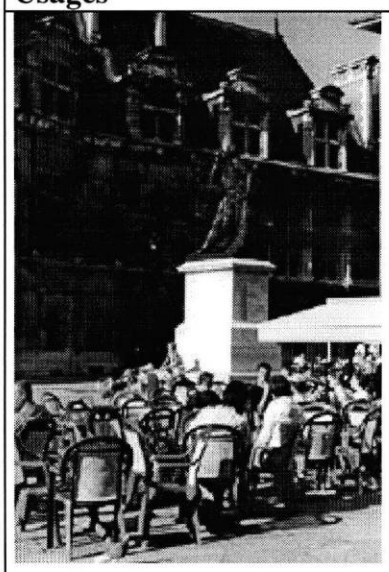
Le revêtement de sol de la place est en pierres blanches et lisses, aussi les passants qui traversent la place se trouvent véritablement mis en exposition.

De plus, il y a un effet de découpe avec les silhouettes des passants se détachant sur la façade assez blanche du Palais de Justice.

Ces phénomènes peuvent être accentués lorsque l'on débouche sur la place depuis l'est et que l'on se dirige vers l'ouest : éblouissement, reflet sur le sol, contre-jour en fin de journée. En dehors de l'ombre des façades, selon l'heure, unité lumineuse relative sur toute la place.

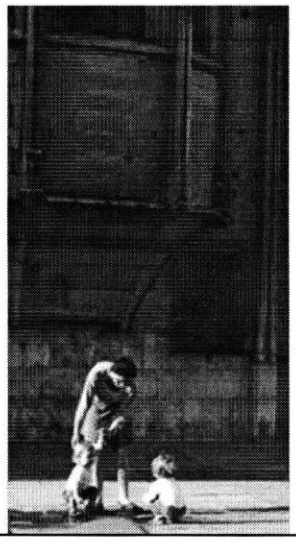
PLACE SAINT ANDRÉ	ordinaire
	samedi 14 juin 1997, 17h-19h30

Usages



Dans la partie est et sud de la place, activités commerçantes et cafés ou chacun a son "extension" extérieure, en accaparant une partie de la place en terrasse, parfois couverte par des auvents.
C'est une partie où les gens sont assis, discutent et regardent les passants qui traversent la place. La place fonctionne quasiment sur un mode du rapport scène / spectateurs, où les clients assis en terrasse sont les spectateurs tournés vers l'autre côté de la place, côté où passent les "acteurs". La "scène" correspond à une large bande entre la rue H. Berlioz et la rue du Palais de justice.
Mais cette situation peut aussi se renverser. Réciprocité des points de regard, visibilité réciproque, détournement de regard.
Mise en vue, exposition.
La statue de Bayard fonctionne comme point de rencontre, point de rendez-vous.
Le socle forme des marches un peu hautes sur lesquelles on peut s'appuyer, s'adosser, s'asseoir.
C'est également un jeu pour les enfants d'essayer d'y monter, de l'escalader.

La place n'est pas totalement plane et donc elle retient l'eau, formant par endroit de petites flaques avec lesquelles les enfants jouent.



Intelligibilité, auto-écoute : pas de problème pour mener des conversations en terrasse, malgré le niveau sonore ambiant assez élevé.
Effet de coupure sonore, par exemple lorsque, durant un court instant, presque toutes les conversations se suspendent parce qu'une petite fille s'est mise à hurler après être tombée du socle de la statue. Puis les conversations reprennent presque instantanément.

Conduites motrices : attitudes différentes des passants, selon que ce sont des personnes qui traversent uniquement la place (d'un point à un autre, sans se détourner de leur chemin, ni s'arrêter), des touristes (flâner, regarder autour d'eux, s'arrêter) ou des gens qui se donnent rendez-vous (attendre, regarder les gens autour d'eux, dévisager).

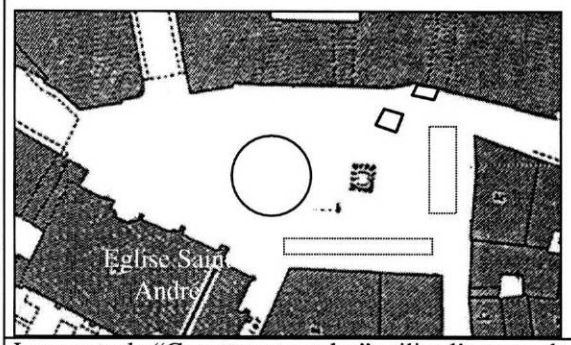
PLACE SAINT ANDRÉ

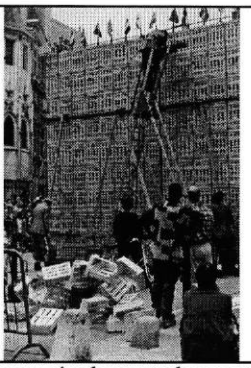
extraordinaire

ECLAT IMMEDIAT ET DURABLE

samedi 28 juin 1997
17h-19h30

Relevé typo-morphologique





Le spectacle "Cagettes et poules" utilise l'espace de la place mais apporte également des matériaux.
Différentes "scènes" sont réparties en plusieurs endroits de la place :
un grand enclos avec un mur en cagettes (photo) et une grande table ○
un petit enclos poulailler avec un gros œuf □
une porte en cagettes devant une porte du tribunal ▭
L'espace de jeu est la place entière, ainsi que les fenêtres et balcons des immeubles.
Les voitures des riverains ne peuvent plus traverser la place.

Approche sensible

Son

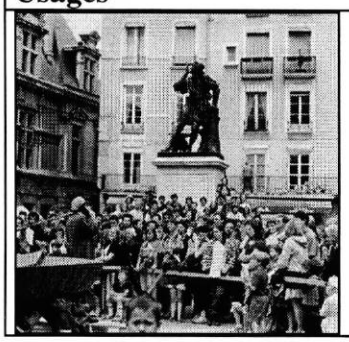
Fond sonore
Drône urbain, bruit des cafés.
Ambiance sonore
On entend les conversations, les exclamations et les rires des spectateurs qui se mêlent aux dialogues des acteurs.
Les sons restent assez distincts
Signaux sonores
Plusieurs types de production sonore sont dues au spectacle :
- sonorisation : diffusion de musique par moments, narrateur, acteurs (dialogues entre comédiens, avec le public).
- production sonores diverses : pétards, cris.

Effets sonores principaux : cocktail, réverbération, émergence, masque métabole, irruption.

Extraits d'ambiance sonore :
* "Votez pour moi !" (A3)
* "Un attentat en Espagne" (A4)
* "C'est l'ambiance..." (A5)

Vue et lumière
Rien de particulier du au spectacle.

Usages



La place est "noire de monde", la foule est dense.
Les spectateurs se regroupent autour de différents points de la place où jouent les comédiens.
Les enfants sont attirés par le poulailler (regarder, toucher les poules)
Pour voir quelque chose, certains sont montés sur le socle de la statue de Bayard, dans les fenêtres du Palais de justice, debout sur les chaises des terrasses des cafés.
Les acteurs utilisent les balcons, les terrasses des cafés, les fenêtres, ...
Vers le milieu du spectacle, l'action se recentre en un point. Le public se regroupe autour d'un « enclos » central (photo).

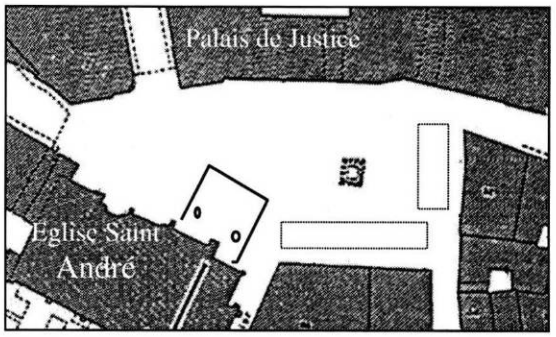
PLACE SAINT ANDRÉ

SOL PICO

extraordinaire

dimanche 28 juin 1998
16h15-16h35

Relevé typo-morphologique



Terrasses des cafés

Aire de jeu

Le spectacle « Del Planeta Basura » n'utilise pas l'espace de la place en tant que matériaux mais en apporte d'autres.
Le matériel technique pour le spectacle permet de délimiter une aire de jeu : batterie, microphones, hauts-parleurs, table de mixage, reliés par des câbles.
La scène se trouve fermée sur un des côtés par la façade de l'église saint André.

Approche sensible

Son

Fond sonore
Drône urbain, bruit des cafés.
Ambiance sonore
On entend des gens qui discutent, les rires des spectateurs à certains moments du spectacle.
Signaux sonores
Plusieurs types de production sonore sont dues au spectacle :
- sonorisation : musique jouée en direct (batterie, saxophone, chants)
- grognements, cris des comédiennes.

Effets sonores principaux :attraction, masque, irruption.

Extraits d'ambiance sonore :
* (S1)
* (S2)

Vue et lumière

Rien de particulier dû au spectacle.

Usages

Beaucoup de monde venu spécialement pour cet événement.
Un cercle très dense tout autour de l'aire de jeu, même « derrière », en fond de scène (le long de la façade de l'église) où des gens sont grimpés sur les chaises empilées.
Certaines personnes sont perchées sur le piédestal de la statue de Bayard, fenêtres du Palais de Justice, plots, ...
Les premiers rangs sont assis, les autres debout.

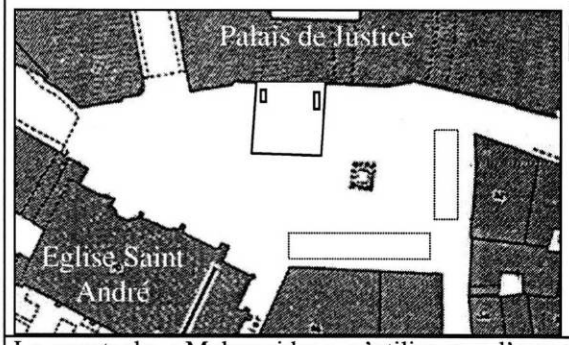
PLACE SAINT ANDRÉ

LAS MALQUERIDAS

extraordinaire

samedi 27 juin 1998
16h-16h20

Relevé typo-morphologique

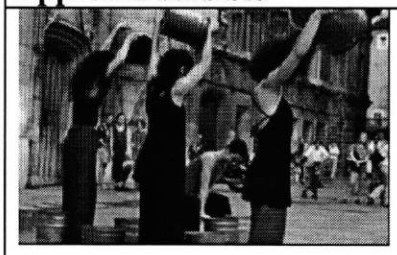


Terrasses des cafés

Aire de jeu

Le spectacle « Malqueridas » n'utilise pas l'espace de la place en tant que matériaux mais en apporte d'autres.
Le matériel technique (hauts-parleurs, tables de mixage, reliés par des câbles) et les éléments de jeu (seaux) pour la représentation permet de délimiter une aire de jeu.
La scène se trouve fermée sur un côté par la façade du Palais de Justice.

Approche sensible



Son

Fond sonore
Drône urbain.
Ambiance sonore
Gens qui discutent, musique avec des lentilles, musique enregistrée diffusée par des hauts-parleurs.
Signaux sonores
Interjection de spectateurs (« Assis ! »), sifflements
Cloches de l'église Saint André

Effets sonores principaux : irruption, attraction, masque, enveloppement, enchaînement.

Extraits d'ambiance sonore :
* « Musique de lentilles » (M1)

Vue et lumière

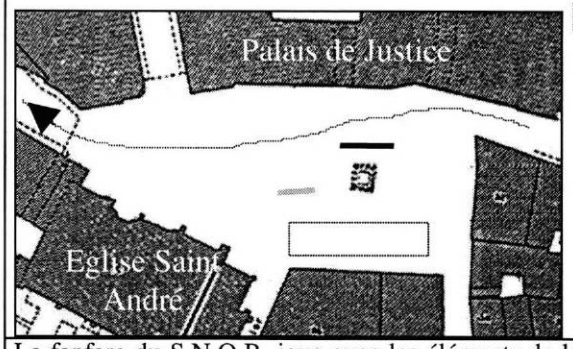
Rien de particulier dû au spectacle.

Usages

Beaucoup de monde venu spécialement pour cet événement.
Les gens qui se trouvent aux terrasses des cafés se précipitent vers le cercle du public.
Pour voir quelque chose, certains grimpent sur le socle de la statue de Bayard, debout sur des chaises des terrasses des cafés, sur les plots de la place, ...
A la fin du spectacle, d'abord les enfants puis les adultes, sont attirés par les graines pour jouer dans et avec les graines.
Les gens mettent du temps à partir.

PLACE SAINT ANDRÉ	extraordinaire
LE S.N.O.B.	dimanche 28 juillet 1998 18h30-19h

Relevé typo-morphologique



Terrasses des cafés

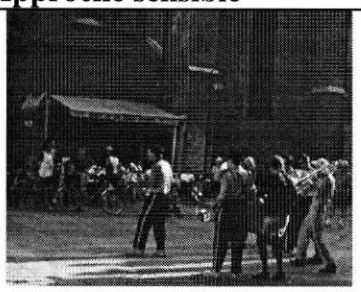
Position de la fanfare au début

Position de la fanfare pendant le reste du spectacle

Trajet du petit train

La fanfare du S.N.O.B. joue avec les éléments de la place comme la statue due Bayard, le passage du petit train touristique.
Pas de scène, les musiciens se placent face aux spectateurs « potentiels », c'est-à-dire les personnes installées aux terrasses des cafés ouverts le dimanche.

Approche sensible



Son

Fond sonore
Drône urbain.
Ambiance sonore
Bruit des cafés, rires et applaudissements des spectateurs à certains moments du spectacle , musique jouée par la fanfare.
Signaux sonores
Cloches de l'église Saint André
Bande-son de commentaires diffusée par le petit train touristique.

Effets sonores principaux : irruption, attraction, enchaînement.

Extraits d'ambiance sonore :
* « Entrée en scène » (S1)
* « Recueillement » (S2)
* « Harley Davidson » (S3)

Vue et lumière
Très belle lumière chaude de fin d'après-midi qui met en valeur les musiciens habillés en orange.
Eblouissement
Mise en exposition des musiciens

Usages

Peu de monde, sauf aux terrasses des 2 cafés ouverts ce dimanche.
Peu à peu, des gens (passants, cyclistes) s'arrêtent. Certains stoppent simplement leur trajectoire, d'autres se rapprochent des musiciens.
Des gens s'assoient sur le socle de la statue.

Méthode d'analyse et constitution des fiches analytiques

Après avoir observé les places en deux temps séparés, il est intéressant de mettre côte à côte ce qui s'est passé en temps ordinaire et en temps extraordinaire, sur une même période temporelle (même jour de la semaine, même tranche horaire) et de comparer les observations. Pour cela on établit une fiche récapitulative et comparative pour chaque place, qui synthétise les fiches précédentes.

On s'aperçoit rapidement qu'il existe des données stables qui sont quasiment invariantes, dans chaque registre d'observation. Il peut s'agir tout simplement de la forme de la place, du mobilier urbain, du fond sonore (drône urbain...). il y a aussi des usages qui existent en temps ordinaires mais qui prennent plus d'importance lors d'événements spectaculaires. C'est par exemple le socle de la statue de Bayard sur la place Saint André qui est couramment utilisé comme point de rendez-vous, sur lequel on peut grimper, s'asseoir... et qui devient, lors de spectacles, un point de vue privilégié, en surplomb.

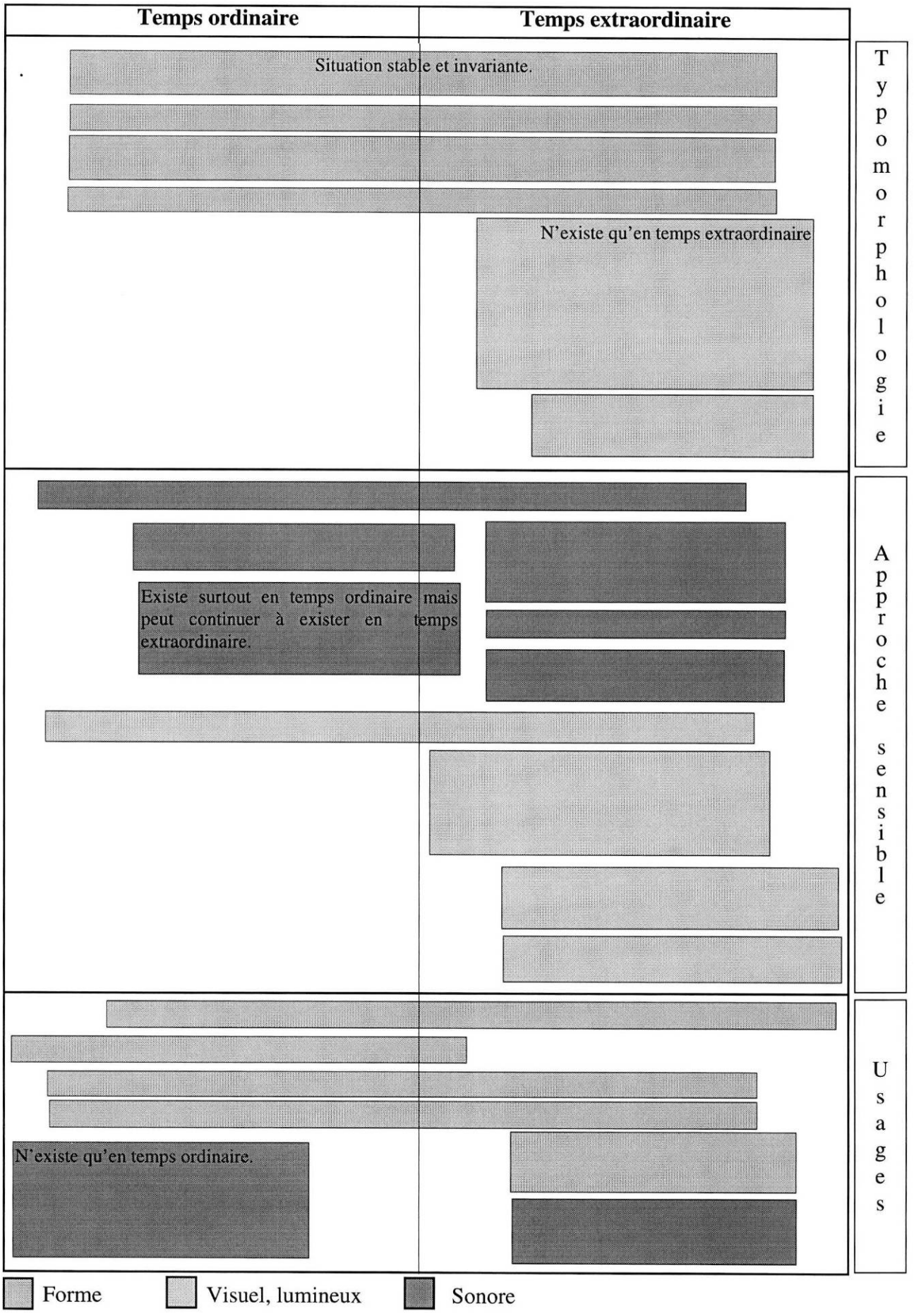
Par contre, certains faits ne se produisent, eux, que dans un cas, que ce soit en situation courante ou lors d'événements. Ils ne peuvent avoir lieu en même temps. Ils s'excluent les uns les autres. Cela peut être, bien sûr, les performances artistiques elles-mêmes qui changent la fonction habituelle d'un lieu, de façon directe (occupation d'un parking par un spectacle) ou un petit peu plus indirecte (des personnes grimpent sur le mobilier urbain pour essayer de mieux voir).

Entre ces deux situations extrêmes, on rencontre une position plus nuancée, intermédiaire. Il s'agit de configurations sensibles ou sociales qui ne s'excluent pas mais qui peuvent persister, continuer à exister malgré la situation extraordinaire, parallèlement à elle, mais en passant dans un second plan. Ce n'est plus la tendance dominante, elle devient mineure mais sans disparaître. Par exemple lorsqu'en second plan sonore par rapport à la production du spectacle, on continue à entendre la circulation habituelle des rues adjacentes à la place Vaucanson. Il existe un autre cas où l'ordinaire persiste mais cette fois ne passant au premier plan en temps extraordinaire. Cela se produit, place Saint André, lorsque le passage du petit train touristique est maintenu, malgré la présence d'un spectacle. Cette traversée de la place ne passe pas inaperçue mais, au contraire, est intégrée au spectacle. Le train (et ses passagers) devient alors l'attraction principale, entre dans le spectacle, juste le temps de son passage.

Par contre, dans le cadre de cette étude, on n'a pas observé le cas inverse, où des faits exceptionnels persistent après avoir eu lieu. En tout cas, pas dans les trois registres d'observation pris en compte pour établir les monographies. Il y a bien sûr des traces des événements passés dans la mémoire collective et personnelle des individus qui ont assisté aux spectacles.

Cette mise en forme du tableau récapitulatif donne la possibilité, rien qu'en ne s'attachant qu'à l'effet graphique produit, d'avoir déjà une première image du site, d'en effectuer une première « lecture ». C'est-à-dire que la répartition des différents « blocs » de texte, par rapport à l'axe central qui figure la séparation entre les temps ordinaires et extraordinaires, permet de rendre compte des variations qui se produisent sur le site observé.
On pourrait envisager d'affiner ce mode de représentation où la longueur des blocs tenterait de traduire l'importance relative des uns par rapport aux autres. Peut-être serait-il même possible d'imaginer une échelle qualitative qui permettrait d'avoir un ordre de grandeur commun et de mieux comparer les sites

On peut parler de lecture horizontale ou verticale. Horizontale quand, par exemple, on compare différents sites entre eux à une même période temporelle, ou bien verticale lorsque, pour un même lieu, on fait varier les moments d'observation (par exemple des heures différentes pour un même jour donné ou, au contraire, une tranche horaire identique pour chaque jour de la semaine, etc.


Temps ordinaire
Temps extraordinaire
Situation stable et invariante.
N'existe qu'en temps extraordinaire
Typomorphologie
Existe surtout en temps ordinaire mais peut continuer à exister en temps extraordinaire.
Approche sensible
N'existe qu'en temps ordinaire.
Usages
Forme
Visuel, lumineux
Sonore

Place Vaucanson

14 juin 1997, 22-23h.
28 juin 1997, 22-23h, "Mascaro" , *Teatro Nucleo.*

ordinaire	extraordinaire	
Place rectangulaire bordée de rues circulées sur ses quatre cotées **en deux parties** : l'une végétale (Square Docteur Martin) et l'autre, minérale (un parking goudronné).		Typomorphologie
La place est bordée sur ses deux longueurs, au sud et au nord par des **immeubles d'habitation.**		
Le rez-de-chaussée des bâtiments est commerçant. Le samedi soir, il ne reste que **les cafés** d'ouverts, au sud et à l'est de la place.		
Mobilier urbain : abris-bus, cabines téléphoniques, bornes, poubelles, automates pour le parking payant.		
	Espace de jeu rectangulaire, au centre du parking, mâts d'éclairage aux quatre coins, câbles scotchés au sol, qui en même temps matérialisent une scène. Coulisses aux extrémités, avec le camion, le stand de régie technique (son, lumière). Structures verticales formant un élément de décors, côté nord. En face, écran très fin et transparent (sorte de tulle) pour la projection de diapositives.	
	Des barrières empêchent l'accès des voitures au parking. La circulation est maintenue sur les deux rues adjacentes.	
Fond sonore : **Drône urbain,** Ambiance sonore : **fontaine** lorsque l'on se trouve côté square + circulation automobile sur la rue Agutte Sembat .		Approche sensible
circulation automobile des rues adjacentes.		
voix et pas des passants, bruits provenant des **cafés** environnants.	"La mer à Grenoble" : **mixage** du fond sonore "ordinaire" (circulation automobile) et du fond sonore "extraordinaire" (la mer), dans un registre sonore très proche.	
Signaux sonores : crissements de freins, passage particulier de voiture ou de moto, klaxons.	sonorisation : diffusion de musique.	
	direct, sans amplification (ambiance sonore) acteurs : chants, dialogues, musique.	
Points lumineux venant des vitrines éclairées des magasins, cafés, abris-bus et cabines téléphoniques.		
	L'éclairage du parking a été supprimé et c'est le système propre au spectacle qui prend le relais. Les spectateurs se retrouvent presque totalement plongés dans le noir ; l'aire de jeu est éclairée (rapport / spectateurs).	
	Les ombres des comédiens sur échasses sont projetées sur les façades des immeubles.	
	A d'autres moments, tout devient très sombre, lorsqu'il n'y a que le projecteur de type "poursuite" qui est utilisé.	
	Dans la séquence du départ vers l'Argentine, les comédiens braquent des lampes-torches sur le public.	
Le distributeur automatique de la banque attire quelques personnes.		Usages
Des personnes qui s'installent sur les bancs pour discuter, lire, pique-niquer.		
Les habitants du quartier viennent promener leur chien.		
Des personnes savent qu'il y a un point d'eau et ils viennent s'y désaltérer.		
Des boulistes		
Les cafés ont tous des tables "en terrasse", c'est-à-dire sur le trottoir, coincées entre les façades et la chaussée.		
Des gens attendent le bus sous les abris, ou bien assis sur le muret du square.		
Souvent, des voitures s'arrêtent sur le **parking** mais ne s'y garent pas, c'est-à-dire qu'elles restent sur les voies de desserte, et les occupants des voitures parlent avec d'autres jeunes, à l'extérieur. Les vitres sont baissées et l'on y entend de la musique.		
	Des personnes sont grimpées et assises sur les toits des cabines téléphoniques, des abris-bus, les poubelles pour voir le spectacle.	
	Au début les spectateurs sont calmes et silencieux. Peu à peu, ils se mettent à parler. (*émergence*).	

Place Saint André

14 juin 1997, 17-19h30
Sol Pico, *Del planeta basura*, 28 juin 1998,16h15/16h35

ordinaire	extraordinaire	
Place de type fermé, complètement **minérale**, sur laquelle on débouche par les angles. Elle est **rectangulaire** sur sa partie piétonne Les rez-de-chaussée des **immeubles d'habitation** sont occupés principalement par des **cafés**. La place est piétonne mais peut être occasionnellement traversée par les voitures des riverains Quasiment **au centre** de la place se trouve **une statue** du chevalier Bayard, sur un socle, seule verticalité construite de la place. Le revêtement du sol est en **dalles de pierre** lisses, plutôt claires. Le **mobilier urbain** se réduit à des potelets empêchant l'accès de la place aux voitures. **Les passants** qui traversent la place se trouvent mis véritablement en exposition. De plus il y a un effet de découpe avec les **silhouettes** des passants se détachant sur la façade assez blanche du Palais de Justice.	Le matériel technique pour le spectacle délimite une aire de jeu. La scène est fermée sur un des côtés par la façade de l'église Saint André.	Typomorphologie
En **fond sonore**, le drône urbain correspond presque exclusivement à la circulation automobile du quai Stéphane Jay. Le bruit de la ville semble assez lointain. L'**ambiance sonore** : sons provenant de l'activité de la place, c'est-à-dire des terrasses des cafés, qui lui donnent une dimension très humaine. Les sons restent assez distincts les uns des autres. Les **signaux sonores** sont les cris des oiseaux, les cloches de l'église Saint André (toutes les demi-heures + la messe) Pas d'horizon visuel, sauf si l'on se trouve dans les axes des rues. Le sol de la place est dur, aussi, on entend bien ses propres pas qui claquent. Espace de nature métabolique. le petit train touristique traverse la place, de la rue du Palais à la rue Berlioz.	Sonorisation de la musique jouée en direct	Approche sensible
La place fonctionne quasiment sur un mode du rapport scène / spectateurs. Les clients assis en terrasse sont les spectateurs tournés vers l'autre côté de la place, où passent les "acteurs". La "scène" correspond à une large bande entre la rue H. Berlioz et la rue du Palais de justice. La statue de Bayard fonctionne comme point de rencontre, comme point de rendez-vous. Le socle forme des marches assez hautes sur lesquelles on peut s'appuyer, s'adosser, s'asseoir. Intelligibilité, auto-écoute. Conduites motrices : attitudes différentes des passants, suivant qu'ils traversent uniquement la place d'un point à un autre, sans se détourner de leur chemin ni s'arrêter, que ce soit des touristes (flâner, regarder autour d'eux, s'arrêter) ou des gens qui se donnent rendez-vous (attendre, regarder les gens autour d'eux, dévisager).	Pendant le spectacle, le socle de la statue permet d'avoir un point de vue « en surplomb ».. Beaucoup de monde venu spécialement pour ce spectacle Les spectateurs se regroupent où jouent les comédiens, en un cercle très dense. Des spectateurs sont montés sur le socle de la statue de Bayard, dans les fenêtres du Palais de justice, sur les chaises des terrasses des cafés. Le long de l'église, des gens sont grimpés sur les chaises empilées.	Usages

Place Saint André

14 juin 1997, 17-19h30
Las Malqueridas, *Malqueridas*, 27 juin 1998,16h15/16h20

ordinaire	extraordinaire	
Place de type fermé, complètement **minérale**, sur laquelle on débouche par les angles. Elle est **rectangulaire** sur sa partie piétonne		Typomorphologie
Les rez-de-chaussée des **immeubles d'habitation** sont occupés principalement par des **cafés**.		
La place est piétonne mais peut être occasionnellement traversée par les voitures des riverains		
Quasiment **au centre** de la place se trouve **une statue** du chevalier Bayard, sur un socle, seule verticalité construite de la place. Le revêtement du sol est en **dalles de pierre** lisses, plutôt claires. Le **mobilier urbain** se réduit à des potelets empêchant l'accès de la place aux voitures.		
Les passants qui traversent la place se trouvent mis véritablement en exposition. De plus il y a un effet de découpe avec les **silhouettes** des passants se détachant sur la façade assez blanche du Palais de Justice.		
	Le matériel technique pour le spectacle délimite une aire de jeu.	
	La façade du Palais de Justice forme le fond de scène..	
En **fond sonore**, le drône urbain correspond presque exclusivement à la circulation automobile du quai Stéphane Jay. Le bruit de la ville semble assez lointain.		Approche sensible
L'ambiance sonore : sons provenant de l'activité de la place, c'est-à-dire des terrasses des cafés, qui lui donnent une dimension très humaine.		
Les sons restent assez distincts les uns des autres.		
Les **signaux sonores** sont les cris des oiseaux, les cloches de l'église Saint André (toutes les demi-heures + la messe).		
Pas d'horizon visuel, sauf si l'on se trouve dans les axes des rues.		
Le sol de la place est dur, aussi, on entend bien ses propres pas qui claquent.		
Espace de nature métabolique.		
le petit train touristique traverse la place, de la rue du Palais à la rue Berlioz.	Musique des lentilles, musique enregistrée diffusée par haut-parleur.	
La place fonctionne quasiment sur un mode du rapport scène / spectateurs. Les clients assis en terrasse sont les spectateurs tournés vers l'autre côté de la place, où passent les "acteurs". La "scène" correspond à une large bande entre la rue H. Berlioz et la rue du Palais de justice.		Usages
La statue de Bayard fonctionne comme point de rencontre, comme point de rendez-vous. Le socle forme des marches assez hautes sur lesquelles on peut s'appuyer, s'adosser, s'asseoir.		
	Pendant le spectacle, le socle permet d'avoir un point de vue « en surplomb ».	
Intelligibilité, auto-écoute.		
Conduites motrices : attitudes différentes des passants, suivant qu'ils traversent uniquement la place d'un point à un autre, sans se détourner de leur chemin ni s'arrêter, que ce soit des touristes (flâner, regarder autour d'eux, s'arrêter) ou des gens qui se donnent rendez-vous (attendre, regarder les gens autour d'eux, dévisager).	Beaucoup de monde venu spécialement pour ce spectacle	
	Les spectateurs se regroupent où jouent les comédiens, en un cercle très dense.	
	Des spectateurs sont montés sur le socle de la statue de Bayard, dans les fenêtres du Palais de justice, sur les chaises des terrasses des cafés.	

Place Saint André

14 juin 1997, 17-19h30
Le S.N.O.B., 26 juillet 1998,18h30/19h

ordinaire	extraordinaire	
1.		Typomorphologie
Place de type fermé, complètement **minérale**, sur laquelle on débouche par les angles. Elle est **rectangulaire** sur sa partie piétonne		
Les rez-de-chaussée des **immeubles d'habitation** sont occupés principalement par des **cafés**.		
La place est piétonne mais peut être occasionnellement traversée par les voitures des riverains		
Quasiment **au centre** de la place se trouve **une statue** du chevalier Bayard, sur un socle, seule verticalité construite de la place. Le revêtement du sol est en **dalles de pierre** lisses, plutôt claires. Le **mobilier urbain** se réduit à des potelets empêchant l'accès de la place aux voitures.		
Les passants qui traversent la place se trouvent mis véritablement en exposition. De plus il y a un effet de découpe avec les **silhouettes** des passants se détachant sur la façade assez blanche du Palais de Justice.		
	Le matériel technique pour le spectacle délimite une aire de jeu.	
	La façade du Palais de Justice forme le fond de scène..	
		Approche sensible
En **fond sonore**, le drône urbain correspond presque exclusivement à la circulation automobile du quai Stéphane Jay. Le bruit de la ville semble assez lointain.		
L'**ambiance sonore** : sons provenant de l'activité de la place, c'est-à-dire des terrasses des cafés, qui lui donnent une dimension très humaine.		
Les sons restent assez distincts les uns des autres.		
Les **signaux sonores** sont les cris des oiseaux, les cloches de l'église Saint André (toutes les demi-heures + la messe).		
Pas d'horizon visuel, sauf si l'on se trouve dans les axes des rues.		
Le sol de la place est dur, aussi, on entend bien ses propres pas qui claquent.		
Espace de nature métabolique.		
Le petit train touristique traverse la place, de la rue du Palais à la rue Berlioz.		
	Musique jouée par la fanfare.	
		Usages
La place fonctionne quasiment sur un mode du rapport scène / spectateurs. Les clients assis en terrasse sont les spectateurs tournés vers l'autre côté de la place, où passent les "acteurs". La "scène" correspond à une large bande entre la rue H. Berlioz et la rue du Palais de justice.		
La statue de Bayard fonctionne comme point de rencontre, comme point de rendez-vous. Le socle forme des marches assez hautes sur lesquelles on peut s'appuyer, s'adosser, s'asseoir.		
	Pendant le spectacle, le socle permet d'avoir un point de vue « en surplomb ».	
Intelligibilité, auto-écoute.		
Conduites motrices : attitudes différentes des passants, suivant qu'elles traversent uniquement la place d'un point à un autre, sans se détourner de leur chemin ni s'arrêter, qu'elles soient des touristes (flâner, regarder autour d'eux, s'arrêter) ou que ce soit des gens qui se donnent rendez-vous (attendre, regarder les gens autour d'eux, dévisager).		
	Des spectateurs sont montés sur le socle de la statue de Bayard.	
	Les spectateurs se regroupent où jouent les comédiens	

3 - LE THEATRE DE RUE : EXEMPLE D'UTILISATION DE DEUX PLACES ET DE RUES GRENOBLOISES POUR DES SPECTACLES

Condition et déroulement de l'enquête

Les enquêtes sont menées sur sept spectacles de type "théâtre de rue" durant les deux jours d'ouverture du Festival de théâtre de Grenoble en juin 1997 et 1998 ainsi qu'à l'occasion « d'Etapes de nuit » en juillet 1989. Le choix des spectacles à étudier s'est fait selon leurs lieux de représentation (place Vaucanson et place Saint André) et leur mode d'action (stables sur les places ou ambulatoires dans les rues du centre-ville).

Les enquêtes sont menées en équipe, sauf pour les parcours qui ont été suivi par un enquêteur seul.

Il faut être attentif à différents événements qui se déroulent en même temps : le spectacle, l'attitude des citadins, le rapport à l'espace..., ce qui est source de difficultés. De plus, les spectacles sont éphémères et donc l'observation est unique. Il s'agit donc en fait d'observations multiples *in situ*.

Les observations portent sur différents registres.
En premier lieu, l'observation porte sur la description du spectacle lui-même, pour l'élaboration de ce qui correspondra, dans la fiche d'analyse, au mode du récit, de "ce qui se passe". Ensuite l'observation porte sur le rapport à l'espace public, par la scénographie utilisée et le jeu des acteurs. Enfin elle porte sur le rapport spectacle / spectateur ainsi que le rapport spectacle / espace.

Cette « multi-observation » montre ses limites dès cette phase de l'enquête. De fait, comme il faut prêter attention à beaucoup de choses en même temps et, même sans vouloir être exhaustif dans chaque catégorie, on manque forcément quelque chose et peut-être que l'on "passe à côté" de certains faits qui auraient pu se révéler importants.

Une prise de note au fil des événements a lieu pendant le spectacle. Un peu plus tard, lors d'une période calme, entre deux représentations par exemple, s'effectue un travail de remémoration pour essayer de retranscrire le récit, la ligne directrice du spectacle, des compléments d'informations, de remarques qui auraient été oubliées ou qui ne se révèlent qu'une fois l'ensemble du spectacle déroulé.

En même temps que l'observation du spectacle sont faits des relevés photographiques. Ces clichés sont pris pour rendre compte des rapports entre l'espace public et le spectacle d'une part, des rapports entre l'espace public et les spectateurs d'autre part. De plus ils peuvent permettre de rendre compte de la scénographie. Cela s'est révélé parfois difficile à mettre en place car il faut agir dans l'instant. Ces photographies permettent de garder en mémoire une trace de ce qui s'est passé, elles peuvent aussi aider à compléter les notes prises sur le vif.

Concernant les relevés sonores et les entretiens avec le public, on se reportera au chapitre précédent puisqu'ils sont communs aux deux modes d'approches.

En ce qui concerne les entretiens, il faut préciser que dès qu'un spectacle était terminé, il fallait chercher à obtenir une discussion avec un ou plusieurs membres des troupes. Comme pour toute enquête *in situ* ce n'est pas forcément évident car les comédiens sont fatigués après leur spectacle, ils n'ont pas toujours l'envie ni le temps (démonter très rapidement, se changer, ...) de répondre à des questions. Par contre, il s'est trouvé que lorsque les membres d'une troupe acceptent, les renseignements recueillis sont souvent très intéressants[51].

Constitution de fiches analytiques

Chaque spectacle observé a ensuite été consigné dans une fiche qui a permis de l'analyser suivant différents critères.
Chacune des fiche est composée de deux parties distinctes.

La première partie est constituée d'une présentation non exhaustive du lieu du spectacle, tel qu'il est en temps ordinaire. Cette présentation est très sommaire car des monographies de ces places ont été faites auparavant, pour deux lieux particuliers (la place Vaucanson et la place Saint André). Cette rubrique comprend ainsi une vue aérienne du site, un plan avec la localisation des points d'enregistrement (lorsqu'il y en a eu) et les références des extraits sonores correspondants.

Une autre rubrique donne des renseignements sur la troupe qui est intervenue et sur le spectacle qu'elle a joué. Il s'agit du nom de la troupe, de l'intitulé et du genre du spectacle, de sa durée et du nombre de comédiens. Vient ensuite un petit résumé de la représentation.
La troisième rubrique est une sorte de mise en commun des deux précédentes et s'intitule « Investissement spatial du spectacle ». Elle décrit les installations, rajouts, suppressions, c'est-à-dire toutes les modifications apportées au site par le spectacle. Un plan et, si possible, une photographie des installations, complètent la description. Comme précédemment, sont indiqués les points de prises de sons et les références d'extraits sonores. Pour les spectacles déambulatoires, on a indiqué le parcours effectué.

La deuxième partie de la fiche concerne le spectacle proprement dit. Elle est partagée en quatre colonnes distinctes. Elles peuvent se lire en rapport les unes aux autres ou de façon indépendante si on ne s'intéresse qu'à un aspect du spectacle. La lecture suit un déroulement chronologique puisque chaque spectacle est suivi du début à la fin. Toutes les indications portées dans les différentes colonnes apparaissent donc dans l'ordre où elles se sont produites ou ont été remarquées.

Le récit du spectacle retrace les séquences et les moments importants. Il correspond, en quelque sorte, au scénario de la représentation.
Parallèlement l'utilisation de l'espace par les troupes est indiquée. Il s'agit de la façon dont les troupes, avec (pour) leur spectacle, utilisent l'espace urbain, avec un décor, avec des matériaux rapportés, avec des matériaux existants (mobilier urbain, ambiances, ...), etc.
Vient ensuite l'attitude du public. Il s'agit de rendre compte des conduites les plus remarquables des spectateurs dans l'espace pour voir et entendre le spectacle, mais aussi par rapport au jeu des acteurs, à l'action du spectacle. Il va de soi que ces attitudes par rapport au

[51] Les artistes interrogés sont également souvent curieux de ce que nous recherchons, curieux de notre intérêt pour leur travail. C'est, en quelque sorte, une forme de reconnaissance et, une fois expliqué le cadre général de la recherche (présentation rapide du laboratoire, de sa problématique), ils sont tout à fait d'accord pour répondre à des questions particulières. Il est aussi arriver de se recroiser pour d'autres spectacles que le leur et souvent ils tiennent à apporter des précisions par rapport à notre entretien précédent, ou à propos de spectacles d'autres troupes (regard professionnel critique, comparaison avec leur propre spectacle).

spectacle lui-même et par rapport à l'espace où il se joue ne sont pas séparées mais se combinent.

La quatrième colonne présente un certain nombre d'illustrations qui aide à la compréhension de certains des points abordés dans les trois rubriques précédentes. Il s'agit de photos ou de renvois à des extraits d'enregistrements d'ambiance sonore. Les passages des colonnes précédentes qui sont illustrés, sont indiqués en italique et de fait ils forment des sortes de « légendes » des illustrations. Dans le cas des spectacles ambulatoires, l'enquêteur étant seul, il ne pouvait assurer simultanément la collecte des illustrations sonores et photographiques. Aussi cette colonne ne comporte qu'un type d'illustration. Pour le spectacle « Taxi », elle est enrichie de quelques citations remarquables de spectateurs.

La dernière colonne est une tentative de ressaisissement des observations récoltées puis consignées dans les rubriques qui viennent d'être énoncées. C'est un essai de représentation sous forme de schémas, des situations spatiales et ambiantales. Bien sûr, dans le cadre de ces fiches, ce n'est qu'un premier niveau d'interprétation, qui reste très proche et particulier au spectacle observé.

Une rubrique finale intitulée « traces » recense les différentes traces ou indices « matériels », du spectacle qui vient d'avoir lieu, s'il y en a. Il ne s'agit pas de prendre en compte les traces laissées dans les mémoires. Celles-ci sont d'un autre ordre et seront traitées ultérieurement.

A certains moments, une ligne transversale aux différentes rubriques, ressaisie les phénomènes d'ambiance. Il peut s'agir aussi bien des ambiances crées que révélées par le spectacle. Entre parenthèses sont indiqués des « effets » sonores, lumineux, visuels, olfactifs.
Une «fiche type » récapitule ces explications et présente la forme de ces tableaux, en tête des fiches de chaque spectacle étudié.

Tous les spectacles ont été observés une seule fois (souvent, c'était d'ailleurs leur unique représentation), sauf « Ville occupée » de la Compagnie du 13 mars, qui a été étudié lors de ses deux représentations. Cette dernière situation est très intéressante car permettant une seconde vision pour compléter les notes prises lors du premier spectacle, enrichir la collecte photographique, d'autant que c'est un spectacle ambulatoire et donc un peu plus complexe à étudier et analyser. De plus, la dernière partie ne se passait pas au même endroit : au Jardin de Ville le samedi et place Saint André le dimanche. Ainsi il était très intéressant de voir ce qu'un même scénario, en des endroits très différents, pouvait donner en s'adaptant (ou non) au lieu.

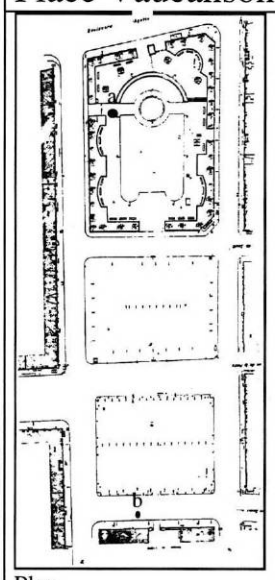
Fiche type

Nom du lieu	Nom de la troupe
Plan Vue aérienne Points d'enregistrement : Extraits sonores :	Nom du spectacle : Type de spectacle : durée du spectacle : Nombre de comédiens : Résumé du spectacle :

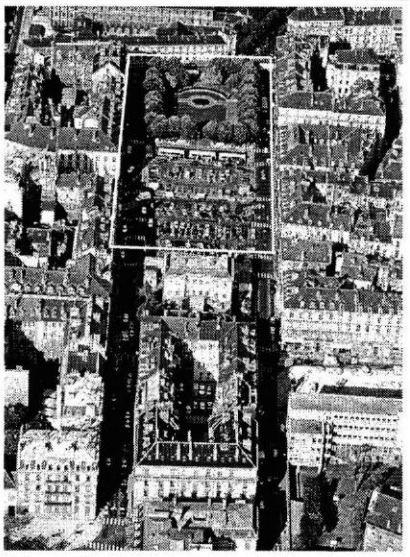
« Investissement » spatial du spectacle	
Lieu : Date : Conditions climatiques :	
Plan Les installations. Point d'enregistrement : Extraits sonores :	Scénographie :

Le spectacle				
Récit du spectacle	Utilisation de l'espace	Attitude du public	Illustrations	Schémas topologiques
Retrace les séquences et moments importants du spectacle. Récit chronologique.	Façon dont les troupes, avec leur spectacle, utilisent l'espace urbain. Décor, matériaux rapportés, existants création d'un nouvel espace, ...	Attitude des spectateurs pour voir et entendre le spectacle. Attitude par rapport au jeu des acteurs, par rapport à l'action du spectacle.	Photos ou extraits d'ambiances sonores illustrant certains points des trois rubriques précédentes.	Représentation schématique de situations spatiales.
Ambiance créée et/ou révélée par le spectacle. Effets sonores, lumineux, visuels, olfactifs (comme définis dans «Le répertoire des effets sonores », « Les mises en vue de l'espace public » et « Les ambiances olfactives », ouvrages cités dans la bibliographie).				
Traces :	Traces ou indices du spectacle ayant eu lieu.			

Place Vaucanson



Plan



Vue aérienne

Points d'enregistrement :
. **a** . b

Extraits sonores :
a : B1 « Boulistes ; B2 « Une moto passe »
b : B3 « Un samedi soir » ; B4 « Percussions »

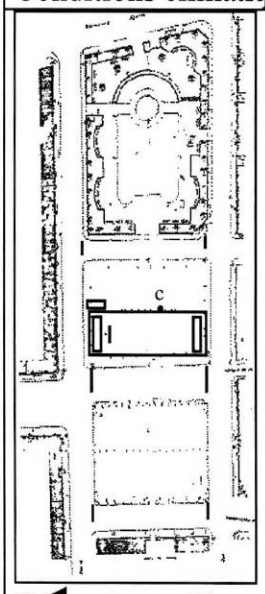
Teatro Nucleo

Nom du spectacle : *Mascaro*
Type de spectacle : « théâtre visuel »
Durée du spectacle : 1 heure
Nombre de comédiens : 7

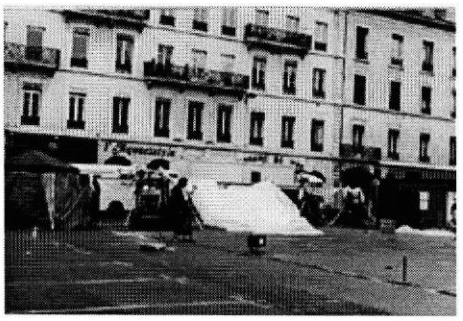
Résumé du spectacle :
histoire de la disparition de l'écrivain Haroldo Conti, torturé et tué par la police argentine.

« Investissement » spatial du spectacle

Lieu : espace central de la place Vaucanson, sur le parking
Date : 28 juin 1997, 22h
Conditions climatiques : pluie fine au début, violente vers le milieu du spectacle



N◀ Plan

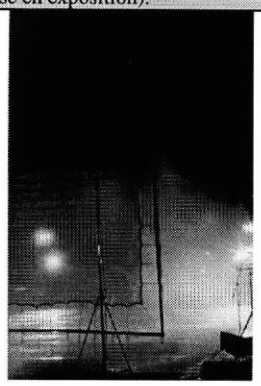
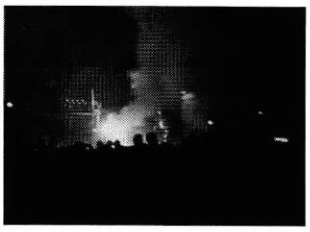
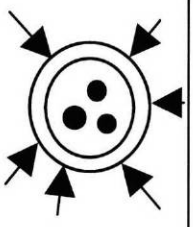


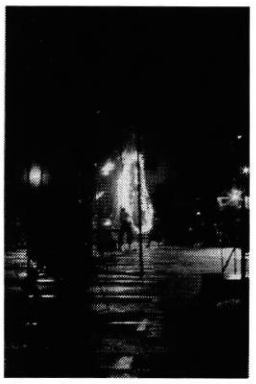
Les installations, protégées de la pluie.

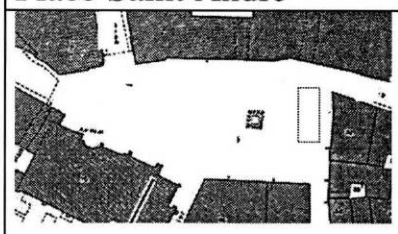
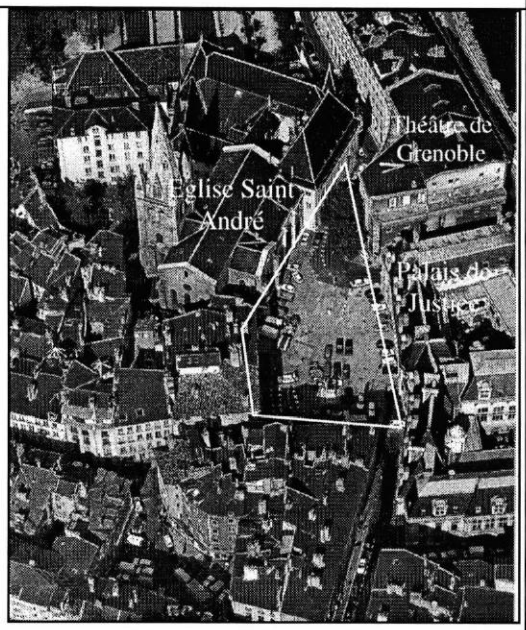
Point d'enregistrement :
. c

Scénographie :

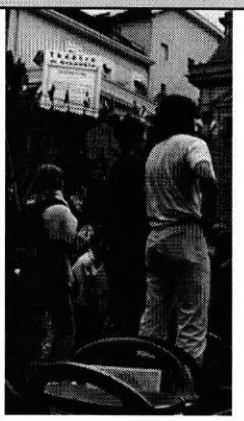
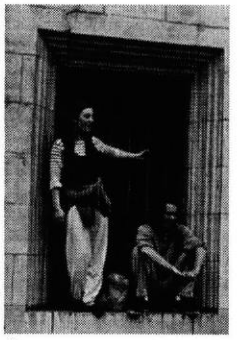
L'espace de jeu est rectangulaire.
Les mâts d'éclairage sont placés aux quatre coins.
Des coulisses sont aménagées aux extrémités.
Une structure forme un élément du décor, « l'autel ».
En face, à l'autre bout, un écran de toile très fin et presque transparent (sorte de tulle), sur lequel sont projetés, en français, les textes qui sont lus en italien.

Le spectacle : *Mascaro*				
Récit du spectacle	Utilisation de l'espace	Attitude du public	Illustrations	Schémas topologiques
Les lampadaires du parking sont éteints. Ne subsistent que l'éclairage urbain de la rue de la Liberté et de la rue Condillac, et quelques « points » lumineux, tels les abris-bus et les cabines téléphoniques. Eclairage de scène propre au spectacle, la lumière participant à la définition de l'aire de jeu (mise en exposition).				
		Pluie très fine, peu de temps avant le début du spectacle. Les personnes présentes ne partent pas et sortent imperméables et parapluies. Cela dure 5 minutes.		
Première partie : retour historique. Un acteur fait le tour de l'aire de jeu en jetant des feuilles de papier (synopsis du spectacle) vers le public.		*Masse du public entoure l'aire de spectacle, sur 4-5 rangs.* Les trois premiers rangs sont assis par terre. Utilisation du mobilier urbain : spectateurs perchés sur les abris-bus et les cabines téléphoniques.		
	Souvent, aller-retour entre les deux extrémités de la scène.	Des habitants des immeubles des alentours regardent depuis les fenêtres des balcons		
Indiens, cultes païens d'Amérique du Sud.		*Des enfants ont peur et se mettent à pleurer et à crier.*	Extrait sonore B5 « Amérique du Sud ».	
Musique jaillit d'un seul coup et emplit complètement la place (effet d'enveloppement) On n'entend plus la circulation automobile, ni l'animation des bars voisins (effet de masque) On est transporté ailleurs (effet de décontextualisaton)				
Invasion européenne, avec l'arrivée des Conquistadors. Combats entre les deux civilisations. Victoire des Espagnols. Deuxième partie : époque contemporaine, en Argentine. Arrestation du poète.	Les ombres des échassiers (Conquistadors) se projettent sur les façades des immeubles.			
Bruit de la mer : le bruit des vagues apparaît progressivement (effet de crescendo) et se confond presque à celui de la circulation automobile.				
Immigration : départ vers l'Argentine. Dictature, persécutions.	Les acteurs ont des valises avec des lampes torches à l'intérieur. Ils balayent la foule avec leurs lampes. La scène s'étend au-delà de l'aire de jeu.		Extrait sonore B6 « La mer à Grenoble ».	
Scène avec le feu.	Les boules de feu passent très près des spectateurs.	Pas de recul du public.		
Percussions (effet d'enveloppement)				
Rencontre du poète et de sa femme.	*Le couple dansant* le tango , puis *une valse*, est mis en	*Pluie subite et violente : les personnes assises se lèvent*	Extrait sonore B7 « Pluie et valse triste ».	

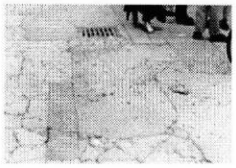
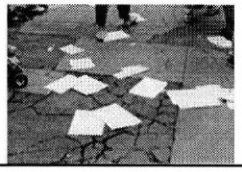
	lumière par une « poursuite ». Tout est éteint. L'espace se réduit à ce cercle de lumière.	*et sortent les parapluies.*		
Apparition brusque de la pluie : bruit des gouttes sur le sol et sur les parapluies.				
Assassinat du poète. *Autodafé des livres du poète.*	Les livres sont transportés d'une extrémité de la scène (bibliothèque) à l'autre, dans *le brasier*.	Applaudissements du publics sont très soutenus.		
Applaudissements (effet d'enchaînement)				
Traces :	Feuilles de papier par terre, comme collées au sol par la pluie Structures techniques du spectacle, le temps du démontage.			

Place Saint André		Eclat immédiat et durable
 Plan	 Vue aérienne	Nom du spectacle : Cagettes et poules Type de spectacle : théâtre de rue Durée du spectacle : 2 heures 30 Nombre de comédiens : 16 Résumé du spectacle : 16 comédiens représentants les 16 pays européens. Réussiront-ils à faire une omelette sans casser d'œufs ?
Points d'enregistrement : . **a** . b Extraits sonores : a : A1 « Rumeur de la place » A2 « Cloches et foot »		

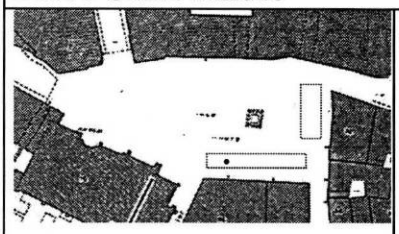
" Investissement " spatial du spectacle		
Lieu : place Saint André Date : samedi 28 juin 1997, 17h Conditions climatiques : ciel couvert, averses		
Plan Point d'enregistrement : . c Extraits sonores : c : B5 ; B6 ; B7	Les installations	Scénographie :

Le spectacle : *Cagettes et poules*				
Récit du spectacle	Utilisation de l'espace	Attitude du public	Illustrations	Schémas topologiques
	Le long de l'église, une personne entretient des feux dans des gros bidons métalliques.			
Odeur du feu				
Différentes scènes réparties en plusieurs endroits de la place.		Les gens vont d'un endroit à un autre de la place pour assister aux différentes scènes. Certaines personnes essayent de prendre de la hauteur pour voir le maximum de choses : *debout sur des chaises*, sur le piédestal de Bayard, *dans les fenêtres du tribunal.*		
Un acteur, sur un escabeau, harangue la foule (« Votez pour moi »).		Les gens réagissent au discours, en criant et en applaudissant.	 Extrait sonore A3 « Votez pour moi »	
Du brouhaha de la place, émergent parfois des interpellations des acteurs entre eux, des discours pour le public, ... (effet d'émergence). Les spectateurs orientent leur vue et leur écoute vers certaines séquences (effet cocktail).				
Un acteur, grimpé sur la statue de Bayard, parle aux gens massés à ses pieds et mange des œufs durs.		Quelques personnes s'interrogent sur la solidité de la statue. Certains signalent que l'épée est déjà tombée et a été remise en place récemment.		
Souvent les acteurs se placent en hauteur par rapport aux personnes de la place (mise en exposition).				

Des comédiens montent jusqu'au balcon situé au-dessus du « Café du Tribunal » grâce à une échelle. L'un des deux se déshabille complètement pour se rhabiller différemment. L'autre renverse ensuite une bassine d'eau par dessus le balcon.		Dans ce coin de la place, tous les regards sont levés vers ce balcon.		
Des acteurs interviennent à différentes terrasses de café. Des comédiennes, à des fenêtres au-dessus du café « Le Bagatelle », se disputent d'une fenêtre à l'autre. Elles lancent du fromage (du gouda) sur la foule.	Les acteurs se mêlent aux clients des cafés, parlent et boivent avec eux.	Les clients des bars participent plus ou moins. L'un d'eux repart avec une poule ! Des enfants pleurent et hurlent (énervement général ?) Dans le public, certains rattrapent le fromage au vol ou le ramasse (enfants) et le mangent.		
Les cris et les appels des comédiens font réagir le public lorsqu'une nouvelle scène commence.				
Le meneur du spectacle (le « président du Conseil ») possède un microphone et est une sorte de narrateur.				
Les hauts-parleurs se trouvent dans un coin de la place. Par le niveau sonore, le narrateur est entendu de toute la place. Cela lui donne plus d'importance.				
Des pétards (« attentat en Espagne ») explosent vers le Palais de Justice.	*Les cloches de l'église se mettent à sonner à toute volée, au même moment.*	Surprise du public qui cherche d'où cela provient.	Extrait sonore A4 : « Un attentat en Espagne »	
Le bruit des pétards et surtout des cloches, envahit tout l'espace (effet d'enveloppement et de masque).				
Déploiement du mur en cagettes qui forme une carte de l'Europe. *L'action se recentre vers ce point de la place.*		*Les spectateurs se regroupent autour de cette zone.*		
Les spectateurs, qui étaient attirés en différents points de la place, se tournent vers un lieu unique.				
Hymne européen « caqueté » Hymnes de tous les pays européens et entrée des représentants respectifs en voiture.		*La voiture traverse une partie de la place : à chaque fois, le public doit s'écarter pour la laisser passer.*		
Des trompettistes à l'arrière de la voiture annoncent le passage de celle-ci. Avertie, la foule s'écarte et se referme juste derrière.				

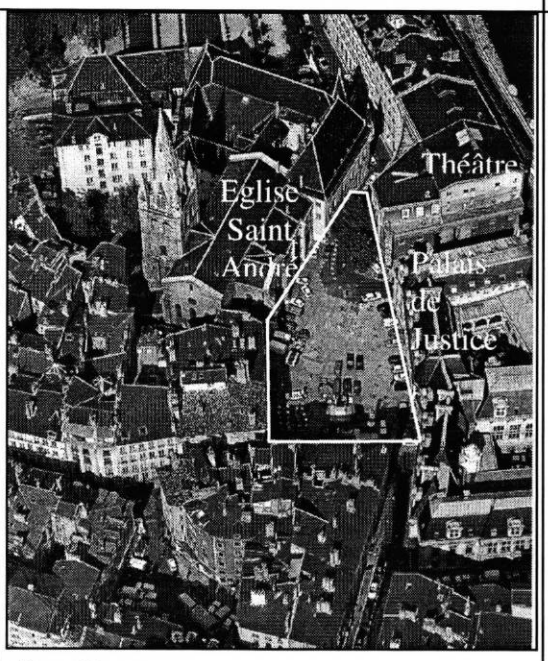
Discussions et délibérations des représentants européens. La table des débats, ronde, se transforme en poêle géante. Cuisson d'une omelette.				
L'odeur de l'omelette se répand sur toute la place.				
Partage de l'omelette avec le public.				
Applaudissements (effet d'enchaînement).				
Traces :	Odeur d'omelette *Paille* *Pétard* *Feuilles de papier* Assiettes bleues en carton Quelques cagettes dans un coin.		  	

Place Saint André



Plan

Terrasses de cafés



Vue aérienne

Point d'enregistrement :
. a
Extraits sonores :
a : A1 « Rumeur de la ville »
A2 « Cloches et foot »

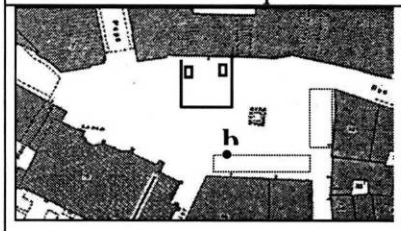
Las Malqueridas

Nom du spectacle :
Malqueridas
Type de spectacle : danse
Durée du spectacle : 20 minutes
Nombre de comédiennes : 4

Résumé du spectacle :
4 danseuses font de la musique à l'aide de graines transvasées de seaux en seaux puis chorégraphie sur de la musique enregistrée.

" Investissement " spatial du spectacle

Lieu : place Saint André
Date : samedi 27 juin 1998, 16h
Conditions climatiques : soleil, chaleur

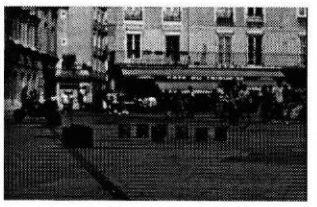
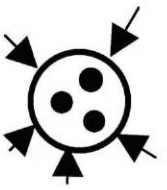


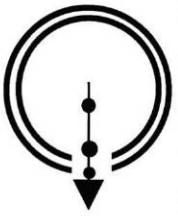
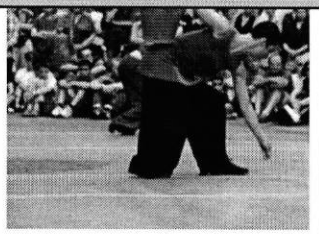
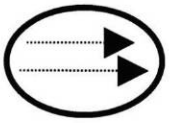
Plan

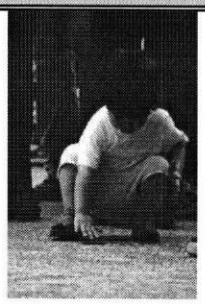
Point d'enregistrement :
. b

Extraits sonores :
b : M1 « Musique de lentilles »

Scénographie :
De grands seaux en fer blanc sont posés par terre, espacés d'environ 1,50m.
de chaque côté de la « scène » sont disposés des hauts-parleurs reliés à des câbles, ainsi qu'une table de mixage.
La façade du Palais de Justice forme le fond de scène.

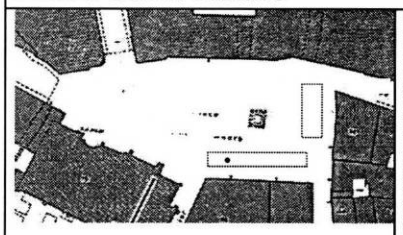
Le spectacle : *Malqueridas*				
Récit du spectacle	Utilisation de l'espace	Attitude du public	Illustrations	Schémas topologiques
	De grands seaux en fer blanc sont disposés sur le sol, semblant circonscrire une scène.	*Quelques personnes attendent, assises sue des plots*, par terre, sur le socle de la statue de Bayard, côté Théâtre de Grenoble, ... *Peu à peu toutes les faces du socle de la statue sont occupées.*	  	
Les spectateurs, en attendant, se parlent.				
4 danseuses entrent dans l'aire de jeu avec des seaux, en y jetant des poignées de graines.		Attroupement également devant la terrasse du café « La Table Ronde ». Le public, devant la terrasse de « La Table Ronde » se précipite vers le spectacle, autour de la « scène ».		
Les gens bougent pour se rapprocher du spectacle et se placer le mieux possible (attraction visuelle et sonore).				
Les comédiennes versent des lentilles dans les seaux vides posés sur le sol.	Elles sont tournées face à « La Table Ronde ».	*Les personnes des premiers rangs sont assises.* Gens assis contre le socle de Bayard se lèvent et soit rejoignent le cercle de la foule, soit grimpe sur le socle jusqu'à la plus haute marche. Les rangs s'épaississent.	 Extrait sonore A « Musique de lentilles » 	

Elles retournent les bidons et s'assoient dessus. Chacune jette des poignées des graines dans les eaux des autres. Désordre. Elles partent. De la musique est diffusée par les hauts-parleurs.		Formation d'un ¾ de cercle. La partie vers la façade du Palais de Justice reste inoccupée. *Des gens sont debout sur les chaises de « La Table Ronde ».*	 	
Musique jaillit d'un seul coup et emplit complètement la place (effet d'enveloppement). On n'entend plus l'animation des bars voisins, etc. (effet de masque).				
Les danseuses reviennent. *Elles prennent chacune des lentilles et tracent des lignes droites sur le sol*, qui partent du côté du Palais de Justice et vont vers « La Table Ronde ».	*Lignes de couleurs sur le sol.*			
Elles vont jusqu'au bord du cercle formé par le public. *Les danseuses reviennent en sens inverse en suivant les lignes au sol, en se trémoussant.*	Le cercle se creuse légèrement.	Le public se recule un petit peu au « contact » des lignes.		
Elles prennent des lentilles et les lancent en l'air.		Les spectateurs suivent des yeux les trajectoires des graines.		
Elles traversent la foule tout en lançant des graines.		Des gens commencent à se mettre du côté du Palais de Justice. *Les gens baissent la tête en recevant les graines. Ils ont des lentilles dans les cheveux.*		

La musique s'arrête. Fin du spectacle. Elles reviennent saluer.	Taches de couleurs sur le sol.	Applaudissements longs et soutenus.	 	
Applaudissements (effet d'enchaînement).				
Traces : Une personne de la troupe tente de retirer les seaux.		*Des enfants se précipitent pour ramasser des graines par terre.* *Adultes viennent aussi sur la « scène ».* Les seaux plein de lentilles sont pris d'assaut. *Deux filles dansent pieds nus sur les lentilles.* Des enfants essaient de glisser sur les lentilles. Des enfants essaient de remplir de graines des sacs plastiques. Cela ne fait pas partir les gens, adultes ou enfants.	 	

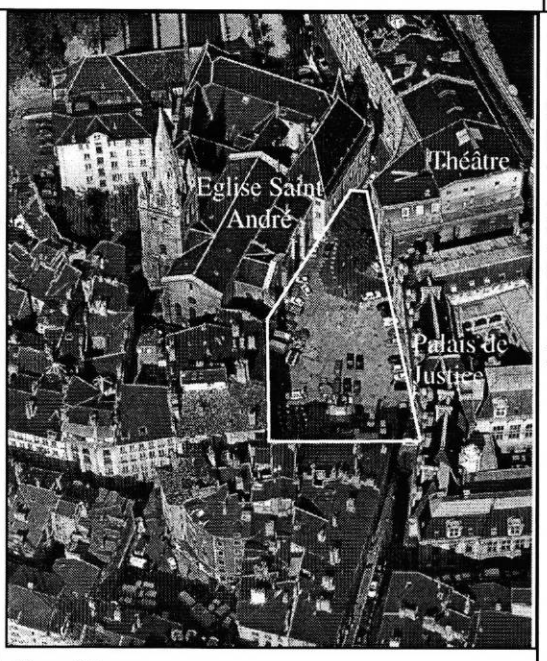
Un homme de la compagnie balaie les graines sur la place.		La foule se disperse.		

Place Saint André



Plan

Terrasses de cafés



Vue aérienne

Point d'enregistrement :
. a
Extraits sonores :
a : A1 « Rumeur de la place »
A2 « Cloches et foot »

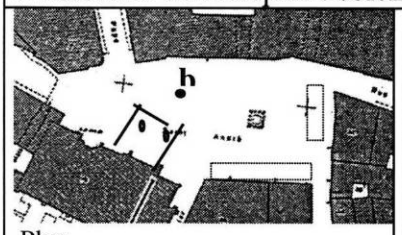
Sol Pico

Nom du spectacle : *Del planeta basura* (première en France)
Type de spectacle : danse et musique
durée du spectacle : 20 minutes
Nombre de comédiennes : 4

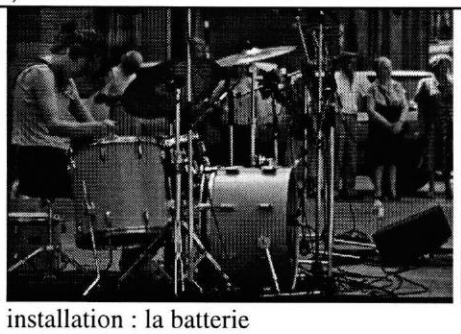
Résumé du spectacle :
Des êtres étranges venus d'ailleurs, de la planète ordure, arrivent sur Terre et, avec violence, essaient d'imposer leur point de vue.

" Investissement " spatial du spectacle

Lieu : place Saint André
Date : dimanche 28 juin 1998, 16h15
Conditions climatiques : soleil, chaleur d'été



Plan

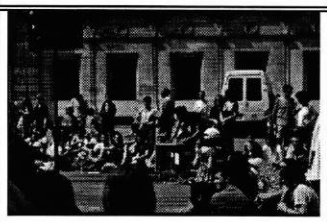
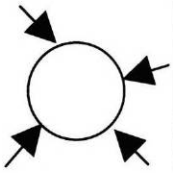
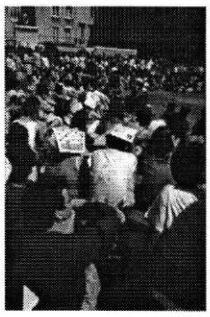


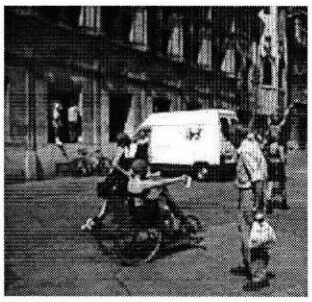
installation : la batterie

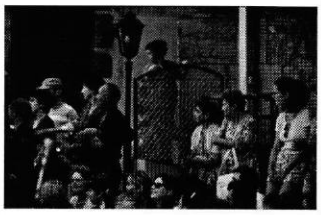
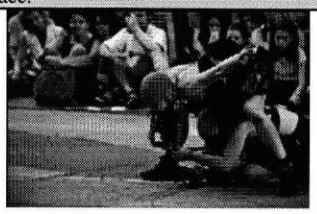
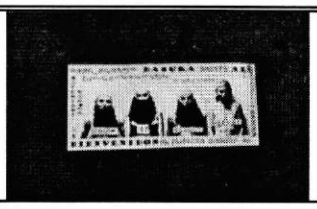
Point d'enregistrement :
. b

Extraits sonores :
b : SP1
SP2

Scénographie :
Batterie, microphones, hauts-parleurs, table de mixage, reliés par des câbles.
La façade de l'église forme le fond de scène.

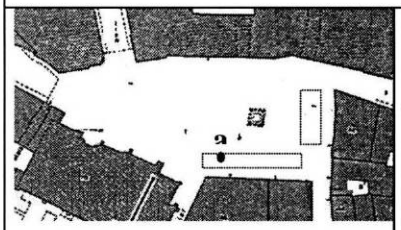
Le spectacle				
Récit du spectacle	Utilisation de l'espace	Attitude du public	Illustrations	Schémas topologiques
Deux femmes font des essais instrumentaux.	*Batterie, microphones, hauts-parleurs, table de mixage, reliés par des câbles dessinant une « scène ».*	Attirés par les signes d'un spectacles à venir (câbles, HP, sons, etc.) des gens commencent à arriver.		
De la musique jaillit un court moment (irruption). Elle attire les passants (attraction).				
	Un ovale, dessiné par le public autour des câbles, se forme peu à peu.	Certains s'assoient par terre, d'autres derrières, debout.		
Brouhaha du public attendant le début du spectacle.				
		Les premiers rangs (surtout composés d'enfants) sont assis. *Seuls les enfants* traversent l'espace vide, la « scène », en courant ou *s'assoient au-delà des câbles.* Des personnes sont installées dans les fenêtres du Palais de Justice. D'autres sont assis ou debout sur des chaises du café de la Table Ronde. Occupation de la face du socle de la statue de Bayard orientée vers le spectacle. *Des gens se servent des programmes pour se protéger du soleil (chapeaux, éventails).*		

Il n'y a toujours personne, à part un technicien à la table de mixage, sur la « scène ».	Les rangs s'épaississent, surtout vers l'extérieur.	*Des gens applaudissent comme pour appeler les comédiens. L'homme à la table de mixage fait « la claque ».*		
Applaudissements, sifflements, appels surgissent d'un seul coup, se communiquent à l'ensemble du public puis « s'éteignent » (irruption, decrescendo). Ce phénomène se produit deux fois, à quelques minutes d'intervalle.				
On entend le son d'un saxophone et d'un tambour. Le son du saxophone semble venir des hauts-parleurs mais on ne voit personne sur scène.		Des gens sont montés sur les bornes côté Théâtre de Grenoble. Tous les regards sont tournés vers l'aire de jeu présumée. Déstabilisation. Les gens cherchent d'où vient la musique, d'autres pensent qu'il s'agit d'une bande enregistrée.		
Irruption de la musique. Le son du saxophone est d'intensité forte et constante. Le tambour est en « arrière-plan » mais son intensité augmente plus il s'approche de l'aire de jeu.				
On aperçoit, derrière les rangs des spectateurs, au-dessus de leurs têtes, la tête d'une comédienne. Entrée ans le cercle de 4 personnages barbus, chauves, habillés de plastiques. L'un est sur des échasses, un autre dans un engin à roues. L'un des personnages à pied distribue des prospectus jaunes. Musique et chant (distorsion et réverbération artificielles).	Arrivée de la rue Guy Pape (coulisses). Entrée en scène	Le cercle se recompose. Tous les regards sont tournés vers les 3 acteurs-danseurs et pas vers celui à la batterie.	 	
La musique et le chant sont amplifiés et on n'entend rien d'autre (masque).				

Combat-danse entre 2 personnages. La musique s'arrête.	Les comédiennes sont au centre du cercle. Une musicienne est en « arrière-plan », à la batterie.	*Des gens sont debout sur les chaises empilées de la « table Ronde ».*	 	
Lorsque la musique cesse, on entend de nouveau des gens qui discutent et la rumeur de la place.				
Un des personnages joue du saxophone mais un autre tente de l'empêcher de jouer. *L'un tient le saxophone et l'autre souffle dedans.* Le 3ème refait un tour du cercle dans son engin. Les personnages se battent et s'arrachent leurs barbes et leurs crânes chauves.	Tout se passe sur l'aire de jeu.	Rires et applaudissements du public.		
Rires et applaudissements (enchaînement).				
Deux filles dansent. Les deux autres vont jouer de la musique. Lutte. Elles se mettent des sacs sur la tête. Elles sortent du cercle. Fin du spectacle.		Le cercle des spectateurs est de plus en plus dense. Applaudissements, rappel des comédiennes.		
Rires et applaudissements (enchaînement).				
Les comédiennes reviennent dans le cercle pour saluer.		Les gens partent très vite.		
Traces : Prospectus jaunes sur le sol.				

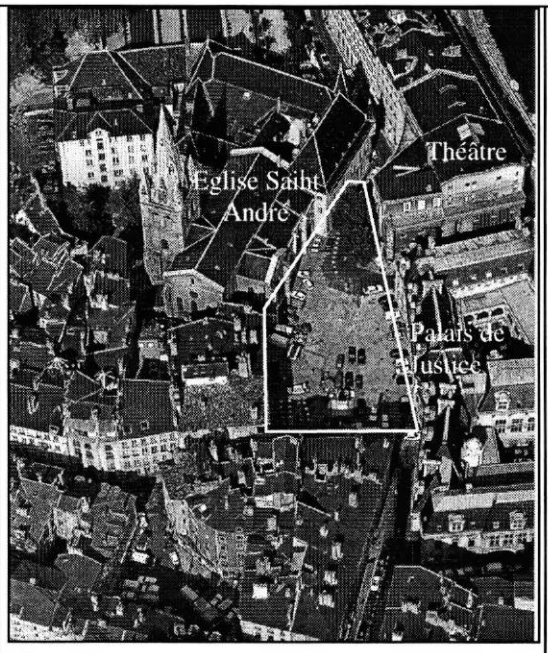
Place Saint André

Le S.N.O.B.
(Service de Nettoyage des Oreilles Bouchées)



Plan

Terrasses de cafés



Vue aérienne

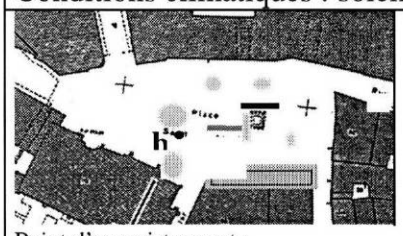
Spectacle déambulatoire
Type de spectacle : musique de rue (fanfare)
durée du spectacle : variable, 20-30 minutes
Nombre de comédiens : 9

Résumé du spectacle :
Une fanfare interprétant des morceaux divers (jazz, chanson, ...) qui a fait une « halte » place Saint André.

Point d'enregistrement :
. a
Extraits sonores :
a : A1 « Rumeur de la place »
A2 « Cloches et foot »

" Investissement " spatial du spectacle

Lieu : place Saint André
Date : dimanche 26 juillet 1998, 18h30-19h
Conditions climatiques : soleil de fin d'après-midi, chaleur

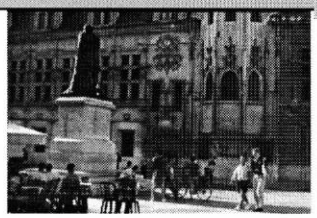
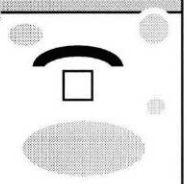
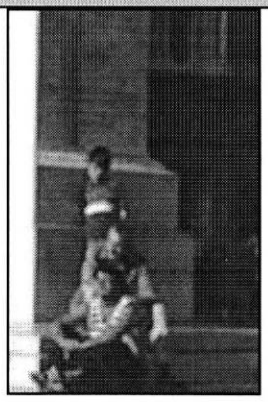
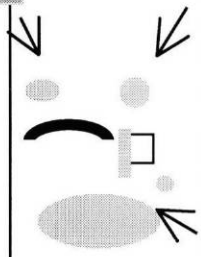


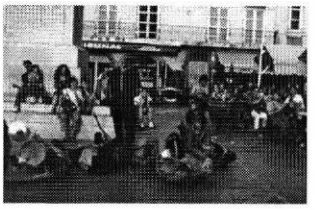
Point d'enregistrement :
. b
Plan

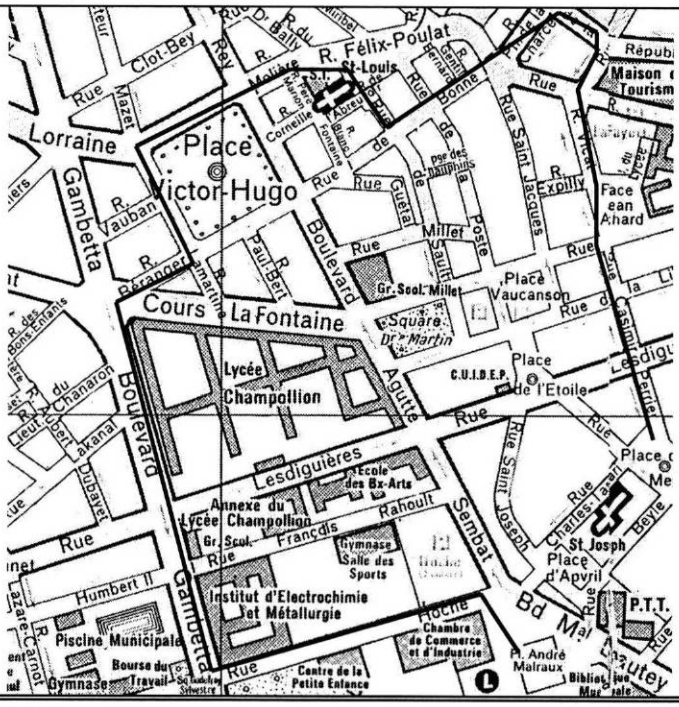
public

Extraits sonores :
b : S1 « Entrée en scène »
S2 « Recueillement »
S3 « Harley Davidson »

Scénographie :
Les musiciens sont tous habillés en noir et orange vif.
Ils arrivent en file indienne et, pour jouer, se placent les uns à côté des autres, en au tout début puis en
Aucune installation ou dispositif particulier.

Le spectacle : le SNOB				
Récit du spectacle	Utilisation de l'espace	Attitude du public	Illustrations	Schémas topologiques
Arrivée de la fanfare place Saint André. *Sorte d'annonce par une musique genre « Trompettes de péplum ».*		Quelques personnes ont suivi les musiciens depuis la place Grenette. Les clients des cafés, en terrasse, se tournent vers la fanfare.	Extrait sonore S1 « Entrée en scène »	
Irruption sonore. Mise en exposition.				
Hommage cérémonieux devant la statue de Bayard.	*Les musiciens s'installent face à la statue, dos au Palais de justice.*			
Superposition du spectacle et des usages quotidiens (gens aux cafés, qui passent, ...)				
		Des passants, *des cyclistes, s'arrêtent pour voir et écouter.*	 Extrait sonore S2 « Recueillement »	
La musique attire les gens de passage (attraction sonore et visuelle).				
Les musiciens jouent pour les gens installés aux terrasses des cafés (« Le Bagatelle », la « Table Ronde »).	La fanfare se déplace et se met face à la terrasse de La Table Ronde.	*Des gens s'assoient ou grimpent sur le piédestal de la statue.*		
Le morceau s'achève. Cela correspond exactement à l'irruption des cloches de l'église. *Proposition d'un jeu où il faut deviner de quelle chanson il s'agit.* *La fanfare forme une moto pour la chanson « En Harley Davidson ».*		Applaudissements.	Extrait sonore S3 « Harley Davidson » 	

« Accident », tous se roulent par terre.		Applaudissements.		
Arrivée du petit train touristique. Bande sonore d'informations historiques sur la place Saint André. La fanfare s'interrompt de jouer.	Le train débouche de la rue du Palais, traverse la place pour se diriger vers la rue H. Berlioz.			
Les musiciens désignent les monuments indiqués par la bande son. Le train quitte la place, le cours du spectacle reprend. Musique. Fin. Salue des musiciens.	C'est la place (statue, façades, ...) qui devient le centre d'intérêt des personnes présentes.	Rires. On se met à regarder les lieux. Applaudissements.		
Applaudissement (enchaînement).				
Dernier morceau alors que les musiciens traverse la terrasse et entrent dans la café « Le Bagatelle ».		Voyant que c'est terminé, chacun reprend le cours de ses occupations.		
Traces : aucunes				

Parcours	Cie Générik Vapeur
	Nom du spectacle : « Taxi » Type de spectacle : ambulatoire Durée du spectacle : 2 heures Nombre de comédiens : une douzaine Résumé du spectacle : Après l'attaque d'une ANPE, trajet d'un troupeau de voitures à travers le centre-ville. Celles-ci sont ensuite transformées en taxis new-yorkais et embarquent des clients (des spectateurs) dans le coffre, sur le toit, ... Parcours dans la ville. La nuit, les taxis s'endorment sur une place et rêvent.

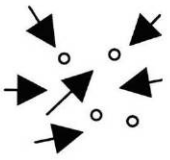
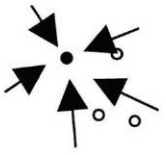
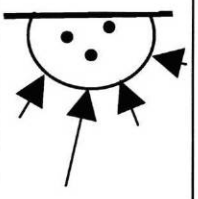
" Investissement " spatial du spectacle

Lieux : place de Metz (1), rue C. Périer, place Jean Achard (2), rue de la République, rue de Bonne, rue Félix Poulat (3), place Victor Hugo (4), carrefour cours Berriat et boulevard Gambetta (5), boulevard Gambetta, rue Lesdiguières (6), boulevard Agutte Sembat, place André Malraux (7).

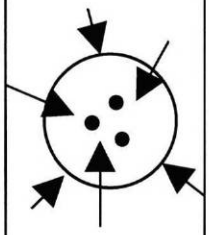
Date : samedi 27 juin 1998

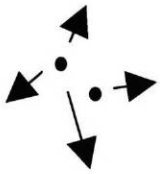
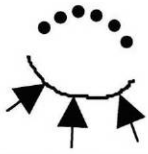
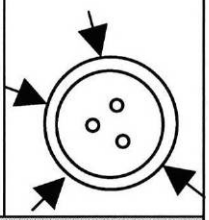
Conditions climatiques :soleil, chaleur d'été

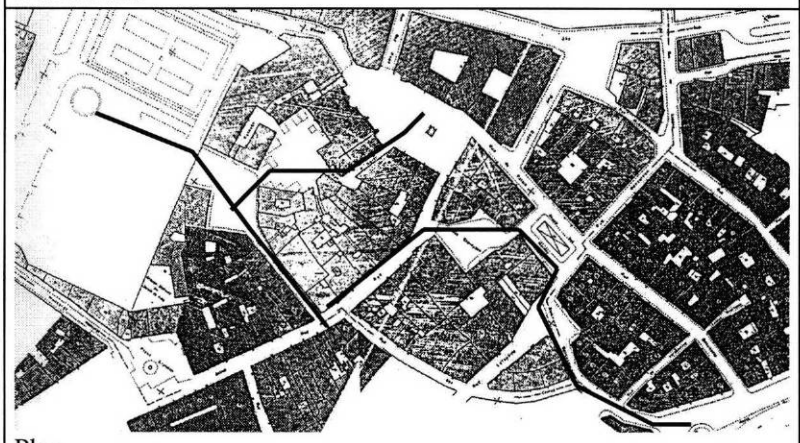
		Scénographie :

Le spectacle : *Taxi*				
Récit du spectacle	Utilisation de l'espace	Attitude du public	Illustrations	Schémas topologiques
1. 17h, Place de Metz On entend les cloches, à toutes volées.				
Cloches, effet de masque. Malgré tout, parfois, on peut distinguer des bruits de moteurs (effet d'émergence).				
Où et qui sont les acteurs ? Des voitures avec des passagers étranges (« mafieux »). On entend une voiture qui démarre. Les cloches se sont arrêtées.	Beaucoup de voitures (de vieilles Mercedes), qui n'ont pas l'air de fonctionner. Quelques voitures passent, avec un air particulier. Elles repassent. Toute la place est investie.	Les gens ont commencé à se rassembler. Ils paraissent attiré par des visages un peu « différents ». Les gens se dévisagent. Ils essaient de deviner qui est acteur. On joue à « vrai ou faux ». On repère le « méchant ». On entend des gens qui discutent. On essaie de repérer les gens habillés un peu différemment (acteurs ? Qu'est-ce qu'être différent ?). Tout peu paraître étrange.	Même un homme avec un bras dans le plâtre paraît « suspect » (« c'est un vrai bras cassé » [JFA]).	
Polarité diffuse.				
Cloches, un peu plus lointaines que les précédentes.(17 heures). 5-6 personnes aux fenêtres.	Il y a comme deux allées, mais il n'y a rien, rien ne se passe. Sur le bâtiment est écrit « ANPE »	Les spectateurs forment comme un semblant de scène pour quelque chose qu'ils ne connaissent pas. Attente de l'inattendu.	« Pourquoi il est écrit ANPE ? Je n'ai jamais vu d'ANPE ici moi. » [CA]	
Les spectateurs se tournent vers un point de la place (un seul pôle d'attraction).				
Des personnes ont des vêtements noirs, un peu élimés. Prise de l'ANPE. On n'entend plus que les comédiens crier. Ils jettent des papiers et des ordinateurs par les fenêtres. Des acteurs descendent par l'extérieur, le long de la façade, à l'aide de cordes, des chenaux. Klaxons et vrombissement des Mercedes qui arrivent du fond. Conflit avec les voitures, révolte. Un comédien est pris à partie par les « chômeurs » et est déshabillé très rapidement. Le spectacle continue en manifestation **rue C. Périer** jusqu'à la place Jean Achard.	Attention des spectateurs se porte vers ce qui se passe dans le bâtiment, en hauteur, puis tout en bas (ordinateurs qui tombent). Le cortège fait environ 300m de long et est clos par une voiture de police. Réalisme du spectacle.	On entend des « Chut ! » dans le public. Ça se calme. Les gens crient, applaudissent. Tous les regards se tournent vers les fenêtres de « l'ANPE ». Tout le monde part dans la rue, en cortège, derrière la voiture, en courant.	« Ce qu'on faisait il y a 20 ans, ils le font maintenant en spectacle ! » [CA]	

Les chômeurs sont grimpés sur les toits. Tout va très vite. **2. Place Jean Achard** Ils rejoignent d'autres Mercedes garées sur la place. Le comédien qui a été pris à partie, hèle un taxi. Cela donne des idées aux « chômeurs » qui décident de faire les taxis. Cacophonie. Chacun des comédiens parle dans un micro. Musique amplifiée bizarre sort des voitures. Guitariste Départ rue Vicat et rue de la République.	On entend la cloche du tram et le tram.	Il y a de plus en plus de monde. Une personne, qui ne sait pas que c'est un spectacle, veut savoir ce qui se passe et recherche des « responsables ». Beaucoup de monde, foule de plus en plus dense. Les passants s'arrêtent.		
Effet d'attraction visuelle et sonore. De plus en plus de monde suit le spectacle.				
Rue de la République Les voitures sont transformées, par les sons et les mouvements, en troupeau de moutons accompagné de 2-3 bergers. Poussière, claquements de fouet, bêlements.	Voitures occupent toute la rue.	Foule suit le « troupeau ».	« Les moutons « Bêh, Bêh » et le fouet qui claque, une foule et puis de la poussière un petit peu dans tous les sens, des choses qui remuent, comme le troupeau de mouton qui arrive en ville, quoi ! [...] La transhumance. » [Jul.]	
Irruption physique et sonore des voitures-moutons, au milieu des activités habituelles. Superposition du spectacle et des usages quotidiens.				
Rue de Bonne. Soubresauts des voitures, coups de klaxons. **3. Rue Félix Poulat, devant l'église Saint Louis** On peint les taxis en noir et jaune, à la façon des taxis new-yorkais. Les comédiens se peignent ente eux ou demandent à des spectateurs de les aider. Personnages de « mauvais garçons » Cris, musique très forte. Un des bergers devient dompteur. Vrombissement des moteurs. Rodéo. Deux taxis tournent en rond sur la place.	Les taxis sont entourés par le public, alignés sur la place. Le cercle des spectateurs est très près des voitures.	Le public est mis à contribution pour peindre les costumes des comédiens. Applaudissement du public. Applaudissement du public, sifflements.	« Ils les ont déguisé en taxis new-yorkais. » [Jul.] « C'était une sorte de film. C'était des méchants mais sympathiques, qui faisaient bien rigoler. » [Br.]	
Applaudissements (effet d'enchaînement).				
Fumée, bruit des moteurs. Klaxons Une femme chante	Des gens (comédiens ?) repoussent les spectateurs pour laisser passer les voitures. Tram bloqué		« Tu sentais qu'il y avait un petit danger . [...] Quand ils tournaient avec les voitures, tu savais qu'ils savaient faire mais on ne sait pas ce qui peut se passer, il donne un coup de volant et la voiture ... elle passe de l'autre côté. Ou quelqu'un te pousse et tu tombe devant.» [Br.]	

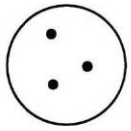
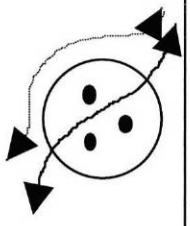
Départ pour la **place Victor Hugo.** Passage des rails du tram.	Toute l'avenue est bloquée.	Tout le monde suit, court derrière les voitures. Les gens suivent les voitures.	« Les gens se déplaçaient ensemble, ils allaient tous dans la même direction. » [Br.]	
Effet d'attraction.				
4. place Victor Hugo Ils font le tour de la place. Les voitures se garent un peu n'importe comment. Les sièges sont sortis des voitures. On installe des grilles sur les toits des véhicules. Les comédiens sortent des taxis, haranguent la foule et leur proposent de monter dans les voitures. Embarquement de spectateurs.		Des gens grimpent dans et sur les taxis.	« [...] et puis ils ont commencé à faire monter les gens dans les taxis. [...] Les gens commençaient à monter dans les taxis, 6, 7, 8 sur le toit, dans le coffre ! » [Jul.] « [...] tu te demandais comment elles pouvaient rouler avec 20 personnes dedans quelques fois, 5 dans le coffre, 5 sur le toit, 3 sur le capot plus à l'intérieur de la voiture, vraiment un truc de dingue ! » [Mur.]	
Réparation des moteurs. Départ à la mer !		Public un peu plus dispersé. Les gens suivent les voitures.	« Les gens suivaient. Il y a ceux qui suivaient bien derrière et ceux qui courraient, qui croisaient, ça allait dans tous les sens. Ils ne suivaient pas, il n'y a pas la ligne comme quand tu marches. Non, il y avait un petit mur, ils sautaient ! il n'y a rien qui retenait. » [Br.]	
5. Carrefour Berriat-Gambetta. Les taxis se sont mis en rond, ils bloquent le carrefour.	Tout le boulevard est occupé par le spectacle.	Des gens sont assis sur les bordures de trottoirs pour assister au spectacle.	« Donc cet espace ... où je passe tous les jours, mais vraiment tous les jours[...] enfin je traverse systématiquement devant ce carrefour Gambetta-Bérriat, et là il était complètement différent, il était complètement coincé, les voitures ne pouvant plus passer au niveau de Gambetta, etc., etc. [...] En fait ils ont aménagé un cirque, un espace de jeu, grâce aux voitures donc ... ça recréait complètement ... C'était génial ! » [Mur.]	
Les comédiens sont habillés en kilts écossais et chantent des chansons folkloriques. Musique et chant.				
Boulevard Gambetta	La police ferme le cortège, la circulation « ordinaire » est déviée. Il n'y a plus que les taxis.	Les gens suivent en marchant sur les trottoirs mais aussi sur la route.		
Les chauffeurs tirent sur des élastiques (leurs bretelles) qui les ramène violemment aux taxis. Cris, claquements, klaxons	Mouvement très chaotique avec des accélérations, des freinages très brusques.			

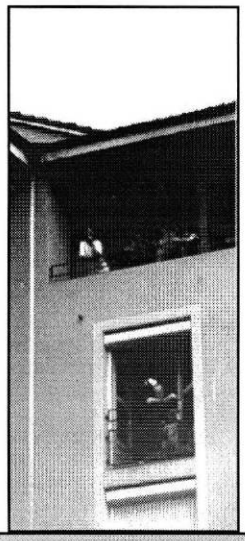
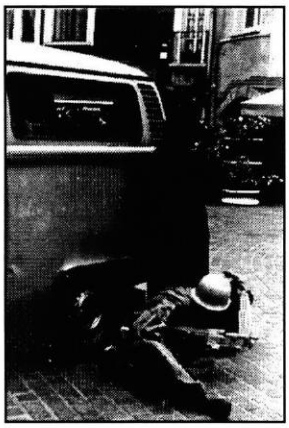
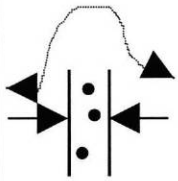
6. Ecole de chimie, rue Lesdiguières. Explosion des taxis, feu, fumée. Les passagers sautent. Claquements, klaxon, musique, moteurs. Un cadavre **7. Place André Malraux,** devant la chambre de Commerce. Tous les taxis sont rangés, en arc de cercle. Musique s'arrête. Concert de voitures (claquements de portes, klaxons, ...). Le chef d'orchestre est monté sur un taxi.	Mannequin-cadavre écrasés sur la chaussée.	Beaucoup de monde. Cris, appels. Fin du spectacle ? Drône urbain, léger murmure de la foule. Applaudissements de courte durée, rires par moments.	« Comme des flaques ! » [JFA]	 
Mise en exposition.				
Les chauffeurs montent sur les toits et refont les bruits des voitures (démarrage, klaxons, essuie-glace...).	Passage d'un hélicoptère.	Applaudissements. Rires.		
Applaudissements (effet d'enchaînement).				
Les taxis emmènent les gens faire un pique-nique à l'école d'escalade de Fontaine. **Devant église Saint Louis,** vers23h-minuit. Les taxis sont parqués les uns contre les autres, comme un troupeau. Ils dorment là toute la nuit en ronflant et en rêvant.	Barrières tout autour des voitures.	Applaudissements, sifflements, ... Le spectacle est fini, les gens se dispersent. Des gens les regardent dormir.	« Et après en revenant vers 2/3 h, elles étaient encore là en train de dormir. Je pense qu'elles ont dormi place Félix Poulat. » [Jul.]	
Attraction.				
Traces : Place Félix Poulat	Une ligne jaune peinte sur le sol délimite une zone de parking.		« C'est clair que ce n'était pas normal parce que c'était sans queue ni tête, un peu emboîté les uns dans les autres. Ce n'était pas vraiment droit ... Je me suis dit, il a du y avoir un spectacle de taxis, mais quoi, je ne sais pas. Je ne pense pas qu'il puisse y avoir des voitures, des vraies voitures. » [Pat.]	
	Des vêtements noirs et jaunes sont accrochés à des plots et des lampadaires.		« Et là ça m'a fait ... Je me suis rappelé d'eux, de tout le spectacle et de la place en elle-même avec les voitures qui tournaient. Ça m'a marqué mais le fait qu'il y ait cette emprunte là, c'était quand même ... ça ravivait le souvenir. » [Br.]	

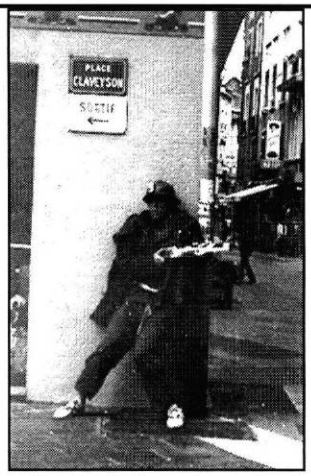
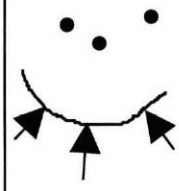
Parcours	Cie du 13 mars
 Plan	Nom du spectacle :*Ville occupée* Type de spectacle : théâtre ambulatoire durée du spectacle : 1 heure Nombre de comédiens : 5 Résumé du spectacle : Des enfants jouent à la guerre. Les choses tournent mal et l'un des enfants finit par être torturé par les autres.

" Investissement " spatial du spectacle		
Lieu : place Notre-Dame, rue Barnave, place aux Herbes, place Claveyson, Grande Rue, rue Rahoult, place de Gorde, [1] Jardin de ville, [2] rue d'Agier, place Saint André. Date : samedi 28 (1) et dimanche 29 (2) juin 1997 Conditions climatiques : beau temps d'été, ciel couvert le samedi.		
		Scénographie :

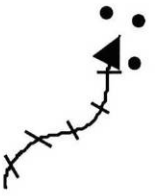
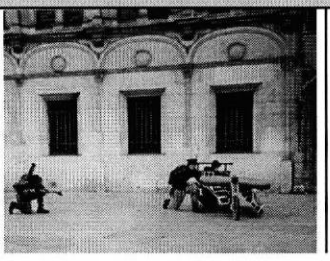
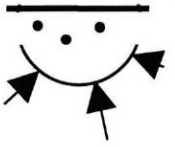
Le spectacle : *Ville occupée*

Récit du spectacle	Utilisation de l'espace	Attitude du public	Illustrations	Schémas topologiques
Place Notre Dame Arrivée des 5 comédiens avec une sorte de chariot, manœuvré tout le long du spectacle par une assistante technique.	Ils arrivent de la place des Tilleuls (coulisses).	Des gens attendent autour de la fontaine ; le rebord permet de s'y asseoir.		
Les spectateurs, en attendant, se parlent. Silence à l'arrivée des acteurs.				
Début du spectacle ; Ils font mine de trouver le chariot et les déguisements. Ils se changent. Quelques voitures arrivent de la rue Barnave. Les acteurs improvisent autour de cet événement imprévu.		Un cercle se forme autour des acteurs : le public est assis côté fontaine et à la terrasse du café en face, ou debout entre ces deux côtés. Le public finit par s'écarter pour laisser le passage puis le cercle se referme.		
Superposition du spectacle et des usages quotidiens. v				
A un moment donné, un entraînement militaire se fait sur de la musique (poste sur le chariot).	Les comédiens sautent partout, se roulent par terre, rampent, etc.	Les gens doivent parfois s'écarter de peur que les acteurs ne sautent sur eux ou les cognent.		
La musique attire les passants.				
Départ pour une autre place. Les comédiens essayent d'entraîner le public avec eux (assimilation du public comme faisant partie de la troupe armée).	Certaines personnages vont devant, en éclaireur. Ils arrêtent et interrogent des passants (« Où sont les ennemis ?). La rue entière est leur espace de jeu et tout l'espace est occupé. Certains passants tentent de passer inaperçus et rasent les murs.	La majeure partie du public suit le spectacle. Les passants se mélangent un instant au spectacle et au public. Le public occupe toute la largeur de la rue et empêche la circulation « normale » des passants. Rares sont ceux qui suivent la troupe.		
Tentative d'évitement de mise en exposition.				
La troupe débouche sur la **place aux Herbes**.				
Irruption sur la place, envahissement.				
Improvisation : la place est vue comme un champ de bataille déserté. Les personnes assises aux terrasses des cafés sont « interrogées ».	Le marché vient juste de partir et la place n'est pas encore nettoyée : des morceaux de cagettes, des fruits et des légumes jonchent le sol. Les acteurs vont boire au robinet qui se trouve sur un côté de la place.			
Place Claveyson.	*Milieu de la place.*	*Un cercle se forme.* *Des gens s'assoient sur des « bornes », s'appuient contre* des poubelles, *les vitrines*, etc. Certains s'assoient par terre. Les autres restent debout.		

Interpellations des gens aux balcons par les acteurs.		*Des habitants des immeubles de la place se mettent à leurs fenêtres pour assister au spectacle.*		
Effet d'attraction sonore ; les habitants se mettent en position de spectateurs.				
(1) « Attaque » du petit train touristique (improvisation).				
Superposition spectacle et usages quotidiens.				
Séparation des comédiens en deux camps, filles / garçons. Défi entre les deux camps, 1 fille et 1 garçon se battent. Les autres se cachent.	*Utilisation du moindre recoin de la place et de se qui s'y trouve* : fontaine, poubelle, *voiture*, ...	*Les acteurs se cachant*, le public se retrouve en « 1ère ligne » jusqu'à la fin du défi.		
Entraînement (musique).	Les acteurs courent, sautent et se roulent par terre.			
Effet de réverbération et d'envahissement sonore.				
Départ de la place Claveyson. Passage dans la Grande rue.	Le franchissement de la limite place / rue, est matérialisé par une ligne au sol et un changement de revêtement de sol.	Les spectateurs font, eux aussi, attention au changement de lieu.		

Mise en évidence du passage d'un espace à un autre.				
1. Parcours du samedi 28 juin 1997.				
Le passage de cette « frontière » se fait prudemment, *l'un des acteurs partant en éclaireur.* Les autres le suivent avec le chariot.				
Des passants sont pris à partie. Le groupe recherche « les méchants ». Chaque personnage est indépendant et improvise suivant les circonstances.	Les acteurs utilisent tout ce qu'ils rencontrent : Ils boivent dans les verres des gens assis en terrasse, rentrent dans les magasins (pâtisserie, magasin de jouets, ...), essayent d'obtenir des bonbons d'un distributeur de préservatifs, touchent à tout.	Les spectateurs suivent la troupe. Le public paraît débordé, ne sait plus où donner de la tête, chacun des personnages intervenant dans son coin.		
Détournements d'objets, de situations du quotidien.				
Rue Rahoult puis place de Gorde. Court arrêt devant le marchand de glace. Arrêt du groupe devant la vitrine d'un armurier. Passage place d'Agier.	Ils sautent dans la fontaine sur la place, fouillent les poubelles (à la recherche de bombes)	Le public s'écarte, les clients des cafés deviennent spectateurs le temps du passage de la troupe.		
Jardin de ville.	Le lieu est vaste, plus du tout « tenu » comme dans les places précédentes.			
	C'est aussi le terrain de jeu habituel des enfants.	Les enfants qui étaient dans le jardin avant l'arrivée de la troupe, prennent part au spectacle en se mêlant aux acteurs et en leur donnant la réplique.		
Le jeu des acteurs semblent un peu perturbé par l'intervention des enfants et l'espace trop vaste. Le « méchant » est repéré (jouet : petit bus jaune en plastique). Tentative de l'approcher et de la neutraliser.	L'action se situe vers le kiosque, repère dans le jardin.	Les spectateurs ne savent pas trop où se placer pour voir, pour entendre, sans gêner les acteurs ni être trop loin.		
Les acteurs tournent autour de l'objet suspectée, en s'imaginant dans les airs (avion) puis dans l'eau (sous-marin). Ils font appel à l'imagination des spectateurs.				

L'un des « enfants » est accusé par les ses camarades de jeu d'être un traître. Il est fait prisonnier et torturé.				
Le jeu des acteurs devient tragiquement réel. Les spectateurs ne rient plus. Tout le monde reste figé.				
Trois des enfants réalisent qu'ils sont allés trop loin, arrêtent de jouer à la guerre et partent. Tous les acteurs partent. Ils abandonnent armes, déguisements et chariot. Fin du spectacle.	Ils s'éloignent en courant vers l'autre côté du jardin. Ils vont boire au robinet. Tous les ustensiles sont éparpillés devant le kiosque.	Applaudissements, les acteurs reviennent pour saluer.		
Applaudissements (effet d'enchaînement).				
Traces :	Aucune			

1. Parcours du dimanche 29 juin 1997.				
Les deux camps sont maintenus, le public jouant le jeu. Grande Rue : Les acteurs partent en courant derrière le chariot, en hurlant.	La rue devient un terrain de jeu. Les passants sont surpris et s'écartent pour laisser le passage.	Les spectateurs les suivent, eux aussi en courant et en hurlant (enfants et adultes).		
Irruption, envahissement. Toute la rue est occupée.				
Arrêt à l'angle des rues, devant le distributeur de préservatifs : quête parmi les spectateurs pour avoir une pièce de 100 francs et jouer avec le distributeur.	Attroupement à l'entrée de la rue Rahoult. La circulation piétonnière est complètement perturbée. Les passants s'arrêtent, se demandant ce qui ce passe.	Les adultes semblent s'amuser autant que les comédiens et les enfants.		
Détournement d'objets, de situations du quotidien.				
Tout le monde repart dans la rue Rahoult. Deux personnes aux fenêtres des immeubles interpellent les comédiens et entrent dans leur jeu. La troupe repart en courant et en hurlant, traverse la place de Gorde et prend la rue d'Agier pour déboucher sur la place Saint André.	Toute la rue est investie (rue, magasins, balcons, fenêtres). La rue d'Agier, très étroite, est occupée totalement par la « horde hurlante ». Les passants arrivant dans l'autre sens sont obligés, soit de faire demi-tour, soit de se plaquer contre les murs pour laisser passer.	La masse du public grossit, les gens essayant d'en entraîner d'autres.		
Le spectacle passe au premier plan ; irruption et envahissement.				
Place Saint André.	L'action se situe devant la façade du Palais de Justice.			

Le « méchant » est repéré (jouet : petit bus jaune en plastique). Tentative de l'approcher et de la neutraliser. L'un des « enfants » est accusé par les ses camarades de jeu d'être un traître. Il est fait prisonnier et torturé. Trois des enfants réalisent qu'ils sont allés trop loin, arrêtent de jouer à la guerre et partent. Tous les acteurs partent, abandonnant armes, déguisements et chariot. Fin du spectacle.	Pendant que, chacun leur tour, les personnages essaient d'attaquer le bus, les autres se cachent parmi le public, derrière des véhicules stationnés là. Ils s'éloignent en courant vers le théâtre de Grenoble.	Les spectateurs sont disposés en demi-cercle. Applaudissements, les acteurs reviennent pour saluer.		
Applaudissements (effet d'enchaînement).				
Traces :	Aucune			

Le potentiel artistique des lieux publics.

L'observation de deux lieux particuliers tels que la place Saint André et la place Vaucanson ainsi que l'étude de deux spectacles de rue ambulatoires, permettent de faire émerger des points importants sur les rapports entre les espaces publics et les arts de la rue et de mettre à jour le potentiel artistique des lieux publics.

LES « OFFRANDES »

Un point important concerne un concept auquel s'attache la problématique. Il s'agit de la notion de révélation. On retrouve par là même l'idée d'*offrande* (« affordance ») de Gibson[52].

Pour Gibson, l'offrande « se réfère à une opportunité d'action offerte par un objet à celui qui le perçoit. L'offrande d'un objet dépend tout autant des caractéristiques de l'objet que de l'observateur. Par exemple un cours d'eau offre à l'être humain des actions comme sauter au-dessus ou barboter, mais l'action de nager à un chien » [53]. Ainsi d'après Gibson, l'offrande serait attachée, comme intrinsèque aux objets. Ceux-ci nous offrent des prises à des actions potentielles. Mais Gibson considère principalement que ces offrandes sont attachées à l'objet comme des entités supérieures [54]. Or il semble bien que les possibilités d'actions par rapport aux objets, à l'espace, aux formes de l'espace public en général, ne leur sont pas uniquement inhérents mais qu'elles viennent non pas de l'objet ou du sujet mais de la relation qui se crée entre eux, *en contexte*. Aussi, on prendra, dans la suite du texte, le terme d'offrande dans un sens plus large.

Une première analyse de quelques spectacles de rue tendrait donc à montrer que ceux-ci seraient révélateurs d'offrandes. La notion de révélation est employée quasiment dans le sens photographique, c'est-à-dire « rendre visible l'image latente ».

Ainsi les arts de la rue dévoileraient des potentiels cachés (voire secrets) de l'espace public. Ceux-ci peuvent exister à des échelles différentes, à des moments et sur des durées différentes. Les spectacles de rue sont donc des inducteurs, des embrayeurs d'offrandes.

De plus, ces offrandes ne se limitent pas à des usages latents proposés par des dimensions construites de l'espace urbain mais s'étendent aussi à son ambiance propre qui peut se manifester de façon plus forte ou sous une forme différente.

---

[52] Tenant du courant écologique de la recherche en psychologie de la perception. Son ouvrage principal est *The ecological approach to visual perception*, Boston, Houbton Mufflin, 1979.

[53] BRUCE, V. et GREEN, P., *La perception visuelle. Physiologie, psychologie et écologie.*, PUG, Grenoble, 1993 (édition anglaise originale, 1990), p. 488.

[54] A la question suivante « Comment l'approche écologique peut-elle exprimer les aspects vécus de la coloration hédonique (l'humour, le plaisir, l'amusement) qui ne semble renvoyer à aucun stimulus physique de référence ? », les théoriciens gibsonniens Michaels et Carello (1981) répondent « Les invariants sont évidemment d'un très haut niveau. », in BRUCE, V. et GREEN, P., op. cit., p.449.

La potentialité des espaces publics, en terme d'offrandes, peut être plus ou moins riche de possibilités d'actions, de par sa forme, sa morphologie, son « équipement » en mobilier urbain, ses usages habituels...[55]

Par exemple, le *Teatro Nucleo* a joué sur la place Vaucanson. Exceptionnellement ce lieu n'était plus occupé par des voitures mais uniquement par des piétons qui en son exclus en temps ordinaire. Le spectacle « Taxi » permettait lui aussi aux citadins de s'approprier un lieu habituellement interdit, c'est-à-dire de marcher sur la chaussée. Le mobilier urbain est beaucoup utilisé et détourné de son usage premier, aussi bien par les troupes que par les spectateurs des actions artistiques. Pour quasiment tous les spectacles, des gens grimpent sur des plots, poteaux, poubelles, marches, socle de statue, abris-bus, cabines téléphoniques, chaises, piles de chaises, etc. pour prendre un peu de hauteur. Le but est de voir par-dessus les premiers rangs qui forment comme un mur que l'on doit dépasser pour voir quelque chose du spectacle. Les acteurs, dans leurs spectacles, jouent avec le mobilier urbain mais aussi avec l'environnement construit lui-même. Ils grimpent sur les façades, passent par les fenêtres, ...

LE DECALAGE

C'est à l'occasion d'événements tels que des spectacles de rue, qui troublent ou perturbent les habitudes , que de nouvelles attitudes, d'autres agissements, peuvent se dégager. Cela peut provenir directement du comportement des acteurs qui n'hésitent pas à utiliser l'environnement en décalage par rapport à une réalité quotidienne ou bien de façon provocatrice. Ils peuvent faire ce que presque tout le monde, à un moment ou à un autre, avait imaginé, mais sans passer à l'acte. Cela restait dans le domaine de l'imagination. En fait, on considère que, raisonnablement, certaines choses ne peuvent (ne doivent ?) pas se faire.

Or, à un moment donné, l'exceptionnel (l'extra-ordinaire), cet acte fantaisiste se produit. Il y a de fortes probabilités pour qu'il n'ait pas lieu de nouveau avant longtemps, ou peut-être même jamais plus (des circonstances similaires ou proches n'étant plus possibles). On a en fait une confirmation de ce que l'on avait imaginé. C'est par exemple le cas du spectacle « Cagettes et poules », sur la place Saint André. Un des spectateurs remarque d'ailleurs qu'avec ce genre de spectacle, « tout est possible et tout a été possible ! ». Ainsi, par exemple, un des comédiens est grimpé sur la tête de la statue de Bayard. Alors qu'il l'escaladait, des personnes le regardaient avec appréhension et envie, certain rappelant que « ce n'est pas solide, l'épée est déjà tombée ». D'habitude le socle est très utilisé mais personne ne grimpe sur la statue elle-même. Il est intéressant de noter que pour la compagnie en question, *Eclat immédiat et durable*, la place Saint André n'est pas le site le plus adapté

[55] Il est évident que cela ne se mesure pas en terme de quantité mais en terme de qualité et de lisibilité de l'espace public.

pour leur spectacle car sur cette place, il n'y a quasiment pas de mobilier urbain. Comme le résume une des actrices, « plus il y a en a, mieux c'est, plus ça va ! ».

Dans deux autres spectacles, très différents, un événement ordinaire qui s'est produit également pendant les représentations, est passé au premier plan quelques instants, par l'intervention des comédiens. Il s'agit du petit train touristique qui parcours le centre de Grenoble. Dans un cas, avec la *Cie du 13 mars* et son spectacle « Ville occupée », on assiste à l'attaque du train par les comédiens. Avec les musiciens du S.N.O.B., c'est la bande-son (présentation des lieux traversés) qui devenait le lieu le plus important du moment. La fanfare s'est interrompue et s'est mise au service de la visite guidée en désignant les différents bâtiments présentés par la bande enregistrée.

On peut envisager que parfois leur action artistique puisse même dépasser totalement l'imagination et en cela nous surprendre totalement. Ils mettent à jour des possibilités insoupçonnées jusqu'à ce moment.

Ces interventions ne sont pas forcément directement liées aux offrandes (dans le sens donné par Gibson) mais profitent de l'ambiance (ou plutôt du potentiel d'ambiance) du lieu. La place Claveyson (spectacle de la *Cie du 13 mars*) ou les petites rues en « U » (rue Rahoult, rue d'Agier), par exemple, constituent de très bonnes caisses de résonance, mais, en temps ordinaire, elles ne sont jamais "utilisées" comme telles. Ce n'est qu'à l'occasion d'occupations particulières (et temporaires) de l'espace que ce caractère d'ambiance passe au premier plan.

LA TRACE

Pour la plupart ces types d'actions n'existent que dans le temps de l'événement, dans l'instant. Cela ne veut pas dire qu'il n'y a pas trace et donc, en ce sens, qu'il n'y ait pas mémoire.

Tout d'abord, il y a des spectacles qui laissent des traces tangibles, matérielles de leur passage, des indices qui vont disparaître plus ou moins vite.

Une des traces qui va persister à peine plus que le temps de la représentation est par exemple l'odeur de l'omelette géante cuisinée par la troupe *Eclat immédiat et durable* (« Cagettes et poules »). D'autres sont encore présentes à l'issue à l'issue du spectacle mais elles doivent disparaître très rapidement. Il s'agit des installations pour la représentation, qui sont démontées par les membres de la troupe. Ce sont ainsi des éléments de décors et l'écran de tulle du *Teatro Nucleo* ou encore les seaux remplis de lentilles et les graines répandues sur le sol par la troupe *Las Malqueridas* et que l'on balaie à la fin. L'espace de jeu est démonté, rangé, nettoyé. Mais il y a des traces des spectacles qui viennent de se dérouler qui persistent plus ou moins longtemps suivant les conditions météorologiques, les comportements des

passants, ... Ce sont par exemple la paille, les pétards, des assiettes bleues en carton abandonnés par *Eclat immédiat et durable*, des tracts et prospectus témoignants des spectacles du *Teatro Nucleo* et de *Sol Pico*. Ces feuilles de papier peuvent se retrouver ailleurs, 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 de la place Félix Poulat.

Une autre façon de faire trace est de rester dans les mémoires des gens qui ont assisté à des événements particuliers dans des lieux de leur quotidien. Ces lieux restent associés à ce qui a pu s'y passer. Un des spectateurs du spectacle « 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. » Dans ce cas là, la trace matérielle sert à ancrer le souvenir dans les mémoires.

CHAPITRE - IV -

ACTEURS ET SPECTACTEURS DE L'ACTION ARTISTIQUE.

Jean-François AUGOYARD, Martine LEROUX,
Catherine AVENTIN, Julie AUGOYARD

1 - METHODE DES MONOGRAPHIES.

Pourquoi des monographies?

Le but essentiel de ces monographies est de repérer ce qu'aucune approche non empirique ne pouvait laisser voir précisément :
- les modalités d'inscription sensibles et spatiales des intentions artistiques ,
- la connaissance d'éventuelles modifications perceptives et comportementales du public à la suite de l'action (manifestation ou/et préparation),
- l'évolution consécutive des rapports entre l'artiste, le "spectateur" et le contexte social lorsqu'il s'agit d'action artistique urbaine.

Le résultat de la première enquête sur les représentations montrait que l'idée d'une vertu remarquable des actions artistiques capables de "pulvériser, la codification de l'espace urbain", "de rendre le mouvement", "de rendre la parole ", "de rendre la gratuité", "de promouvoir un espace citoyen" est présente chez un certain nombre d'artistes et de responsables culturels. Il était donc important de l'aller constater par les sens et *in situ.*

Comme pour le reste de cette recherche, les méthodes et études de ce type manquant et les observations étant délicates à prévoir et lourdes à dépouiller, les principaux résultats devraient porte essentiellement sur la faisabilité de telles observations et l'expérimentation d'un protocole d'enquête complexe.

Choix des actions.

Rappelons les difficultés qui ont gêné un choix idéal d'actions à observer :
- retard de notification qui a handicapé la campagne d'observations du printemps 97 (les actions artistiques en espace public sont contraintes par la météo et attendent le printemps pour apparaître);

- suppressions, remises à plus tard (99), déplacement local d'actions que nous voulions observer; c'est particulièrement le cas pour des actions devant se dérouler à Paris.

Actions observées :
"L'art sur la Place" (Lyon, septembre 1997),
"Retour d'Afrique" (Royal de Luxe à Nantes, 26-28 juin 1998),
Week-end d'actions publiques dans le cadre du Festival du théâtre européen de Grenoble (28-29 juin 1998).

Les trois actions que nous avons observées respectent la diversité urbaine : différences régionales, différence de tissus : d'une part : centre ancien, ville classique et ville contemporaine, d'autre part rues, places et mails. En revanche elles se déroulent toutes en Province.

La variété de genres d'art est relativement respectée : arts plastiques (que nous n'espérions pas trouver si facilement), arts de la rue, théâtre, musique, marionnettes etc.... Le Festival de Grenoble (15 actions observées) permet évidemment de combler les oublis de genre.

On peut regretter que deux des "actions" se déroulent dans le cadre d'un festival, situation qui induit inévitablement un public-spectateur dont la forme de réception est inconsciemment préparée (ce qui n'interdit pas le passage à la participation). Mais si c'est le cas à Grenoble, Lyon impliquait une activité préalable importante et une part du public était composé de ces acteurs ou de leurs proches.

Enfin, la diversité de style était importante à observer. Royal de Luxe est un grand classique. L'action de Lyon était une première. Le festival de Grenoble déjà un peu rôdé présentait des actions sans surprise (quant à l'horizon d'attente) et d'autres plus inattendues.

Toutes les trois ont manifesté un effet urbain non négligeable, selon ce que nous espérions.

Technique d'enquête.

Voici les consignes et outils dont disposaient les enquêteurs.

Protocole de travail pour les enquêteurs.

Récit du spectacle
Prise de notes au fil des événements. Ce qui se passe, récit chronologique
Utilisation, occupation de l'espace urbain par la troupe, son spectacle
Attitude du public par rapport au spectacle (stratégies pour voir, entendre), par rapport à l'action, ...
Petits schémas typologiques.
- Matériel : bloc note (à dos rigide), stylos, fond de plan de la place

Collecte photographique
" illustrations " : installation; récit du spectacle, utilisation de l'espace, attitude du public ; traces et indices du spectacle ayant eu lieu.
- Matériel : appareil photos, pellicules diapos.

"Micro-trottoirs"
Interviews de spectateurs, de passants, éventuellement de commerçants (cafés), pendant et après le spectacle.
- Matériel : dictaphone, grille d'interview (à avoir " en petit " dans sa poche)

Prise de son
Une prise de son sur la place (en poste fixe) pendant toute la durée du spectacle. Pendant l'enregistrement, le preneur de son prend des notes sur ce qui se passe sur la place et qu'il peut voir, entendre, sentir, depuis son poste.
- Matériel : magnétophone DAT, cassettes, bloc note, stylo, fonds de plan

Une prise de son autour de la place (mobile) pendant le spectacle.
Le preneur de son peut interviewer à des passants, des gens installés aux terrasses des cafés, pour demander s'ils savent ce qui se passe sur la place (si on entend, sent, ... quelque chose de particulier, sans que cela se voit).
- Matériel : magnétophone DAT, cassettes, fonds de plan (repérage des parcours), stylo.

Repérage
Occupation des lieux (installations, déplacement durant le spectacle, etc.)
Scénographie
- Matériel : fonds de plan, stylo, bloc note

Interviews troupes
A l'issue du spectacle, interroger un ou des acteurs sur ce qui vient de se passer.
Recueillir renseignements généraux (adresse, financements, etc.)
- Matériel : dictaphone, grille d'entretien, fiche action artistique, bloc note, stylo.

GUIDE D'ENTRETIEN AVEC LES SPECTATEURS ET PASSANTS

Les questions indiquées ne sont pas redondantes.
Vous avez donc au moins 16 variétés d'informations obtenir.
En revanche , vous pouvez adapter la forme des questions à la situation et au ton de l'entretien.
Vous pouvez sauter des questions si le spectateur a enchaîné naturellement et anticipé certaines réponses.
Avoir les précisions prêtes si l'interviewé vous demande qui vous êtes et ce que vous faites.

Réaction globales à la manifestation.

Ça vous plaît ?
D'après vous, qu'est-ce qui se passe ?
Qu'est-ce que ça vous évoque ?
Qu'est-ce que vous en pensez ?

Perception

Vous connaissez ce lieu ? Vous passez souvent ?
Qu'est ce qui change aujourd'hui? ?
Bruit : autant que d'habitude ?
Visuel : meilleur point de vue ? Pourquoi s'arrêter ici ?
Olfactif : comment trouvez-vous les odeurs?
Espace : y a-t-il des choses à garder dans l'espace ? Remarques éventuelles par comparaison ?

Effets , répercussion, utilité.

Comment avez-vous eu connaissance de ce spectacle ?
Est-ce que vous allez voir / vous avez vu d'autres spectacle ce week-end ?
Mémoire : Avez-vous le souvenirs d'autres événements sur cette place ?
Sociabilité : ça permet de rencontrer des gens ?
Souhaits : Faut-il faire d'autres manifestations comme celle-là?

Finir en faisant préciser : profession, âge, cursus résidentiel, pratiques artistiques.

GUIDE D'ENTRETIEN AVEC LES ARTISTES ET TROUPES

Quelle était votre principale intention en présentant ce ...*(type d'action)*..... ici?
Avez-vous choisi le lieu?

Non : Qui l'attribue?
Sur quels critères
Avez-vous vu le lieu à l'avance?
Etes-vous satisfait du lieu?
Pourquoi? (défauts, qualités)
Que faudrait-il éviter à l'avenir?

Oui : Connaissiez vous la ville avant?
Y avez-vous déjà joué?
Comment avez-vous choisi? critères?
Etes-vous venu en repérage?
Etes-vous satisfait après le spectacle?

Est ce que ça se passe toujours comme ça?
A t-il fallu modifier le lieu?
Le spectacle est-il composé pour ce site?

Oui
Est-ce une commande?
Comment avez vous procédé?
Quelle contraintes principales pèsent?
Avez-vous une position de créateur déterminée sur ce point?

Non
Le montage du spectacle intégrait-il des contraintes de lieu?

2 - TROIS MONOGRAPHIES

"L'ART SUR LA PLACE"
(Lyon-Bellecourt 1997)

Présentation générale.

En 1997, les organisateurs de la Biennale d'art contemporain de Lyon (Thierry, Prats et Thierry Raspail) décident de mettre l'art sur la place, c'est à dire de mettre en scène "une interrogation sur le développement urbain et ses productions artistiques". L'idée forte d'ériger sur la Place Bellecour une ville de l'imaginaire créateur qui ne durerait qu'un jour mais ferait mémoire s'est développée de trois façons. D'abord faire un appel à propositions qui réuniraient un opérateur, un artiste et un groupe d'habitants dans la zone du Grand Lyon (amateurs ou non) ; pour les 15 projets retenus, le parcours était de préparer d'abord une installation puis, le 7 septembre, jour unique d'exposition, de présenter un travail qui, autant que possible, serait vu en train de se faire.

Ensuite, faire appel à des exposants ou performers individuels qui bénéficieraient de 4 mètres carrés.

Enfin d'articuler cette ville de l'art par une tour centrale et des portes monumentales offertes aux graffitis.

Le thème porteur de cette action était le même que celui de la 4éme Biennale qui se déroulait au même moment : "l'Autre".

Cette action artistique originale qui a bénéficié d'une météorologie spelndide et dont l'effet fut heureux et marquant dans la mémoire du public a été observée par trois personnes de l'équipe durant toute la journée du 7 septembre. Outre photographies et enregistrement en DAT de l'atmosphère de la journée, la récolte comprend un entretien avec l'un des deux organisateurs (Thierry Prats), le suivi intégral et enregistré d'une "visite guidée", 40 entretiens avec les passants, 11 avec les artistes.

Renseignements sur l'organisation.

Le dossier de presse donnait un ensemble d'indications que nous complétons par des précisions venant après la manifestation du 7 septembre et l'entretien avec Thierry Prats.

Le comité de pilotage **:** il réunit autour du Sous-Préfet chargé de la Politique de la Ville, des représentants : de la DRAC Rhône-Alpes, de la Ville de Lyon (délégation à la culture/

délégation à l'animation et à la vie associative / délégation à l'action en faveur des quartiers défavorisés), du Grand Lyon, du Conseil régional Rhône-Alpes, du FAS Rhône-Alpes, de la Direction départementale de la Jeunesse et des Sports du Rhône, d'I.S.M. Rhône-Alpes, de la biennale d'art contemporain

La biennale de Lyon assure la coordination du projet et met à disposition l'ensemble de son équipe technique et administrative.

Les autres partenaires étaient : Le Progrès, Couleur 3, Société Lyonnaise de Transports en Commun / TCL. Par ailleurs, les Villes de Bron, Lyon, Rillieux-la-Pape, Saint Fons, Saint Priest, Vaulx en-Velin et Villeurbanne soutiennent les projets de leur commune.

Le budget comprend : 1) Les frais d'organisation générale : salaires des personnels (coordinateurs, techniciens),frais de promotion et de communication, frais techniques et de sécurité. 2) Les salaires des quinze artistes et le soutien financier aux quinze projets .

Participants : groupes.

Le comité a sélectionné 15 projets sur 30 en fonction de l' intérêt artistique et culturel.

Chaque quartier ou commune est organisé autour d'une structure qui joue le rôle d'opérateur. Celui-ci est chargé de la coordination entre les différents intervenants et la biennale et du suivi des ateliers. Il mobilise des participants issus d'autres structures du quartier ou de la commune.

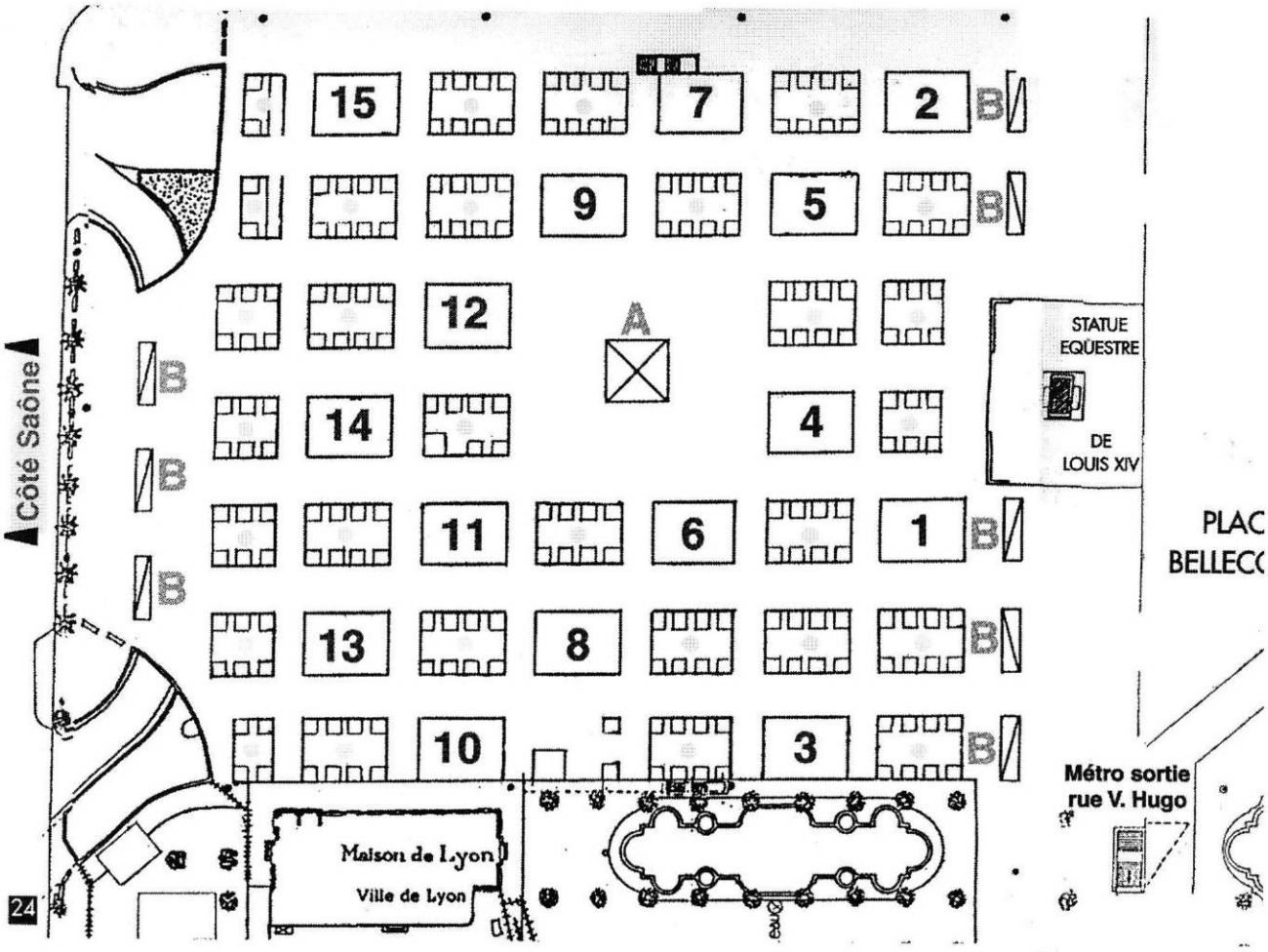
Chaque artiste (proposé par l'opérateur et accepté par la direction artistique) est rémunéré par la biennale et assure les trois mois de préparation : ateliers, réunions, visites, etc. Il a la responsabilité artistique du projet et de ses différents volets.

Chaque groupe réunit un public varié autour de la production plastique et des interventions musicales, chorégraphiques, théâtrales.

Participants individuels : malgré une large publicité, 1/3 des 200 emplacements a été occupé.

Rencontre de Graffitis. A partir d'indications données par les artistes locaux, la confrontation réunissait aux "portes" les meilleurs hexagonaux (groupes de Paris, Marseille, Toulon, Toulouse, Strasbourg, Grenoble, Lyon) et sur la tour centrale, des étrangers parmi les plus éminents (Mode 2, Echo, Jay One, Lee, Sharp).

Description de l'action



Rencontre de graffiti

A - La place

B - Les portes de la ville

Expressions collectives (15 espaces de11mx 8m)

1 - Villeurbanne
2 - Rillieux-la-pape
3 - Lyon 7ème - MJC LB7
4 - Lyon 3ème - Rencontre d'A
5 - Lyon 1er - Condition, des soies
6 - St-Priest
7 - Lyon 1er - Solid'Arte
8 - Lyon 8ème - Centre social Lyon Mermoz
9 - Conciliabules
10 - Bron
11 - Vaulx-en-Velin
12 - Lyon 9ème
13 - Lyon 5ème - MJC St Jean
14 - St-Fons
15 - Lyon 7ème - centre social Gerland

Expressions individuelles

• Espaces réservés aux individuels (2m X 2m)

Participants des projets de groupe.

L'identité du groupe, des opérateurs et des artistes ainsi que et les intentions sont tirés du dossier de presse. Suit un bref descriptif de la réalité constatée et exposée le 7 septembre

1 - VILLEURBANNE /Centre Culturel Oecuménique.
Artistes : Vincent MORENO et Natacha MEGARD
Intention : Le jardin est un lieu d'accueil des différences, un lieu où s'articulent des événements. Cultiver un jardin, c'est entretenir la mémoire, prendre acte de la présence de l'Autre, et se rapporter à l'origine. Construire à partir d'éléments naturels un jardin d'amour, un jardin entre soi et l'Autre.
Présentation finale : sur fond de gazon, une série de cloches en verre recouvrent diverses objets végétaux ou minéraux, certains odoriférants. Aspect minimaliste discret et mystérieux.

2 - RILLIEUX-LA-PAPE/ M.J.C. Artiste : Yves HENRI
Créer la rencontre ville/périphérie par l'intermédiaire des éléments vitaux: terre,feu,.eau, air.Une installation inédite évolue au cours de la journée avec la transformation d'une voiture, oeuvre plastique et symbole de la ville, dans un message optimiste.
Présentation finale : l'essentiel est un véhicule qui sera peint en rose fluo puis incendié plus tard.

3 - LYON 7ème/M.J.C. Lucien Bonnard. Artiste : Stéphane DE IESO
Une installation qui allie l'intervention plastique et la mise en scène théâtrale. Des participants assis sur un banc lisent des messages adressés par un metteur en scène ou un plasticien via un téléphérique. Ces messages transmettent des instructions d'ordre plastique (à exécuter sur une toile au sol) ou d'ordre scénique (performance avec les autres participants ou avec le public).
Présentation finale : cet atelier permanent très actif et tonique à ranger dans la catégorie de l"action painting" collective verra se succéder des groupes de jeunes participants enthousiastes jusqu'au soir devant un public amusé et dense.

4 -LYON 3ème/Rencontre d'A. Artistes : Hervé NALLET, Andrea GUINEZ, Stéphane DUNE
En atelier, les participants s'initient aux techniques de la peinture sur corps et de la peinture sonore. La peinture sur corps permet une réflexion sur l'image que chacun renvoie, tel un miroir de soi. Empruntant à l'aide du maquillage une autre identité, les participants peignent en direct sur des toiles. Celles-ci sont disposées en pentagone et un dispositif sonore situé au dos des toiles rendra compte des gestes exécutés. Quand la gestuelle du peintre devient son, rythme, musique.
Présentation finale : le geste graphique produit du son; installation simple et efficace autour d'un tour sonorisée; le public y est attiré par les sons étranges entendus de toute la place.

5 -LYON ler /Condition des Soies. Artiste : Christophe MISTRAL
L'Autre dans l'espace social : une installation de caissons "habités" par huit personnes, pendant toute la journée du 7 septembre. Le caisson, structure minimale de vie, possède un matelas, de la nourriture, figurant ainsi les constructions de fortune des sans-abri. Le caisson vu comme un habitat privé, séparation avec l'espace social, lieu que la société ne veut pas voir. Alentour, des rédacteurs questionnent le public au sujet de la précarité, de la marginalité, de l'accès à l'information. Les réponses sont alors accrochées à des cimaises, au vu du public qui déambule entre les caissons et est conduit à lire cette retranscription de ses propos sur notre espacé social.

Présentation finale : un cercle de caissons blancs habités qui intriguent beaucoup les passants venant (et revenant) volontiers discuter avec les occupants. L'autre partie du projet est moins explicite pour le public quant à son articulation avec la performance.

6 - SAINT PRIEST / Mairie-Service culturel. Artiste : Franck BONNEFOY
Le projet artistique a été construit et travaillé avec les participants. Le résultat de cette réflexion conduit le groupe à aborder le thème de l'Autre par l'idée du jardin : le jardin sous ses formes multiples, le jardin ouvrier, public, familial, le jardin poétique dans la tradition anglaise. L'espace est organisé en parcelles et en sites ayant chacun sa propre identité. Il est investi comme un lieu idéal et singulier.
Présentation finale : une zone façon village d'enfants, sillonnée de routes peintes, regroupant des petites maisons aux tuiles rouges et des parcelles colorées. Cette installation d'un caractère naïf déroute peut-être un public qui passe ou ne s'arrête que très peu.

7 - LYON ler / Solid'Arte. Artistes : Laurent BOISDRON, Bietrix SCHENK.
Partenaires (Cabiria, Ruptures, ADSEA)
Un jardin odorant, tapis d'épices, de sables, de bois, un jardin vu comme un corps en métamorphose, comme notre espace intérieur. Au cours de la journée, le public modifiera l'ordonnancement de ce parcours initiatique en se livrant au rituel des empreintes, en acceptant la rencontre avec le danseur, l'autre corps.
Présentation finale : l'odeur capiteuse est certainement la première chose qui attire vers ce projet raffiné qui périodiquement présente une séquence de danse butô (4 ou 5 danseurs) laissant les spectateurs non avertis fascinés et surpris en même temps.(Le public a du mal a répondre à l'attente de participation).

8 - LYON 8ème / Centre social Mermoz.Artiste : Claude GAZIER
Une technique, l'anamorphose : des cylindres-miroirs reflètent des disques peints au sol. Douze anamorphoses seront érigées sur place par un groupe d'enfants. Des jeunes rythmeront ce travail avec une composition inédite sur le thème de l'Autre tandis qu'un autre groupe communiquera, via Internet, avec les autres "surfeurs" que passionne l'anamorphose.
Présentation finale : le public est attiré par les anamorphoses, le reste du projet est plus confidentiel mais l'atelier est réguièrement occupé.

9 -AGGLOMERATION / Conciliabules Artiste : Anne-Marie NAUDIN
La base de réflexion est le *Guide de la France insolite,* qui entraîne le visiteur du Musée de l'Art brut au Musée du Bizarre. De cette sensibilisation à l'Art brut naît une expression autre. Ce projet propose de transformer et d'agencer des objets en fin de vie. Les matériaux sans valeur deviennent oeuvres d'art.
Présentation finale : zône plastiquement exubérante où les objets colorés et imaginatifs (beaucoup de chaises métamorphosées) présentés par des femmes attirent le public qui discute volontiers avec les participantes.

10 - BRON / Conseil Culturel Communal. Artiste : Salim TORAUBALLY
Les gigantesques lettres du mot "Autre" sont fabriquées dans des matières aussi différentes que le plastique, l'aluminium, le bois ou le tissu. Ces lettres-sculptures sont mobiles et modifient la graphie du mot "Autre' pour donner L'Art, La Rue, Alter, L'Etau...
Présentation finale : cette excellente idée lettriste mise en pratique par enfants et jeunes est à la fois globalement explicite et attirante pour le public qui cherche à recomposer les mots.

11 - VAULX-EN-VELIN / Médiactif et Service culturel. Artiste : Gilles MEUNIER
L'Autre, c'est celui qui est différent, la rue est pleine d'Autres. Une scène de rue est reconstituée, les participants proposant au public de rejoindre cette scène ou de réagir plastiquement. Des pôles d'intervention proposeront de peindre à l'aide de tiges de bambou, de dessiner au fusain ou de bomber leur vision de l'Autre.
Présentation finale : le public est d'abord attiré par un puissant saxophone (parfois accompagné de percussions) qui jouera le même thème toute la journée; le style

"podium de copains" est généreux mais l'idée de la rue ne frappe pas facilement le passant qui cherche à comprendre ce qui se passe.

12 - LYON 9ème / Centre social de Vaise. Artistes : Martine ALIBERT, Rosario ARCOS-GOMEZ, Annie SCHWARTZ, Olivier SAINT PIERRE
L'Autre c'est le premier homme, l'artiste de Lascaux. Utilisant différents médiums -écriture, découpage, matières diverses, photographie -, le groupe réalise une spirale au sol qui symbolise le voyage de Lascaux à nos jours à travers les corps, les mots, les couleurs. De la gestuelle utilisant pigments, sable, aux silhouettes en hommage à Matisse, ou aux lettres et images retravaillées, cette fresque figure l'universalité de l'Art.
Présentation finale : cette installation de présentation peu explicite et installée en cours de matinée traduit sans doute imparfaitement le travail de fond des 3 ateliers de peinture, photographie et écriture faits avec des jeunes dont la présence le 7 septembre surprend heureusement les animateurs.

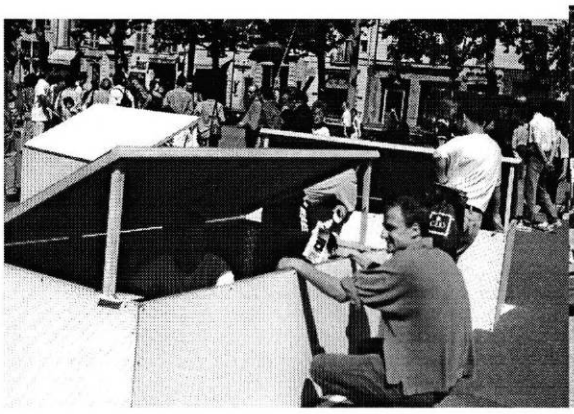
13 - LYON 5èrne / M.J.C. du Vieux Lyon. Artiste : Emmelie ADILON, J.Louis BOUCHARD
Quatre espaces de cariatides entre ciel et terre figurent la statuaire grecque mais aussi l'homme contemporain et les contraintes quotidiennes qui l'enserrent. Des écrits positionnés au sol et sous nos yeux se renvoient, tel un miroir, leurs interprétations de l'Autre. Enfin, ces quatre surfaces rectangulaires s'intègrent dans ce schéma de ville utopique que devient la place Bellecour, le 7 septembre.
Présentation finale : l'emplacement dans une zone animée, baroque visuellement et bruyante (cf.11) dessert un peu cet atelier dépouillé, méditatif et silencieux où les cariatides évoluent peu à peu au cours de la journée.

14 - SAINT FONS / Mairie-Centre d'Arts plastiques.Artiste : Manfred BRÜNNHUMER
Deux approches du thème sont proposées : soi et l'autre que soi, et soi en tant qu'Autre. Identification et différenciation sont les mots-clés du projet. La reconstitution d'un environnement personnel ou de celui de l'Autre prend la forme d'une "mise en caisse" de l'image. En effet, ces caisses recueillent les vestiges d'un passé ou d'un présent, sont le reflet d'archives, de documents, selon une scénographie visible et déchiffrable par le public. Ce dernier découvre ainsi l'hétérogénéité d'un atelier, d'un quartier, d'une commune.
Présentation finale : avec un bel amoncellement coloré, l'aspect bric à brac recherché est réusssi. Si elle a sans doute animé l'inspiration des créateurs, la thématique ambitieuse portant le projet ne saute pas aux yeux du passant, surtout en fin de journée où les caisses très surchargées ne se voient plus guère.

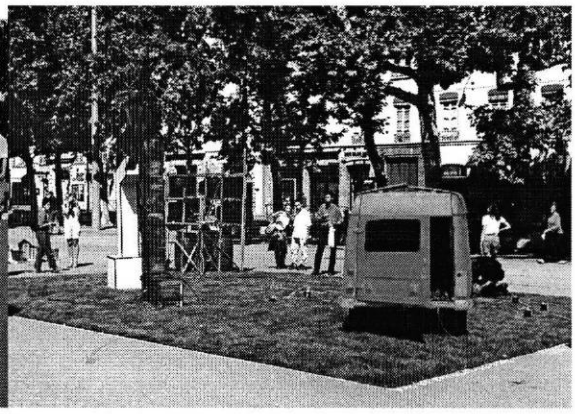
15 - LYON 7ème / Centre social de Gerland. Artiste . Alain POUILLET
La rencontre d'adolescents de Gerland et de jeunes "pas comme les autres" se formalise place Bellecour. Mais, pour rencontrer l'autre, il "faut se mouiller". Aussi, pour atteindre son île, il nous faudra traverser des pièces d'eau, jeux de reflets et de miroirs, selon un parcours défini par les jeunes lyonnais.
Présentation finale : un ensemble de baquets en plastique avec au fond de l'eau une gouache représentant un visage souvent fascinant ou touchant, disposition tramée et ponctuée par une arborescence de miroirs montés sur tige et qui permettent d'esquisser le contour des visages des passants; quelques gouaches grand format complètent l'ensemble. Les artistes sont des handicapés mentaux. Le souhait de "se mouiller" en marchant dans les baquets n'a pas été autorisé "in fine" pour raisons de sécurité.

atmosphère "bon enfant"

Danse Buto dans le jardin odorant

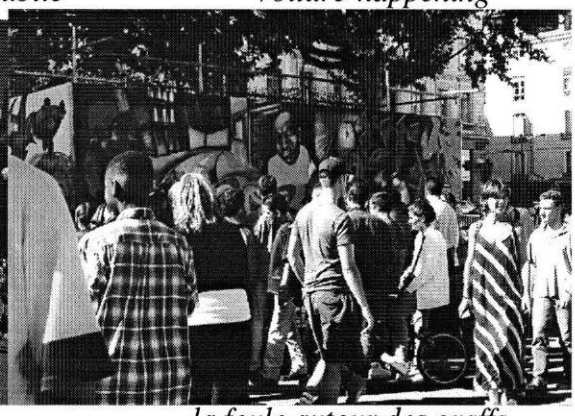


Discussion privée dans l'esapce public



Voiture-happening

Place Bellecourt, fin de matinée



la foule autour des graffs

Enquête auprès des artistes

Les entretiens auprès des artistes sont plus ou moins longs et par conséquent renseignent de manière inégale sur l'action artistique en cours. Ce matériau hétérogène en vertu de propos fortement individualisés permet toutefois de dégager certaines tendances.

1 - Élaboration collective

Presque tous les artistes évoquent l'évolution de l'idée initiale du projet lors du travail avec les habitants. Jeunes, adultes, de passage dans les structures d'accueil proposées lors de la manifestation ou participant régulièrement à des cours d'arts plastiques. À cet égard, plusieurs des artistes rencontrés nous disent donner des cours dans les MJC.

Susciter les idées des participants, les intégrer au projet, constituent les démarches des artistes dans ce type de création. Ils disent aimer l'échange *"Je suis arrivé avec deux ou trois idées et avec le groupe (personnes entre 20 et 60 ans), on a appris à se connaître et à chercher ensemble (...) donner du sens, c'est la première chose, ensuite on construit, on organise, on compose ; enfin, c'est la poésie avec la part d'aléatoire"*, déclare le plasticien à l'origine du projet de Rilleux-la-Pape. De même, l'idée de la réalisation des sièges à partir de matériaux de récupération *"n'est pas venue comme ça, c'est l'action d'u groupe, c'est l'idée de plusieurs femmes"*.

Les artistes reconnaissent la grande capacité de création des participants. Le travail avec le groupe *"a dépassé mes attentes personnelles"*, reconnaît un plasticien ; *"on a créé les idées les plus folles, il y a eu une quantité de suggestions et le travail a été frénétique"*. À partir du projet d'insérer des personnages entre ciel et terre, chaque adulte ou des petits groupes d'enfants ont inventé leur cariatide, raconte Emmelie Adilon (13). Le résultat montre la diversité des expressions.

2 - Espace public

L'espace public dans le projet

Si l'espace public n'est pas considéré uniquement comme un espace d'exposition, le projet intègre nécessairement cette dimension. Plusieurs artistes explicitent ce rapport à l'espace public dans la création mise en scène ou exposée sur la place Bellecour.

"Je dissocie l'espace privé, espace intime, et l'espace public dans la création (...) Là, l'intérêt, c'est que les gens savent qu'ils viennent dans un lieu où on peut faire des expériences, mais jusqu'où peut-on aller ? Ça dépend de ce qu'on veut : provocation, échange, interrogation", déclare Yves Henri (Rillieux-la-Pape, n° 2). D'autres chercheront *"à créer une intrigue"* pour retenir le regard des passants. À propos d'Interface (5), Christophe Mistral déclare : *"ce projet a pour but de contre-carrer un spectacle"*. Il s'est interrogé sur la manière dont on peut utiliser l'espace public dans cette action et a supposé que les artistes y exposeraient le travail des ateliers. "Interface" qui montre *"l'autre dans*

son espace privé au sein de l'espace public" et fait de l'espace public la matière même de la performance répond à "*un positionnement par rapport aux autres".*

Curieusement, les artistes du jardin odorant (7) estiment que *"la participation des gens fait partie du spectacle mais le spectacle aurait pu se faire en intérieur".*

Nous avons interviewé un seul graffiteur ; ses propos peuvent indiquer certaines tendances d'évolution de ces artistes. Il est important, dit-il, *"de faire que les gens s'arrêtent au moins une minute dans un endroit où ils passent d'habitude"*, mais *"les trucs autorisés, ça ne m'intéresse pas"*. L'ambiguïté entre reconnaissance et travail souterrain, illicite, demeure. Parce que ce jeune a immédiatement accepté de venir à Lyon lorsqu'on l'a appelé. Par ailleurs, il évoque le travail face au public, pour lui, c'est encore difficile et il a travaillé la nuit.

Place Bellecour

Si les artistes ont conçu leur projet en fonction de l'espace public, ont-ils imaginé la place Bellecour ? Sa configuration entre-t-elle dans la création ? C'est par la négative que les artistes répondent à cette question. *"Là, on avait 88m2, c'est le contrat, avec deux mètres de hauteur, donc nous on a fait un plan. Bellecour ou Terreau, ça aurait été pareil. Par contre les dimensions de la place sont importantes, petite ou grande, le travail en découle"*, déclare Emmelie Adilon à propos des cariatides.

En revanche, la place Bellecour *"ce n'est pas n'importe quelle place"*, *"elle est non pas mythique, mais en centre de ville"*. Symboliquement, la manifestation prévue sur cette place représente un but pour les participants : *"chacun a la vision d'être sur la place Bellecour".*

Quant au fait que la place soit *"vide"*, cela n'intervient que dans la perception individuelle de l'artiste. Un seul artiste nous en parle d'ailleurs et il n'en tire pas de conséquence par rapport au déroulement de l'action. Il observe simplement que *"ce type de manifestation crée le contraste entre le remplissage et le vide".*

Effets d'une action artistique dans l'espace public

Comme les passants, les artistes estiment que*"les gens ne se comportent pas comme dans un musée"* et qu'*"on voit des gens qu'on verrait pas en galerie"*. Certains disent avoir été séduits par cette action parce que "*le contact avec le public est assez rare".*

En ce qui concerne les acteurs de cette manifestation, à savoir les participants, *"l'intérêt, pour eux, c'est de descendre au centre de Lyon, parce qu'ils sont un peu cantonnés dans leur quartier*". Les artistes remarquent également que les familles sont venues, ont accompagné leurs enfants qui avaient participé.

Nous allons voir maintenant comment le pub. reçoit cette action art. et querls sont les fa cteurs d'ambance qui la caracvtérisent

Enquête auprès du public

1 - L'ART EN QUESTION

Entre art et social

En fin de matinée, peu de monde flâne sur la place, allant "d'une expression collective" à "une expression individuelle", s'arrêtant au gré de l'intérêt pour suivre les installations en cours. Sur les surfaces offertes aux performances des graffeurs, formes et couleurs apparaissent. (Voir photo "Place Bellecour, fin de matinée")

L'après-midi, le public est plus dense. Des groupes suivent des performances ponctuelles autour des "expressions collectives" ; ils sont nombreux à regarder la progression des graffs ; le rythme n'est plus tout à fait à la flânerie parce que les passants, tout en *"faisant le tour de la place"* se dirigent vers telle ou telle action en fonction des rassemblements.

Le public a été informé par des canaux très divers. Un certain nombre a pris connaissance de la manifestation par les médias classiques - presse locale ou nationale (Télérama), radio (TLM), télévision régionale ; d'autres, peu nombreux citent une "plaquette" repérée dans une bibliothèque, la documentation générale ou un prospectus relatifs à la Biennale. Puis il y a tous ceux qui n'habitent pas loin, informés ou non, et qui ont vu en passant la veille que *"ça s'installait"*. Des passants, *"par hasard"*, découvrent la place et sont attirés par son aspect inhabituel : *"j'ai vu qu'il y avait plein de monde et des grands tags"*, déclare une passante. Enfin plusieurs sont venus parce qu'un de leurs amis exposait ; ceux-là disent que sans cette information directe *"ils seraient passés sans s'arrêter"*.

Ces différents modes d'information donnent quelques indications sur les passants que nous avons interviewés et ne sont pas tout à fait anodins quant aux propos qui seront tenus. Globalement, on peut distinguer un public averti qui porte un intérêt d'ordre culturel à ce genre de manifestation et un public curieux, prêt à accueillir, sans trop d'*a priori*, les diverses expressions artistiques réunies sur la place. Des jeunes sont venus spécifiquement pour les graffs, parce qu'ils pratiquent eux-mêmes.

Les réactions du public relèvent essentiellement de deux registres : artistique et social. Les passants apprécient, commentent les réalisations exposées, s'interrogent parfois sur leur valeur artistique ; parmi les "expressions" qui leur sont proposées, ils s'arrêtent davantage devant les "expressions collectives" et en retiennent certaines. Quant au registre social, nous l'entendons dans un sens très large. Il désigne les objectifs de cette action, et notamment la participation des habitants des quartiers ou des banlieues de Lyon en difficulté à la création artistique ; il évoque donc un type de processus de création tant du côté des habitants que de l'artiste qui a formulé le projet et en ce sens

donne un éclairage aux réalisations. Et puis, nous l'entendons également dans le sens d'animation, de rassemblement, très souvent évoqué.

Étonnement et jugements esthétiques

* Le public est déconcerté

"L'art sur la place" déconcerte nombre de nos interlocuteurs. Leur intérêt se focalise sur quelques "expressions collectives" qu'ils citent fréquemment, et ce, indépendamment de l'endroit où nous effectuons les interviews avec eux : le jardin odorant (7) qui présente ponctuellement un spectacle de danse buto, l'installation de Rillieux-la-Pape avec sa voiture rose fluo (2), les caissons habités (5) (voir les photos intitulées "Danse buto dans le jardin odorant", "Voiture happening" et "Discussion privée dans espace public"). Les chaises réinventées (9), et "l'action painting" (3) surprennent également et intéressent, mais souvent, seuls les interlocuteurs en train d'observer ces réalisations les commentent. D'autres, ponctuellement peuvent être plus rapidement appréciées. Les actions individuelles exigent si l'on en croit cette interlocutrice plus d'effort : *"il y a des gens, il faut aller les voir sous le nez sinon on ne voit pas ce qu'ils font ni pourquoi ils sont là"*. Enfin, les graffs représentent dans cette manifestation une catégorie à part. Ils ont de toute façon appelé de nombreux commentaires.

"C'est assez surprenant", *"c'est original, il y a des jolies choses"*, *"très spectaculaire, assez étrange mais intéressant"*, *"cet espace est aussi intriguant que le reste"*, nous pourrions multiplier les citations de ce type, elles reviennent fréquemment dans le discours. L'étonnement introduit une distance parfois ; ainsi, devant le jardin odorant : *"je trouve ça trop space, j'accroche pas trop, c'est la première fois que je vois des choses comme ça"* ; devant les caissons habités : *"mais, moi ce genre de choses là, ça me plaît moins, c'est pas évident de dire que c'est de l'art"* ; devant l'installation de Rillieux-la-Pape : *"ça m'inspire pas grand-chose"*. Et l'étonnement s'ensuit alors de questions pour ceux qui adoptent une démarche de compréhension : *"j'écoutais discrètement les explications, ça aide à comprendre, c'est vrai que c'est très intellectuel"*.

* Se laisser prendre ou comprendre

La curiosité prend différentes formes que nous pourrions traduire par les deux formules suivantes : se laisser prendre, ou vouloir comprendre. Et, selon la position de nos interlocuteurs par rapport à l'art, leurs certitudes ou incertitudes en matière artistique, ces deux démarches s'accompagnent de plus ou moins de liberté et de plaisir. *"Pour l'instant, j'essaie d'avoir une vision d'ensemble"*, déclare un passant qui effectue, comme d'autres, un trajet appliqué sur la place. *"Du point de vue artistique, des choses me plaisent, d'autres moins ; mais l'important, c'est qu'il y ait plein de gens, plein de jeunes et de moins jeunes"*, commente un autre passant qui ne se soucie pas de trouver de l'art à tout prix.

Mais, souvent, nos interlocuteurs veulent nommer, classer, situer ce qu'ils voient. Parce que cette manifestation est certes artistique à leurs yeux, mais cela ne signifie pas pour autant qu'il s'agit bien d'art. *"L'art comtemporain, c'est un peu hermétique"*, déclare un passant qui "ne comprend pas". Une femme renverse les formules : "*il y a des choses que j'aime moins, mais tout est de l'art ; surtout quand ça y ressemble pas, moins ça y ressemble, plus c'est de l'art souvent"*, dit-elle. D'autres passants ne s'embarrassent pas de théorie :*"sur la plan artistique c'est un peu pauvre, c'est gentil"*, selon un interlocuteur ;*"c'est tout et n'importe quoi"*, selon un couple qui vient de faire le tour de la place et juge esthétiques certaines oeuvres.

Le point de vue artistique porté sur les différentes réalisations intègre à des degrés divers une perspective sociale. Et nous retrouvons ici les contradictions rencontrées dans l'enquête auprès des représentants de l'institution résolues par le plus ou moins d'importance accordé au social ou à l'art dans l'appréciation de la création. Les deux derniers jugements que nous venons de citer s'accompagnent d'une tolérance d'ordre social qui reprend les deux acceptions que nous donnions plus haut : l'intérêt de cette manifestation est en effet de favoriser des démarches inédites qui peuvent avoir un impact social, et par ailleurs d'occasionner une animation qui, de toute façon, est conviviale. *"Ils ont impliqué des gens, il y a des associations, je ne sais pas si c'est social, mais ils ont impliqué beaucoup de gens"*, déclare l'un de nos interlocuteurs ; et, selon un autre : *"c'est une bonne animation culturelle pour une sortie du dimanche, c'est sympa pour les familles, il y a une participation"*.

Ceux qui se laissent prendre par les réalisations ou encore qui s'interrogent sur les significations de certaines d'entre elles, évoquent également l'animation agréable de la place mais, font plus rarement allusion à l'aspect social des finalités et démarches poursuivies. Globalement, l'accueil réservé à cette action artistique est favorable et porté par une ambiance chaleureuse, le temps ensoleillé encourageant la flânerie et la réception esthétique.

* Graffitis

Les graffitis attirent le public. Les panneaux verticaux, situés "aux portes de la ville" et en plein centre de la place, s'offrent aux regards d'autant plus que *"c'est coloré et c'est varié"*. Le public s'arrête également parce que les graffiteurs travaillent sur leurs échelles (voir la photo "La foule autour des graffs"). Le plaisir visuel et l'intérêt pour les gestes constituent un premier niveau de réception des graffitis, spontané. Cette apppréciation est souvent renforcée par le fait que les graffs sont ici reconnus alors que l'idée que le public en a, est associée à l'illicite. Les passants sont contents de découvrir ce qu'ils ne voient pas à l'ordinaire.

Les jeunes graffiteurs qui regardent avec admiration leurs aînés travailler espèrent que *"ça montrera à la population lyonnaise que les graffitis ne sont pas seulement du*

vandalisme mais que c'est un art à part entière". Les passants qui jugent qu'*"aujourd'hui, on voit des formes et des couleurs un peu plus réussies que ce qu'on a l'habitude de voir "*, semblent leur donner raison. Pourtant le discours prêt à reconnaître cette *"forme moderne de l'art et en plus très bien adapté à la ville"*, se fait tolérant et lui assigne des limites : *"au lieu de râler, on s'aperçoit que ça peut être quelque chose de très sympa quand c'est bien fait et qu'un espace leur est réservé"*.

L'art "en direct" / l'art dans les musées

Nombre de personnes font allusion au musée, qu'elles fréquentent ou estiment qu'il est bon de fréquenter. À plusieurs titres, elles déclarent que *"c'est plus vivant qu'un musée"* : - il est possible de dialoguer avec les artistes et tous ceux qui ont collaboré à la -création ; - en outre, certaines réalisations sollicitent la créativité du passant, ainsi, *"demander aux gens d'inventer un nom aux autres sièges"* (9) ou encore les intégrer dans l'action en train de se dérouler (3) ;
- des actions seraient impossibles dans un musée, par exemple celle de Rilleux-la-Pape (2) ;
- "l'art sur la place" est vivant, *"encore que dans les musées ce n'est pas si mort que ça"*, parce que comme nous venons de le voir à propos des graffs, le public a la possibilité de découvrir les pratiques artistiques, d'assister *"en direct"* à la création.

Par ailleurs, la démarche dans un musée n'est pas du tout la même qu'ici, déclare un interlocuteur : *"dans un musée, on y va pour quelque chose de particulier, là on ne sait pas du tout ce qu'on va voir"*. Le thème de "l'art sur la place", "l'Autre", bien qu'il soit officiel et communiqué par les medias, ne se laisse pas deviner aisément et n'est d'ailleurs jamais commenté.

Un autre aspect est fréquemment évoqué ; il concerne l'accès de la place à d'autres publics que celui des musées : *"il n'y a pas que des spécialistes qu'on rencontre d'habitude dans les galeries, c'est très populaire et les gens ont envie de ça"* ; *"je trouve intéressant qu'on fasse ça justement en ville, dans un milieu ouvert et inhabituel. Je crois qu'il y a des gens qui ne mettront jamais les pieds dans quelque manifestation officielle que ce soit"*. Comment ce milieu *"ouvert et inhabituel"* contribue-t-il à l'attraction et aux réactions du public ? C'est ce que nous allons envisager.

2 - *LA PLACE BELLECOUR : LE VIDE ET LE PLEIN*

"L'art sur la place", dont il n'est point besoin de préciser le nom, ne peut se dérouler que place Bellecour (entre la statue de Louis XIV et les limites de la place côté Saône). *"La place Bellecour, la plus belle place de Lyon et la plus grande place d'Europe"*, *"place qu'on traverse, lien entre Perrache et la rue de la République"*, est transformée par la manifestation. Elle devient *"animée et colorée"*, et perd sa

"mélancolie". Ces quelques lignes situent notre propos : les qualificatifs que le public attribue à la place lors de cette action artistique, en général sur relance, sont envisagés par contraste avec la place qu'il connaît à l'ordinaire.

Transformations

Tout d'abord, les sens sont bien évidemment sollicités par l'action artistique et peuvent être envisagés indépendamment de l'espace lui-même. Les couleurs des graffitis et des autres réalisations attirent le regard. Les odeurs envahissent parfois certaines "expressions collectives" mais elles sont rarement commentées à l'exception du jardin odorant qui laisse des traces dans les mémoires (par les odeurs mais surtout par les spectacles de danse buto) ; *"on a senti les odeurs de peinture mais sinon on sent surtout les parfums des gens"*, déclare un passant qui relativise l'olfaction propre à l'action artistique. Quant au sonore, il n'est jamais mentionné sans relance ; il n'est pas lié aux "expressions" de "l'art sur la place", à l'exception du saxophone qu'on entend régulièrement (11).

Visuellement, les installations de "l'art sur la place" modifient les perspectives de la place dans la mesure où elles donnent un autre point de vue sur la statue de Louis XIV, seul point de repère sur cette place. *"Là, elle est dans un contexte différent, elle s'inscrit bien, c'est marrant"*, déclare un passant.

Mais c'est surtout l'animation qui transforme la place. D'un point de vue sonore, *"ça ressemble à une place de marché"*, caractérisée par un fond sonore de moyenne intensité avec des variations qui tiennent aux bavardages ; *"c'est agréable d'entendre les gens discuter, s'interroger publiquement"*. Par association, nous citerons ce passant qui déclare apprécier *"l'atmosphère bon enfant"* (voir photo) de la place, c'est-à-dire la détente et le potentiel relationnel entre les gens.

L'animation est perçue comme exceptionnelle *"pour un dimanche"*. Les passants s'étonnent de voir du monde sur cette place parce que *"Lyon est mort, le dimanche"*.

L'animation relève également de l'art tel qu'il apparaît ici ; on retiendra à cet égard l'image expressive du *"champ de foire"* qu'évoque un jeune tagger ; "l'art sur la place" n'est pas seulement un lieu d'exposition, mais un lieu de création où le travail apparaît dans ses différentes étapes ; *"c'est un grand spectacle"*, conclut ce jeune.

Une place vide qu'on traverse

La présence humaine *"remplit"* la place, la rend plus chaleureuse et par contraste met en évidence le *"vide"* qui la caractérise d'habitude. Les passants ne font que la traverser. D'ailleurs, pourquoi s'y arrêter ? *"Elle est complètement bête cette place, il n'y a rien pour s'abriter quand il pleut, et quand il fait chaud, il n'y a pas de verdure"*, déclare une passante. *"Les gens se côtoient, marchent très vite et ne se voient pas"*, tandis que cette manifestation les invite à s'arrêter *"pour participer à une oeuvre collective"*.

Presque tous les interlocuteurs évoquent la statue de Louis XIV, point de rencontre même pour ceux qui ne connaissent pas Lyon. *"Quand on ne sait pas où se retrouver, c'est là qu'on se donne rendez-vous, sous la queue du cheval, c'est une expression lyonnaise"*, déclare un jeune.

Plusieurs interlocuteurs estiment que la place est plus grande ce jour-là : *"ça l'agrandit la place, comme elle est bien garnie, alors que vide elle fait petite"*. La perception est exceptionnellement inverse.

Il est clair que "l'art sur la place" fait vibrer cet espace le temps d'une journée, mais inversement, la place Bellecour joue-telle un rôle autre que symbolique, d'ordre perceptif, sur le déroulement et l'ambiance de cette manifestation ? Aucun interlocuteur n'évoque une telle perspective. On peut penser que, d'une certaine manière, le vide de la place permet des manifestations de ce type. Son classicisme minimal ne s'oppose pas à la fantaisie. Cette place familière, parce que connue de tous et fréquentée, dénuée de familiarité dans sa tristesse quotidienne, appelle, de temps à autres, un apparent désordre.

3 - UTILITÉ DE LA MANIFESTATION

Trois axes de réflexion se dégagent des réponses données à la question de l'utilité de la manifestation.

Intérêt social

Du discours emprunté au politique à la notion de convivialité, le terme est à prendre dans deux sens différents.

Qu'il s'agisse de la participation des habitants de quartiers aux réalisations artistiques (*"ils ont impliqué beaucoup de monde.."*), de "l'ouverture" de l'art à un plus grand nombre (*"ça ouvre des portes aux gens qui ne vont pas au musée"*, *"l'art contemporain, c'est réservé d'habitude à une partie de la population qui n'est pas forcément majoritaire"*), le public y reconnaît un intérêt socio-culturel, proche des préoccupations de l'institution. Certains passants se montreront critiques par rapport aux finalités poursuivies : *"c'est un peu donner un saupoudrage pour que les gens se tiennent tranquilles"*.

La question demeure de savoir si le public présent (et, dans quelles proportions les personnes que nous avons interviewées) ne représente pas en partie (majoritairement ou non ?) la population "renseignée" et concernée par ce genre d'événements ?

Par ailleurs, le discours du public est unanime sur l'atmosphère vivante et animée de la place Bellecour lors de la manifestation. Échange, lien social, convivialité, sont des aspects fréquemment évoqués quand on aborde cette question de l'utilité : *"il y a une utilité comme ça au premier abord de sympathie"*, *"ça permet aux gens de se retrouver"*,

"on est tous ensemble et c'est bien", "peut-être que les gens vont se mettre à parler", "ça anime la ville".

Intérêt artistique

Il recouvre deux réalités selon les types d'interlocuteurs ou de discours. D'un côté, la perspective "professionnelle" est prise en considération ; l'on reconnaît alors l'utilité de la manifestation pour la reconnaissance de l'artiste et de sa production : *"ça permet aux gens de s'exprimer, de faire connaître ce qu'ils font", "ça prouve que c'est de l'art" ...*

De l'autre, le plaisir de la rencontre artistique, de la découverte esthétique avec une oeuvre, est mis en avant et s'accompagne de réflexions sur l'art, la création : *"il y a des trucs vraiment super, des trucs qui nous ont paru sans intérêt (...) on a envie de savoir", "ça peut susciter des vocations", "ça permet à tout le monde d'apprécier ce genre de peinture et de ne pas être uniquement dans la critique"...*

Une utilité remise en question

Plus rarement, la question de l'utilité de la manifestation laisse pantois, quand elle ne suscite pas de réaction négative : ainsi l'expression *"on s'en fout un peu".* Des assertions sont indécises : *"ça fait connaître l'art aux gens, personnellement, je préfère les musées", "ça sert à faire découvrir aux gens, mais de là à dire que c'est utile !"*

Une certaine légèreté

"Je trouve ça très bien cette action, c'est léger, il n'y a pas de surcharge de bricolage (...) c'est haut de gamme ..." Nous concluons sur ce jugement esthétique qui traduit l'ambiance de la place lors de cette manifestation. Le discours parfois convenu sur l'art peut s'interroger sur la création, sur le rapport entre art et social, mais les propos traduisent toujours le plaisir d'être sur cette place. L'action artitisque, conviviale, suscite la curiosité artistique par la diversité des installations.

Le contraste souligné par tous nos interlocuteurs entre la place Bellecour telle qu'ils la découvrent au cours de cet après-midi ensoleillé et la place un peu triste qu'ils connaissent au quotidien est-il important dans la percerption de l'ambiance légère de cet espace à ce moment-là ? Ce n'est pas certain. Le plaisir rencontré n'est pas vécu dans l'opposition. Au contraire, la manifestation prouve que la place Bellecour supporte très bien "le plein". En ce sens, elle introduit une alternance et enrichit la perception de la place. Elle témoigne de sa potentialité à se transformer.

"RETOUR D'AFRIQUE"
(Royal de Luxe, Nantes, 1998)

"Les nantais vont retrouver aujourd'hui un grand bonhomme qu'ils adorent. Le Géant, tombé du ciel à Nantes, il y a quatre ans est de retour. Une longue absence où un fils lui est né. À partir d'aujourd'hui et jusqu'à dimanche, on devrait les voir, tous les deux dans les rues de la ville." Ainsi, la presse locale annonce-t-elle le retour du Géant de Royal de Luxe[56]. Cette compagnie fondée par Jean-Luc Courcoult en 1979 est installée à Nantes depuis 1989 et y crée régulièrement des spectacles, véritables parades qui marquent les mémoires.

1 - DESCRIPTION DE L'ACTION

Scenario

* L'histoire du Géant

Elle commence en 1992. Pour commémorer la découverte du nouveau monde, la compagnie Royal de Luxe part en tournée à bord d'un cargo jusqu'en Amérique latine. Au Havre, au cours d'une escale, naît le Géant. "Tombé du ciel", disparu, le Géant réapparaît accompagné de son fils né au Cameroun au cours d'un séjour de six mois de la compagnie. "Retour d'Afrique", présenté au Havre début juin 1998, ravit les nantais du 26 au 28 juin 1998[57].

* Parcours des deux Géants à Nantes

Le Géant mesure 9 mètres, son fils 6 mètres ; ils mangent, dorment et ronflent, se promènent ; le petit géant, un peu plus mobile que son père, aime aussi bouger au rythme de la musique ; la vache africaine qui l'accompagne le retrouve aux différents étapes. Les deux Géants arrivent donc à Nantes le vendredi matin, à bord d'un bus et, on le sait, ils se perdent et ne se retrouveront que le lendemain après-midi. Le petit Géant fait de la luge sur le cours des 50 Otages, joue aux dames avec Louis XIV, il dîne et dort dans un hamac, place Royale, tandis que le grand Géant fait un tour de la ville en bus, s'attarde place Graslin avant de s'installer place du maréchal Foch. Le lendemain, le petit déjeune et fait la sieste place Viarme, joue à nouveau aux dames à proximité de la place de Bretagne et se dirige vers le cours des 50 Otages. Quant au grand, il quitte la place Saint Pierre pour rejoindre le nord du cours des 50 Otages où il prend un bain de pieds, se délasse au rythme de la balançoire, écoute une cantatrice venue spécialement pour lui et enfin se lève pour descendre le cours où le père et le fils se retrouvent. Ensuite, tous les

---

[56] *Ouest France*, 26 juin 1998.

[57] Informations recueillies dans *Le Monde* du 10 juin 1998.

deux remontent la rue de l'Hôtel de Ville et s'installent place Saint Pierre où un concert de musique africaine a lieu le soir. Enfin, le dimanche en fin de matinée, une grande parade africaine avec des machines à musique quitte le château des ducs pour prendre fin à l'île Gloriette.

* Une coordination sans faille des Lilliputiens

Les Géants vivent grâce aux Lilliputiens, valets habillés de velours rouge - une vingtaine pour le grand Géant, une quinzaine pour le petit -, qui s'affairent autour d'eux sans relâche : ils tirent sur des cordes, goupillent, dégoupillent ... Ainsi, les pieds du petit Géant exigent deux valets, sa tête, deux également, les genoux, six ... L'ensemble des manipulations est coordonné par un petit homme au porte-voix qui donne les consignes[58].

Contexte

* Royal de Luxe à Nantes

Les nantais ont adopté Royal de Luxe dont ils apprécient les spectacles. Ils ont appris au fil des années à faire confiance à cette compagnie qui se produit toujours dans la démesure et met en oeuvre des "machineries" gigantesques. Les medias locaux ne tarissent pas d'éloge à leur sujet ; on citera quelques titres d'articles rencontrés dans la presse locale à propos de "Retour d'Afrique" : "Toute la ville aux pieds des géants" et "Leur bus parti, reste un grand vide" (Ouest France du 29 juin), ou encore "Un fabuleux spectacle de rue" (Presse Océan 29 juin). Le ton est donné et nous le verrons, les medias font écho au discours des habitants, des passants, subjugués par les Géants.

* Le Mondial

Il n'est pas anodin de rappeler que les deux Géants se sont arrêtés à Nantes pendant la coupe du monde de football qui a mobilisé les medias et des millions de téléspectateurs pendant un mois. À Nantes, des matches ont eu lieu au stade, et d'autre part, des écrans géants ont été installés en différents points de la ville, notamment sur l'île Gloriette et sur le cours Saint Pierre. Par ailleurs sur le cours Saint-André, un pastiche de la plage de Copacabana traduisait la reconnaissance et l'admiration pour l'équipe du Brésil. Comme nous le verrons, les entretiens évoquent assez fréquememment l'animation liée au football.

* Circulation perturbée

Certaines rues sont interdites à la circulation pendant quelques heures. De même, des lignes de tram sont momentanément coupées, et des lignes de bus sont déviées.

---

[58] Observations lors des enquêtes et article "toute la ville aux pieds des géants", *Ouest-France* du 29 juin 1998.

Enquête

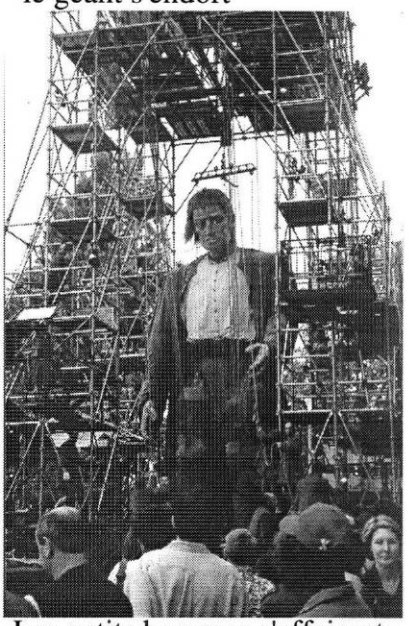
Nous n'avons pu enquêter auprès de Royal de Luxe, trop occupé pendant cette période et qui partait en tournée peu de temps après. En revanche, grâce à la collaboration de plusieurs doctorants du Cerma, ont été réalisés :

- 47 brefs interviews auprès des spectateurs, selon le schéma d'entretien présenté en introduction de cette partie,
- des enregistrements sonores des ambiances,
- un film (camescope),
- des photos,
- des relevés ponctuels de niveaux sonores.

La rencontre du père et du fils cours des 50 otages

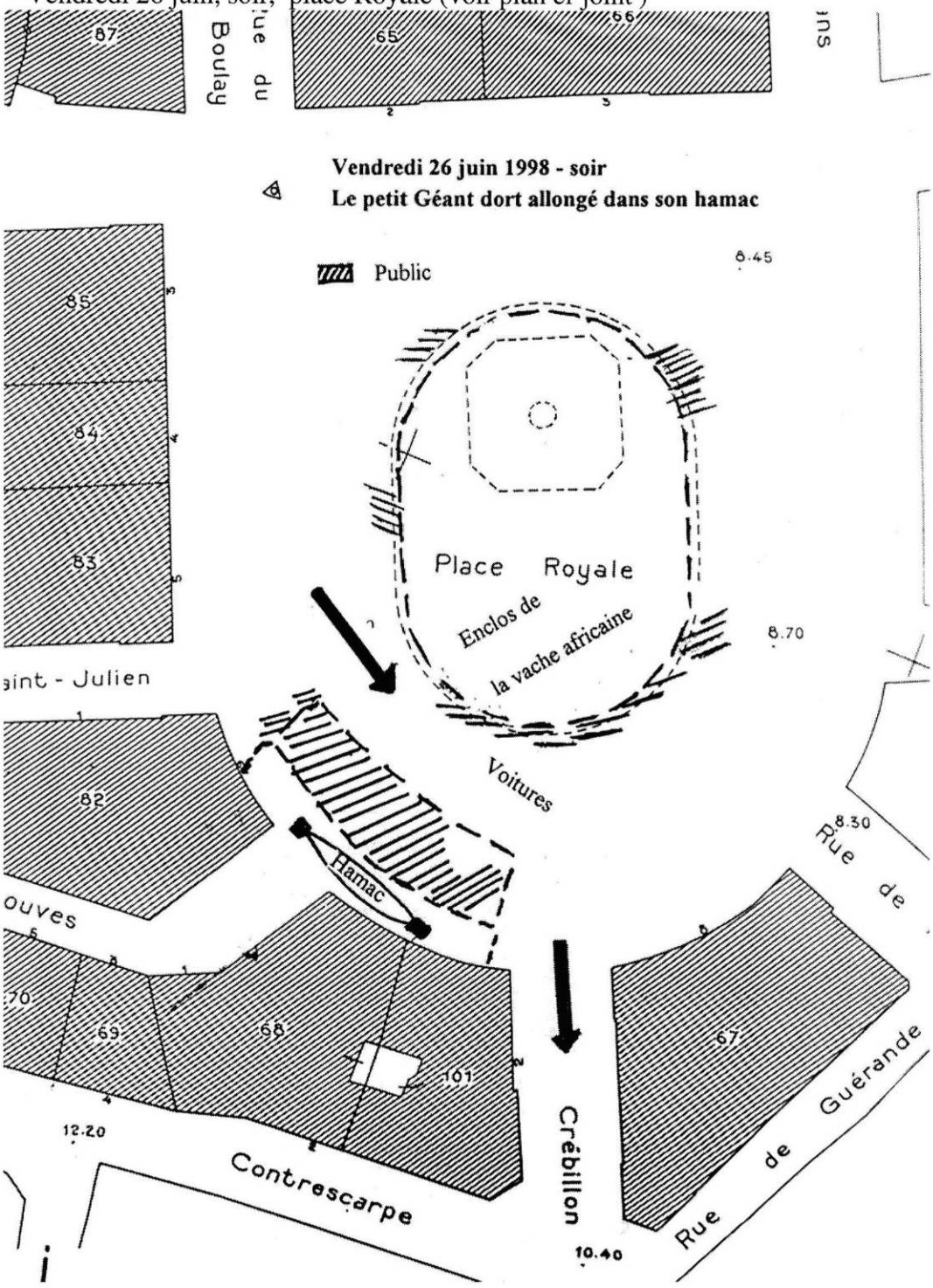
Place maréchal Foch : le géant s'endort

Promenade avec le petit géant



Les petits hommes s'affairent autour du géant

* Vendredi 26 juin, soir, place Royale (voir plan ci-joint)

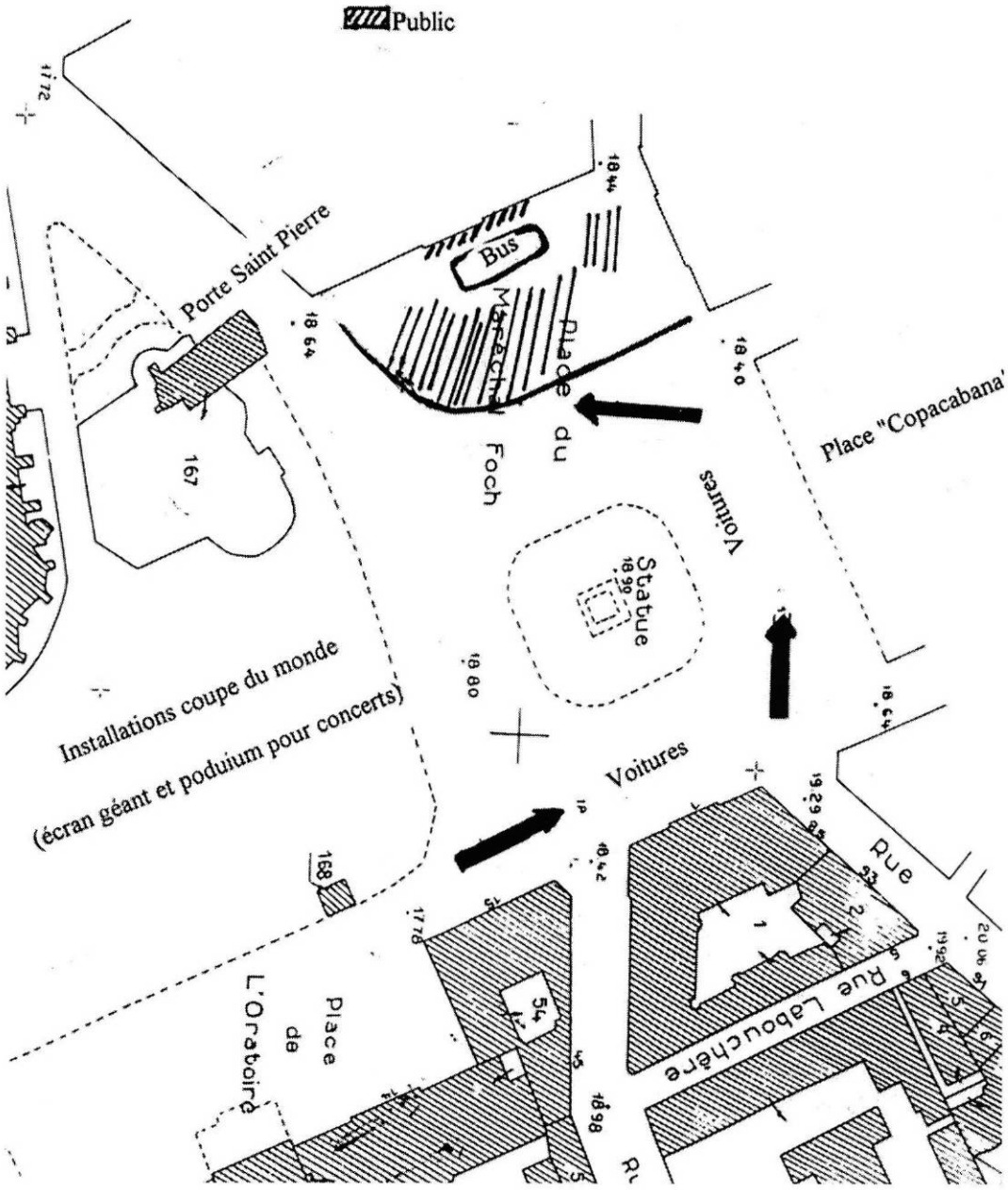


Les interviews sont menées peu après la cérémonie du coucher du petit Géant. Le hamac est installé dans un "coin" de la place Royale et le public se tient à l'intérieur des grilles de protection placées là pour l'occasion. La vache africaine se trouve en plein centre de la place dans un enclos autour de la fontaine. Trois fourgonnettes de la police sont présentes (signalons qu'elles n'ont suscité aucun commentaire de la part de nos interlocuteurs).

La place est calme. La circulation n'a pas été arrêtée. Les voitures, à l'ordinaire doivent respecter une faible vitesse ; ce soir-là, elles ont peut-être tendance à ralentir un peu plus pour voir ce qui se passe. Les ronflements du petit Géant sont audibles aux alentours. Le niveau sonore est de 78 dB(A) à proximité du Géant.

* Vendredi 26 juin, soir, place du Maréchal Foch (voir plan ci-joint et photo "Place du Maréchal Foch : le Géant s'endort")

Vendredi 26 juin 1998 - soir
Le Géant dort allongé sur le bus



Vers la place de Bretagne

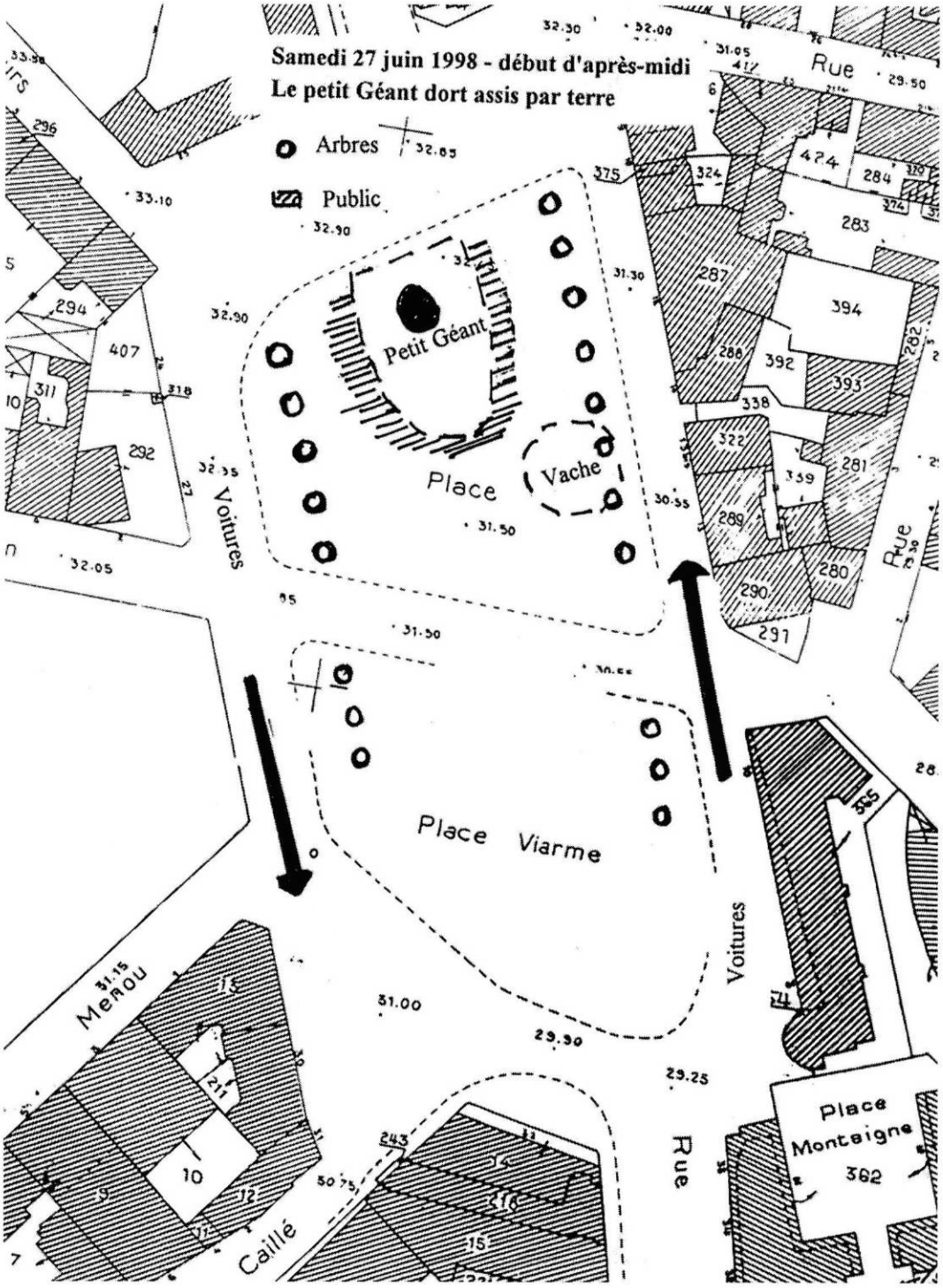
Là aussi, le Géant s'est endormi, entouré de ses bagages, au sommet du bus dans lequel il est arrivé. On peut toucher ses jambes. Le bus se trouve devant un bâtiment à colonnades. Le public s'est groupé dans les limites habituelles du parking. Sur la place, quatre fourgonnettes de police "veillent".

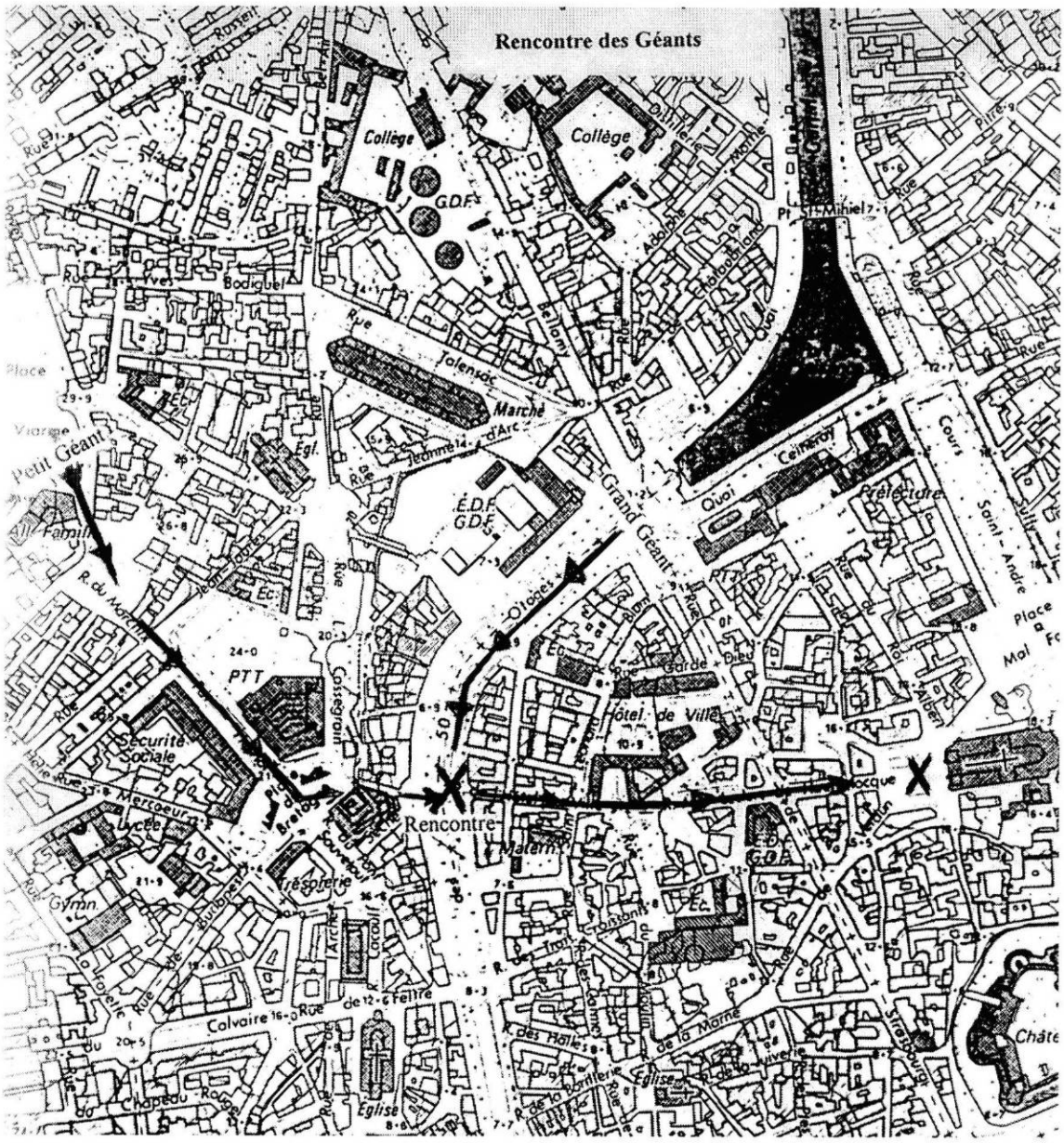
Cette place très passante avec ses trois voies de circulation permet à un piéton, ce soir- là, de traverser, ce qui est exceptionnel. Le ralentissement tient sans doute à la présence du Géant mais également à l'animation due à la retransmission d'un match de foot, cours Saint Pierre - applaudissements ponctuels, cris des spectateurs du match de foot devant l'écran géant. Les ronflements du Géant sont audibles dans un périmètre assez large. Le niveau sonore est de 73 dB(A).

* Samedi 27 juin, matin

Il pleut sur Nantes ce matin-là, ce qui n'empêche pas le public de se déplacer. Des interviews sont réalisées au cours du trajet du grand Géant, de la place Saint Pierre vers le cours des 50 Otages fermé à la circulation automobile. Les trams en revanche continuent de circuler. Le public accompagne le Géant dans sa déambulation. (voir plan du 29 juin, après-midi, le grand Géant refera le trajet en sens inverse le soir)

* Samedi 27 juin, après-midi
(voir ci-joints, plan de la place Viarme et celui du trajet de la rencontre et la photo "La rencontre du père et du fils - cours des 50 Otages")




Rencontre des Géants
Collège
Collège
G.D.F.
Rue
Jolensac
Marché
d'Arc
Petit Géant
E.D.F.
G.D.F.
Grand Géant
Quai
Préfecture
Cours
Saint-André
Place
Viarme
PTT
Sécurité Sociale
Hôtel de Ville
Rencontre
Trésorerie
Calvaire
Rue de Feltre
Eglise
Chapeau Rouge
Rue des Halles
Rue de la Marne
Rue de la Poterie
Rue Garde Dieu
Rue Bellamy
Rue Adolphe Thiers
Rue Jeanne d'Arc
Rue Bodiguel
Rue Mercoeur
Lycée
Gymn.
Rue Cossardin
Rue Breton
Rue Jean Jaurès
Rue Aulbergent
Rue Jacquelot
Rue Jacquelot
Rue Jacquelot

Question d'échelle

Le petit géant plus grand que les arbres

Vers 15 h, l'ambiance est calme également autour du grand Géant qui prend un bain de pieds. Le public se déplace autour de lui. Vers 16h, la foule s'amasse et le public est invité à s'écarter : les petits hommes vêtus de rouge arrivent et prennent place. Les ordres organisent la mise en mouvement du Géant : "messieurs, mise en place du contrepoids, parfait (...) messieurs, parez à lever, contrôle avant, contrôle arrière, etc." Le Géant se balance tranquillement, poussé par les valets sur un air de musette. L'ambiance sonore évolue : voix des consignes, applaudissements ponctuels de la foule, grincements des poulies de la balançoire, parfois, bruit du tram. Ensuite, la cantatrice qui avait joué un rôle important dans le spectacle précédent "Tombé du ciel", arrive en cadillac et vient au pied du Géant chanter. Enfin, le Géant est prêt pour rejoindre son fils. Sa marche a un côté inexorable et le service d'ordre a parfois du mal à contenir la foule.

La rencontre des deux Géants est très sonore (musique, salve de coups de canon) et visuelle (lancer de rubans en papier) sur la foule. Le calme revient lorsque les deux Géants se dirigent vers la place Saint-Pierre.

2 - *DES COMMENTAIRES SUR UN MODE SUPERLATIF*

Curiosité

Les nantais que nous avons interviewés, de même que tous ceux qui sont de passage à Nantes, connaissent Royal de Luxe et réservent un accueil favorable à leurs spectacles ou sont curieux de les découvrir s'ils n'en ont encore eu l'occasion. Le "retour d'Afrique" est donc attendu, d'autant que les nantais ont fait connaissance avec le Géant en 1994. La presse locale ou nationale (Télérama), les informations régionales de la

télévision, sont, d'après nos interlocuteurs, les meilleurs vecteurs de communication. Le trajet que suivent les Géants, séparément dans un premier temps et conjointement ensuite, est indiqué sommairement dans la presse ou au cours des informations télévisées. Toutefois, ces indications n'empêchent pas les rumeurs et les surprises. On peut même penser que les nantais cultivent l'incertitude. Les Géants sont dans la ville, cette information suffit pour que chacun parte vers le centre à la recherche d'un Géant et ne rencontre pas toujours celui qu'il attendait. *"Il est où le petit ?"* dit l'un, *"on allait chercher le petit et on a découvert le grand"*, dit l'autre. Il semble que même les services d'ordre ne soient pas toujours au courant du trajet de l'un ou l'autre des deux géants. Quelques passants, notamment dans la journée, se sont arrêtés, attirés par le public et la situation inhabituelle qu'ils perçoivent dans certains endroits de la ville.

Plusieurs de nos interlocuteurs évoquent le premier passage du Géant *"il y a deux ans"* et ils sont très rares à se rappeler *"avoir vu le père il y a quatre ans"*. Peut-on en conclure que le Géant a fait une impression telle sur les nantais qu'ils en ont oublié la date précise du spectacle ? Comme nous allons le voir, le ton et le discours des personnes interviewées confortent cette idée.

D'ailleurs, la curiosité du public est motivée par le lien qu'il a créé en 1994 avec le Géant. On peut dire que tous ceux qui partent à sa recherche vont prendre de ses nouvelles. *"Je vais le voir de temps en temps, savoir où il en est de sa vie"*, déclare une passante. Le Géant a une histoire : il disparaît mais ne meurt pas et il revient avec un fils que les habitants ont envie de connaître et qu'ils apprécient par comparaison avec son père : *"il a les traits plus fins"*, *"sa tête est mieux réussie"*, commentent les passants. Un seul interlocuteur commente le fait que le petit soit noir ; il y voit un message de solidarité nécessaire aujourd'hui. Certains s'attachent peu aux caractéristiques physiques et préfèrent toujours le père. Mais, les Géants intriguent encore à d'autres titres : dans la ville, ils s'adonnent à des activités comme le bain de pieds ou le jeu de dames et ils poursuivent des chemins qu'il s'agit de découvrir ; enfin, leur vie quotidienne, leurs gestes intéressent également : *"je l'ai vu marcher, je voudrais le voir se coucher"*, déclare une passante à propos du grand Géant. De toute façon, reconnaît une "inconditionnelle de Royal de Luxe" (c'est ainsi qu'elle se définit), *"l'histoire du Géant manque un peu d'écrit, on la connaît par ouïe-dire"*. Et, le Géant, aujourd'hui les Géants, font beaucoup parler !

Démesure

Le discours de nos interlocuteurs de rencontre recourt fréquemment à un vocabulaire superlatif pour qualifier le spectacle : *"génial"*, *"gigantesque"*, *"impressionnant"*, *"merveilleux"*, *"fabuleux"*, *"fantastique"*, *"super"*, *"superbe"*, *"formidable"*. Tous ces termes expriment la fascination - d'ailleurs certains reconnaîtront être *"subjugués"* - pour une *"performance artistique"*, *"originale"*, *"surprenante"* et indissociable de la maîtrise des *"machineries"*. Quelles que soient les attitudes des

spectateurs à l'égard de la *"performance"*, elles ont toujours à voir avec l'excès. Ils peuvent chercher à comprendre comment ça se passe, de toute façon, ils se laissent transportés *"dans un autre monde"*

* Anthropomorphisme paradoxal

Nous ne pouvons que reconnaître cette habitude de langage concernant les Géants, que nous avons adoptée au même titre que le public et les medias dans le descriptif que nous avons fait, qui consiste à parler d'eux comme des êtres humains. On citera cette interviewée qui juge *"cocasse"* le fait que *"les gens disent : est-ce qu'il a mangé ?, comme s'il était un être humain"*, et qui poursuit sur ce mode en se demandant *"pourquoi le fils est tout seul"*. Ces personnages sont *"attachants"*, *"émouvants"*, selon les termes de nos interlocuteurs. Et parmi tous ceux qui ont accepté de répondre à nos questions, nous remarquons que ce sont plutôt des femmes qui développent ce discours d'ordre affectif. Ceci s'accompagne parfois d'un désir de protection - ainsi, l'une se soucie de l'éclairage de la place du maréchal Foch : *"il ne faut pas qu'il y ait trop de lumière sinon il ne va pas dormir"*, dit-elle.

Il ne suffit pas que les Géants soient dotés de vie pour provoquer cette personnification de la part du public. C'est l'humanité que les spectateurs décèlent chez les Géants, notamment dans le regard du grand, qui suscite ces réactions. Lorsque les Géants bougent, ils ne sont pas des automates qui se déplacent "comme" des humains, mais d'une certaine manière ils déploient une humanité *"multipliée par dix"*, si l'on reprend les termes d'une interlocutrice. C'est ici le paradoxe de cet anthropomorphisme qui s'attache à des figures gigantesques. Il se dénonce lui-même d'une certaine manière parce que la démesure est toujours nécessaire : le petit mange 7 ou 8 baguettes, la respiration des Géants est très sonore, etc.

Plusieurs interlocuteurs évoquent par contraste l'image des géants parisiens conçus pour l'ouverture du Mondial : *"on a vu les géants à Paris pour le foot, c'était immatériel, alors que là, il y a une vie"*. Or, les quatre géants étaient animés, mais ils n'avaient pas d'histoire, ils n'exprimaient pas de sentiments, ils étaient de simples représentations articulées.

* Retour à l'enfance

Le public se laisse entraîné dans le *"rêve"*, se prend à croire au *"conte de fée"*. *"C'est magique"*, nous dit-on souvent. Le gigantisme, la démesure, sont exprimés physiquement, les Géants occupent l'espace et, comme le déclare une femme interviewée, *"avec Royal de Luxe, ça n'est pas du virtuel"*. L'échelle des personnages en fait des produits de l'imagination et fait vibrer *"la fibre enfantine"*, selon les termes de nos interlocuteurs. Plusieurs personnes citent Gulliver en regardant les Géants à côté des Lilliputiens, une femme voit King-Kong et souhaite qu'il la prenne dans ses bras, *"je suis*

comme une midinette", dit-elle ; et puis les enfants peuvent avoir peur et le Géant devient Gargantua.

* Les "machineries"

Nombre de spectateurs sont intéressés par l'aspect technique. Ils aiment regarder les petis hommes *"tirer sur les ficelles"*, ils cherchent à comprendre le *"maniement"* des personnages. Les gestes surprennent et peuvent être également émouvants, mais là aussi, c'est le système gigantesque qui intrigue. La qualité gestuelle, l'organisation des mouvements, suscitent la fascination et confèrent de la poésie à la technique : *"c'est magique, c'est merveilleux, c'est du théâtre de rue, les ordres par exemple, c'est un jeu de scène"*. Les costumes des Lilliputiens et les ordres donnés au porte-voix évoquent les navires du XVIIIème siècle et les passants *"aiment bien voir tous les gars qui s'activent autour des Géants"*. La curiosité à l'égard des manoeuvres effectuées tente de saisir la cohérence du système à partir de détails ; *"on essaie de reconnaître qui tire sur quelle corde ..."*, commente un passant.

Les hommes, plus que les femmes, commentent cet aspect, et expriment leur étonnement face aux techniques propres à Royal de Luxe. Les réalisations sont *"comme les travaux des compagnons"*, déclare un spectateur. Un autre explicite le rapport à la technique qui est sollicité en distinguant deux aspects de la technique pour ne retenir que le plus poétique : *"je me suis déplacé derrière pour voir la machinerie (...) et la vision de tout le système vu de derrière est belle. Quand on se décale vers l'arrière, c'est moins intéressant parce qu'on voit les groupes électrogènes. C'est trop technique"*.

Ces commentaires ont envisagé, à travers le langage du public, différents aspects de la relation qu'il entretient avec les Géants. Chacun se demande à quoi tient cette magie, s'interroge sur la nature du lien qui l'attache aux Géants. Nous ne ferons pas d'hypothèse sur ce sujet mais nous intéresserons aux Géants tels qu'ils apparaissent dans l'espace urbain. Quels sont les éléments perceptifs mis en jeu ? Quelles sont les interactions entre l'environnement, les Géants et le public ? Il n'est pas certain que les passants soient seulement soumis aux Géants.

3 - "La ville livrée à ses habitants"

Cette partie consacrée à la perception de l'espace a nécessité de fréquentes relances auprès de nos interlocuteurs. Notons que quasiment toutes les personnes que nous avons interviewées connaissent la ville et fréquentent, plus ou moins certes, les lieux où nous les rencontrons et où les Géants sont soit stationnés soit se déplacent. Signalons également que nos interlocuteurs ne commentent pas ces lieux d'un point de vue esthétique, ils les envisagent sur relance de différents points de vue environnementaux et en fonction de leurs usages.

Rapport au lieu

* La ville, espace potentiel du Géant

Plusieurs interlocuteurs estiment qu'il n'y a pas de rapport entre le Géant et le site dans lequel il se trouve au moment de l'interview ; *"ça serait ailleurs ou ici, ça ne changerait rien"*, *"la place du Géant, c'est un peu partout, je ne l'imagine pas plus ici qu'ailleurs"*, autant de commentaires qui expriment l'indifférence au lieu et la focalisation sur le Géant. L'attraction exercée par le Géant, d'une certaine manière, dépasse le lieu : *"je trouve que ce qui est très bien c'est que sa place soit auprès du public"*, poursuit l'un de nos interlocuteurs. L'accessibilité du Géant est donc plus importante que l'espace lui-même. On peut dire que le Géant dans sa mobilité ouvre la ville aux habitants. La curiosité des nantais a pour corollaire la possibilité de sillonner la ville comme ils ne le feraient sans doute pas à l'ordinaire.

* Des lieux adaptés aux Géants

Sur relance, les interlocuteurs qui, a priori, refusaient l'idée d'un rapport entre le Géant et le lieu nuancent, voire contredisent leur première impression. *"C'est bien parce que c'est grand derrière lui"*, déclare un spectateur sur la place du Maréchal Foch. De même, une interlocutrice estime que finalement il vaut mieux que le petit Géant se trouve sur la place Royale et le grand sur la place du Maréchal Foch, les proportions sont ainsi respectées et permettent d'ailleurs d'avoir le recul suffisant pour les observer. La configuration de la place Royale convient mieux également au petit Géant "*parce qu'elle est plus fermée et protège mieux que la place Louis XVI* [autre nom de la place du Maréchal Foch] *ouverte et pleine de vent"*. Les lieux qui accueillent les Géants peuvent donc être perçus en fonction de la perspective anthropomorphique que nous avons envisagée plus haut - ici, le bien-être du personnage - et plus généralement en fonction d'une juste proportion entre le lieu et les Géants.

Enfin, une spectatrice exprime un point de vue implicite chez beaucoup d'autres spectateurs : *"je pense que s'il était dans un endroit quelconque il y aurait moins de force"*, dit-elle à propos du grand Géant sur la place Louis XVI. Par comparaison , elle évoque Carrefour dont elle revient et ne peut y imaginer le Géant. C'est le centre ville chargé d'histoire qui constitue le cadre de la manifestation.

Question d'échelle

* Non-dit

Les deux photos intitulées "Question d'échelle" et "Le petit Géant, plus grand que les arbres" illustrent le changement d'échelle introduit par la présence des Géants notamment lorsqu'ils se déplacent. *"On a l'impression de changer d'échelle, que tout est à la portée du Géant"*, déclare un passant.

Le public pourtant aborde rarement directement cette question - le commentaire que nous venons de citer est exceptionnel. De même, il ne s'étonne pas directement de la taille des Géants. En ce sens, ne peut-on dire que le gigantisme qui, nous l'avons vu, façonne le mode hyperbolique des discours et joue un rôle prépondérant dans la perception de l'espace (dimensions, configuration), est en quelque sorte absorbé, intégré ? Il est une donnée immédiate acceptée. *"Ce que je trouve bien, c'est que c'est proportionné à la ville"*, dit une spectatrice, précisant que *"le spectacle est grandiose et que tout le monde en a sa part"*. Nous retrouvons ici l'idée d'un Géant accessible et disponible dans la ville.

* Sécurité

L'acceptation de la démesure est sans doute permise par les moyens mis en oeuvre par Royal de Luxe, par la maîtrise des manoeuvres. *"Quand ils ont tourné en bas, on pouvait penser "ça va tourner à la catastrophe", mais finalement c'est génial, c'est calculé, il n'y a jamais de pépins, ils font toujours circuler des trucs énormes et ça passe comme une lettre à la poste, c'est merveilleux"*. Ainsi, l'intérêt pour l'aspect technique peut être ludique puisque le public ne se sent pas menacé par les machines de Royal de Luxe. La sécurité fait donc partie des données élémentaires de la perception du spectacle. Il a fallu plusieurs spectacles de la compagnie, nous dit-on, pour rassurer et fortifier la confiance du public. Aujourd'hui, personne ne met en doute le fonctionnement, l'organisation du spectacle.

* Paradoxe du système

Le public aborde exceptionnellement le rapport entre les Géants et les "petits hommes". Pourtant, ce rapport est déterminant dans la perception, dans la magie créée, dans la mesure où il positionne le spectateur. En effet, le public est de la taille des "petits hommes" qui ne deviennent tels que par leur relation avec le Géant. C'est un sytème organisé, animé, qui fonctionne. (Voir Photo "Les petits hommes s'affairent autour du Géant")

Ce rapport suggère plusieurs observations. Il y a un décalage entre le rythme des mouvements des Lilliputiens et les mouvements plus lents du Géant qui en résultent. *"Finalement, le Géant a un comportement souple, tandis qu'eux sont dans quelque chose de rigide, une structure, comme si lui était le maître vivant et eux les automates, de vrais Lilliputiens"*. Ce spectateur conclut, en observant la gestuelle des uns et des autres, que l'automate n'est pas celui qu'on croyait. Mais, à quelle échelle se trouve le spectateur ? *"Je ne suis ni géant, ni Lilliputien"*, poursuit notre interlocuteur.

* Points de vue

"C'est bien de le voir de près et de loin. Quand il est près, on voit les gens qui tirent autour". À plusieurs reprises, les personnes interviewées parlent du point de vue qu'elles recherchent pour regarder le Géant. De près, mais pas trop pour ne pas se

focaliser sur des détails, de près et de loin pour enrichir son approche du Géant, comme cet interlocuteur que nous venons de citer. De toute façon, chacun tente de se situer autour du Géant ; ce qui n'est pas toujours aisé à cause de la foule. Mais, c'est dans l'espace public qu'il est intéressant de le voir ; certains habitants qui vivent à proximité des rues ou places que traversent les Géants disent ne pouvoir se contenter de ce qu'elles voient de leur fenêtre. L'ambiance est dans la rue.

Transformation de l'espace

* Visuel

L'analyse menée jusqu'à présent concerne essentiellement le visuel. Nous nous intéresserons ici plus particulièrement aux remarques de nos interlocuteurs sur les éléments qui changent, à leurs yeux, un espace qu'en général ils connaissent. Ils observent tout d'abord des contrastes : ainsi, la vache africaine sur la place Royale étonne, de même que le grand Géant installé dans un *"bus bordélique"* alors que derrière *"c'est assez rigoureux"* [bâtiment à colonnades sur la place du Maréchal Foch] ; certains disent remarquer un bâtiment ou parfois découvrir une place qu'ils ne font que traverser en voiture ou en bus à l'ordinaire (notamment la place du maréchal Foch).

La transformation ponctuelle des rues fermées à la circulation est également signalée, notamment à propos du cours des 50 Otages. C'est en arrivant sur le cours que le public repère le changement : *"là, il y a la ligne de tram qui passe juste à côté et on voit quoi : un grand Géant ! Ca change l'espace, ça change tout"*, commente un spectateur.

* Sonore

La musique qui accompagne souvent les activités des Géants est rarement commentée. Il est vrai que nous avons interviewé les passants plutôt lorsque l'ambiance sonore était calme. Deux éléments sonores souvent mentionnés et mis en relation la caractérisent : le bruit des voitures et celui de la respiration et surtout des ronflements des Géants. À plusieurs reprises, les passants disent avoir entendu le Géant avant de l'avoir vu, surtout le soir lorsqu'il dort. D'ailleurs, ces ronflements sont tels qu'il vaut mieux ne pas habiter à côté ! Le bruit de respiration confère aux Géants leur l'humanité ; *"là, on sent que c'est poitrinaire"*, dit l'un, *"que c'est un bruit intérieur"* dit l'autre, à côté du grand Géant.

Le fond sonore se trouve ainsi modifié, puisqu'il est d'habitude marqué par la circulation automobile. Sur les places Royale, du Maréchal Foch et Viarme, la circulation toutefois n'est pas interdite. Selon la position du spectateur et l'attention qu'il prête au Géant, les ronflements peuvent masquer le bruit des voitures ou inversement le bruit des voitures peut déranger l'écoute du passant, mais il n'occulte jamais le bruit des Géants. C'est sur le cours des 50 Otages que la transformation est la plus radicale dans la mesure où cet axe de circulation est fermé aux voitures. Les passants rêvent alors d'un espace piéton enfin fréquentable.

* Olfactif

Les odeurs n'entrent pas dans le spectacle. *"Moi, à un moment je pensais qu'ils balançaient des odeurs Mais, en fait, c'était un pot d'échappement. Parce que parfois, Royal, ils balancent des odeurs dans le public"*, déclare un habitué.

* Animation

La transformation de l'espace tient également à l'animation dans la rue ; *"c'est amusant"*, *"les gens adorent l'ambiance, à midi, on a vu plein de gens autour du petit Géant, c'était vraiment bien"*, commentent les passants qui apprécient à la fois la mobilisation du public et le caractère agréable du regroupement. En fait, constate un passant : *"l'espace est changé par le comportement des gens"* ; *"Ça change de voir les gens joyeux, de les voir sourire, c'est pas fréquent"*.

Appropriation de l'espace

De nombreux interlocuteurs évoquent le rapport à la rue qu'ils découvrent ou redécouvrent à l'occasion de cette manifestation. *"La rue est donnée aux piétons"*, *"on peut reprendre possession de la ville en tant que piétons "*, *"la rue appartient aux gens qui suivent"*, autant de citations qui traduisent le plaisir de marcher dans un espace débarrassé de ses voitures. La recherche des Géants, le désir de voir l'un et l'autre, les rumeurs sur leur localisation, encouragent la déambulation ; *"on est étonné de la distance qu'on a parcourue, on est tellement porté par le truc"*. Ainsi, cette appropriation des rues de la ville se manifeste par une espèce de jubilation motrice qui se déploie en fonction d'un objectif ludique. Cet objectif a l'avantage de guider les spectateurs dans leur trajet, il leur évite de choisir selon des critères classiques d'intérêt patrimonial les rues qu'ils vont emprunter, il leur donne une liberté déambulatoire.

Cette liberté pourrait se trouver entravée par la foule et les rassemblements. *"Ce qu'il y a de bien, c'est que c'est diffus dans la ville et après il y a un regroupement"* ; cette alternance tempère et module l'aspect collectif de cette manifestation. En fait, l'appropriation de l'espace passe aussi par le rassemblement. Le public, et les photos que nous avons prises en témoignent, aime se regrouper autour des géants et les suivre dans leur trajet. (Voir les photos " Vers la place de Bretagne" et "Promenade avec le petit Géant")

4 - POUR CONCLURE

Le plaisir d'être ensemble

L'animation, nous l'avons vu, transforme globalement l'espace, mais comment se traduit-elle au niveau du public ? *"Avec Royal, c'est toujours cool, les gens sortent, se croisent, il y a du monde"* ; *"il faut voir les gens, tout le monde suit ; il y a beaucoup de regards entre les gens, tout le monde se parle"* ; ce point de vue que de nombreux

spectateurs partagent explicite les relations que les "gens" établissent au cours de cette manifestation. *"Plus détendus"*, les spectateurs rassemblés autour du Géant, sont plus disponibles et aiment rencontrer leurs semblables. Les rumeurs permettent l'échange, nous dit-on. *"Les gens ont un regard différent, c'est émouvant, c'est gai, les gens sont changés sur le moment"*.

Plus que d'effets sociaux au sens où l'institution l'envisage, le public évoque un autre mode d'être, au présent, qui n'a pour critère que le plaisir d'être ensemble autour de ces Géants qui l'enchantent. Ce plaisir laisse supposer un effet de traîne : la rémanence sera vraisemblablement de courte durée et se manifestera dans les jours qui suivent la manifestation : *"quand on reviendra, lundi ou mardi, on y pensera, il y aura moins de monde et il y aura des voitures"*. Mais les réminiscences s'ancreront très fort jusqu'à la prochaine apparition des Géants.

Sens de cette manifestation

Cette *"performance"* en milieu urbain se déroule pendant la coupe du monde de football et plusieurs spectateurs l'associent aux autres manifestations organisées dans la ville à ce titre ; selon plusieurs interlocuteurs, des hommes, *"c'est pour la coupe du monde qu'ils sont venus, ça sert d'animation"*. En revanche, l'association se fait parfois par contraste : *"le foot, commence à y en avoir marre ; ça fait du bien qu'il y ait ça justement"*, déclare une femme. Aux yeux des spectateurs, c'est globalement la ville qui permet et orchestre l'ensemble de ces manifestations, qui est désignée et remerciée plus ou moins explicitement.

"La culture on ne doit pas calculer" est un leitmotiv qui ponctue les entretiens. De toute façon, le public que nous avons interviewé, par sa présence même, acquiesce à ce type d'opérations qu'il ne s'agit pas de multiplier au risque d'une moindre qualité. Les spectateurs acceptent et soutiennent l'idée que la municipalité finance ces manifestations. L'image de la ville ne peut qu'en bénéficier.

À la question de l'utilité de cette action artistique, les réponses sont unanimes et expriment le plaisir de prendre part à une action reconnue et vécue comme totalement artistique. L'originalité du spectacle, sa qualité, son gigantisme, ne peuvent que solliciter des émotions à l'échelle de l'événement. Le spectateur réagit et son appréciation sur un mode superlatif est d'ordre esthétique ; la réception de l'oeuvre intègre de nombreux paramètres et en particulier le plaisir de déambuler dans la ville avec les Géants, de découvrir des espaces urbains fréquentés quotidiennement avec une liberté méconnue.

« FESTIVAL DE THEATRE EUROPEEN »
(Grenoble, 27 et 28 juin 1998)

Présentation générale

Comme chaque année, le dernier week-end de juin, a lieu à Grenoble l'ouverture du Festival de théâtre européen. Celui-ci dure une semaine et des spectacles très divers ainsi que des séances de lectures et des journées de rencontre sont programmées dans différents théâtres et salles de spectacle de la ville. Le week-end d'ouverture est consacré exclusivement au théâtre hors les murs, au théâtre de rue dans le centre ville, les 27 et 28 juin 1998.

Une dizaine de troupe était invitée (compagnies officielles ou « in »[59], quatre étaient des compagnies de passage[60] et seize étaient des compagnies « off »[61].
Ce festival est organisé principalement par la Compagnie Renata Scant, compagnie grenobloise, avec le concours de la Ville de Grenoble, le Conseil Général de l'Isère, le Conseil Régional Rhône-Alpes, la DRAC Rhône-Alpes, l'Office National de Diffusion Artistique et le Consulat Italien de Grenoble.

Les conditions météorologiques étaient très bonne et n'ont donc pas perturbées le déroulement du week-end.

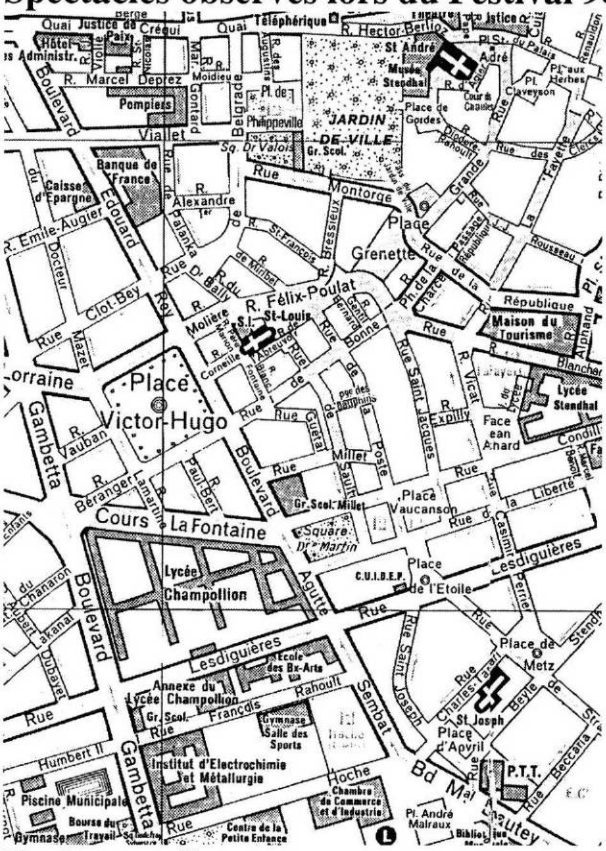
Des spectacles ont été observé par une équipe d'enquêteurs constituée de sept personnes. Des observations, des photographies et des enregistrements en DAT ont pu être mené ainsi que des entretiens avec des passants-spectateurs (6 durant le week-end même, 10 un peu plus tard) et avec quatre artistes.

Certains spectacles comme ceux de Sol Pico, Las Malqueridas, Générik Vapeur, sont abordés de façon plus détaillé dans le chapitre « De l'espace urbain à l'action artistique ». On renvoie donc à ce chapitre pour les illustrations photographiques.

---

[59] Compagnie officielle : cachet artistique + voyage jusqu'à Grenoble + hébergement + nourriture + infrastructures techniques + toute la communication.
[60] Compagnie de passage : hébergement + nourriture + infrastructures techniques dans la limite des moyens du Festival + communication dans les grandes lignes.
[61] Compagnie « off » : pas de cachet, ni de prise en charge des frais inhérents à leur venue.

Spectacles observés lors du Festival 98



Plan du centre ville

1. Place Saint André

. Sol Pico, *Del planeta basura*
28/06/98 à 16h et 19h
Histoire de science-fiction avec deux danseuses et deux musiciennes.

. Las Malqueridas, *Malqueridas*
27/06/98 à 16h
Quatre artistes présentent un spectacle où se mêlent danse contemporaine et musique à l'aide de graines.

2. Place des Tilleuls

. Cie Colette Priou, *Complicity*
27/06/98 à 14h
Danse contemporaine

3. Place d'Agier

. Yvan L'Impossible
27/06/98 à 14h30
Spectacle de jonglerie comique par un artiste seul.

. Cathar 6, *In cauda venenum*
28/06/98 à 21h30
Spectacle de tréteaux, commedia dell'arte.

4. Place Felix Poulat

. Avanti Display, *Crash*
28/06/98 à 15h
Deux comédiens présentent une succession de séquences comiques utilisant des numéros de cirque.

5. Place aux Herbes

. Les Musiques Bruissonieres
28/06/98, matinée
Un musicien montre aux passants comment faire de la musique avec des feuilles, ...

. Xirriquiteula, *Aigua*, 28/06/98 à 14h30 et 18h30
Neuf comédiens et musiciens pour un spectacle sur le thème de l'eau et l'aventure d'un bateau.

6 et 7. Spectacles ambulatoires

. Generik Vapeur, *Taxi*, 27/06/98 à 17h.
Après l'attaque d'une ANPE, des voitures transformées en taxis embarquent des spectateurs pour un parcours dans la ville.

Le choix du lieu

Attribution

Ce n'est pas la troupe qui décide de l'endroit où elle veut jouer. C'est l'organisateur du Festival qui attribue un lieu à chaque troupe, pour chaque spectacle. Cela a été le cas pour *Sol Pico* (« C'est l'organisateur qui a choisi. »), *Las Malqueridas* et *Avanti Display*. A l'intérieur de cet espace, ce sont par contre les troupes elles-mêmes qui choisissent précisément où elles vont jouer, qui installent leur aire de jeu comme le précise Avanti Display sur la place Félix Poulat : « Le festival a choisi pour nous. Mais nous avons choisi la situation finale, le côté. ».

Les organisateurs peuvent aussi proposer plusieurs endroits et laissent le choix final à la troupe ou encore indiquer un secteur où intervenir (le centre ville pour *les Musiques Bruissonières* et *Xirriquiteula*). La marge de manœuvre pour les troupes est donc plus ou moins large mais à l'intérieure de celle-ci, chacune a ses critères pour tirer le meilleur parti du cadre imposé.

Tout d'abord il faut préciser que cela se passe en général très rapidement. La plupart des troupes ne connaissent pas la ville de Grenoble et les responsables du Festival présentent le site lors de l'arrivée des compagnies, c'est-à-dire la veille ou le jour même de la représentation. « Hier soir on est arrivé de Barcelone. La première chose qu'on a fait c'est de visiter les espaces », « Oui, un petit peu, dix minutes avant ! » comme en témoigne un membre de *Las Malqueridas* et Sol Pico.

Critères de choix

Les critères de choix peuvent être spécifiques à chaque type de spectacle (danse, musique, ...) mais il y a des préoccupations communes pour instaurer des relations privilégiées avec le public. Il s'agit d'abord d'attirer celui-ci, de lui donner envie de s'arrêter et de rester. Pour les *Musiques Bruissonières*, le musicien déclare avoir « choisi le lieu le plus passant [...]Donc en fait là ils sont en train de faire leur achat et hop ! », c'est-à-dire place aux Herbes, pendant le marché.

Pour *Las Malqueridas* sur la place Saint André, le lieu leur paraît être fortement configuré par la statue de Bayard qui fonctionne comme point de rassemblement, de rendez-vous : « Le problème des espaces comme celui-ci c'est que c'est une place qui a un centre ». Il s'agissait donc pour eux de créer une autre polarité forte : « Ils sont contents parce qu'ici ils ont pu garder l'attention et choisir où mettre le public pour garder l'attention sur le spectacle ». Des témoignages de spectateurs montrent d'ailleurs que cet objectif a été atteint : « Il me semble que d'habitude, la place, on voit surtout la statue alors que là c'est plus là quoi. Le centre il est autour du spectacle. [...] le centre s'est déporté ». Cette troupe, comme *Sol Pico*, recréait d'ailleurs une scène quasiment sur un modèle classique de scène avec un rapport frontal entre l'aire de jeu et le public. L'une d'entre elles présentait, dans la rue, un extrait de son spectacle en salle. Elle a choisit un passage qui ne demandait pas de modification particulière dû au changement de lieu, au passage en plein air.

Quasiment toutes les compagnies font attention à leur environnement sonore. Elles parlent généralement de gêne, de « parasites sonores » comme par exemple le bruit de la circulation automobile, les fontaines, le tramway, ... Les danseuses cherchent également un endroit avec un revêtement de sol qui ne glisse pas. Sol Pico résume ses demandes ainsi : « On avait demandé à l'organisateur une place sans voiture et où ça ne glisse pas ». Ces demandes ne sont pas toujours comblées et les artistes doivent se débrouiller avec ce qu'on

leur a attribué. « Ça ce n'est pas une très bonne place parce qu'elle glisse beaucoup [...] mais bon ça va, nous sommes un peu avec l'esprit *faut que ça se passe, ça se passe* ! ». D'autres, comme les comédiens de *Avanti Display*, tiennent compte de l'exposition, du soleil, de l'espace : « Nous avons choisi ici parce que le soleil est là et c'est mieux avec le soleil comme ça [...]. Nous avons choisi ce côté de l'église. C'est la bonne situation parce que ce n'est pas trop grand. Si nous avions été ici, c'était trop grand ».

Informations

Programmation

L'ouverture du Festival de théâtre de Grenoble avec son week-end de spectacles de rue attire beaucoup de monde. Etant donné que le Festival en est à sa quatorzième édition, un certain nombre de Grenoblois connaît cette manifestation et l'attend fin juin (« Je suis un peu habitué du Festival, je savais que ça démarrait aujourd'hui. »). L'information passe aussi par les médias tels que la radio, l'affichage, la presse et bien sûr les programmes (ce sont des cartes et des petits livrets très complets). Les choix peuvent se faire à l'avance et les spectateurs cherchent à enchaîner le mieux possible différentes représentations (« Cette année c'est le premier que je vois. Dans un moment je vais aller voir le prochain place de Metz. »). D'autres se font surprendre (« En fait je passais là et puis j'ai entendu de la musique alors je suis allé voir ».) ou cherchent à se faire surprendre (« J'avais récupéré tous les programmes et en fait au bout d'un moment j'ai laissé tomber le programme, je suis allée me balader dans les rues. Finalement j'ai remarquée que j'aimais beaucoup plus être surprise que d'avoir un truc préétabli. »). On peut aussi se faire entraîner par des amis pour aller voir des spectacles comme le raconte une Grenobloise qui vit à l'étranger depuis quelques années : « Aujourd'hui je suis venue en ville pour la première fois depuis des années et Dieu sait que je n'avais pas envie d'y venir. [...] Je suis avec une sœur à une copine à moi, et donc nous sommes venues toutes les deux et je commence à faire le Festival avec elle et j'avoue que je suis bien contente d'être allée la visiter aujourd'hui, elle m'a fait un beau cadeau. ».

Surprise

D'autres citadins ne se déplacent pas spécialement pour assister à un spectacle mais ils les voient ou les entendent lors de leurs occupations ordinaires, sont surpris dans leur quotidien. Ainsi un passant qui croise le spectacle « Taxi » sur la place Victor Hugo dit : « Au début je me suis demandé et après j'ai percuté sur « c'est vrai que c'est ce week-end que commence la semaine du théâtre ». Du coup je me suis dit que ce devait être un spectacle de rue ». Des spectacles, par le bruit qu'ils produisent peuvent attirer des gens, les détourner de leurs occupations : « Moi j'étais chez une copine [...] on avait les fenêtres grandes ouvertes et j'ai commencé à entendre des bruits, des machins et je me suis dit « Ça y est, le Festival commence ». [...] C'est le spectacle qui m'a fait sortir de chez moi ».

Les gens sont en général contents des animations qu'ils rencontrent en ville même si c'est parfois difficile à raconter surtout lorsqu'il s'agit de danse contemporaine : « J'ai vu un jeu sur le ... sur le bruit, le bruit au départ puis les couleurs aussi. De la couleur, de la danse. C'est difficile à raconter un spectacle comme ça ». Comme le remarque un des comédiens de la compagnie *Avanti Display*, le spectacle de rue est particulier dans son rapport au public car il doit faire en sorte que malgré des conditions plus ou moins confortables, les

spectateurs , s'ils « restent, ils restent parce qu'ils veulent rester. Ils ne paient pas, ils n'ont pas de siège alors c'est parce qu'ils veulent voir ».

Transformation de l'espace

Ces spectacles de danse, de musique, ... dans les rues et places permettent aussi aux passants de s'arrêter dans des lieux où, généralement, ils ne font que passer. A propos de la place Saint André, une jeune spectatrice explique que « c'est pas l'habitude qu'il y ait des spectacles ici. C'est plus ou moins un lieu de passage. »

Les lieux paraissent différents et les spectateurs le remarquent par comparaison avec l'ambiance habituelle, courante, et parlent surtout de l'ambiance sonore des lieux. Toujours sur la place Saint André, il faut remarquer que les avis recueillis sont contradictoires. Certains relèvent surtout le niveau sonore, comme cette femme qui trouve que c'est plus bruyant. Ainsi « d'habitude c'est ... il y a le marché, c'est calme. Il y a avait beaucoup plus de bruit que d'habitude » et une autre précise que la musique des spectacles jouait véritablement un rôle de masque sonore : « La musique couvrait le bruit ambiant ... Les bruits ambiants ce sont les bruits de terrasses, de gens qui parlent ». Pour d'autres, au contraire, c'est jugé « plus calme, moins bruyant que d'habitude » parce que les spectateurs assistent au spectacle silencieusement.

Un exemple de « révélation » par des actions artistiques, la place d'Agier

Un exemple tout à fait remarquable de lieu véritablement révélé par des événements artistiques est la place d'Agier. Les spectacles qui s'y sont tenus cette année (et également les années précédentes) n'avaient rien d'exceptionnels ou de remarquables en eux-mêmes mais ils ont permis à des gens, qui pourtant connaissaient déjà cet endroit, de le voir tout à fait différemment.

Il faut tout d'abord préciser que cette place piétonne est contiguë à une place très fréquentée pour ses cafés et restaurants, la place de Gordes. Elle se trouve également à l'arrière de l'église Saint André et est reliée à la place du même nom par une étroite rue en baïonnette. Un café-restaurant a sa terrasse sur cette place. Elle est donc régulièrement fréquentée.

Une place qui n'est pas vue comme une place

Pourtant, si beaucoup de gens la connaissent, peu connaissent son nom. Elle n'est perçue que comme une transition entre place de Gordes et place Saint André (« La place ... la petite jumelle de Gordes ... place d'Agier »). Elle n'est pas vue comme une place à part entière et parfois même pas comme une rue. ainsi une personne qui cherche à situer et décrire l'endroit où elle a vu jouer Yvan l'Impossible en parle comme étant « une petite place ... Non, pas une place ... Vers la cinémathèque, un petit recoin vers l'église. [...] Ça ne fait pas une place, ça fait un angle, il n'y a rien. C'est un recoin ». Un autre résume très bien l'état des choses en expliquant que « d'habitude on passe, on ne fait pas attention ». En fait c'est bien là l'explication. La place d'Agier n'est vue que comme un passage, une sorte de « couloir » entre les deux autres places : « J'appelais ça « la traboule », ce petit passage qui liait la place de Gordes à la place du Tribunal. Et pour moi, tu m'aurais demandé de faire un dessin de ces

deux espaces là, je t'aurais dessiné la place de Gordes, je t'aurais dessiné éventuellement le passage qui passe vers la cinémathèque, je t'aurais dessiné la place du Trib' et un tout petit passage, comme un couloir, et c'est tout ! Un tout petit peu élargi devant le fameux « Saxo » et c'est tout ».

Découverte

Ce sont les spectacles, occasions pour les passants de s'arrêter, qui font découvrir les lieux. C'est tout d'abord l'espace, beaucoup plus grand que ce qui était imaginé, que l'on remarque : « Et jamais, jamais, je n'avais vu cet espace qui est grand ! Qui est ... c'est une place, quoi ! ». En fait, l'espace paraît grand parce qu'il peut s'y tenir bien plus de monde que ce qu'on voit d'habitude à cet endroit : « 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 rend 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 d'ailleurs fait la même expérience à plusieurs reprises : « 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 son volume : « 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 », « il y a une super belles résonance ».

C'est aussi à l'occasion de tels événements que l'on remarque les plantations ou 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 passants sont heureusement surpris par cette découverte (« J'aime bien », « C'est un espace qui est génial ») et 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 : « Peut-être que j'y passerais maintenant, pour voir comment c'est en temps normal », « 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 ».

La place 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 ».
Les gens parlent alors de la place d'Agier comme d'un « lieu spécial » et même un « lieu magique ».

Rencontre

De telles animations dans les rues permettent aux gens de se rencontrer, de discuter. Il s'agit surtout de rencontres d'amis et de connaissances. Le week-end d'ouverture du Festival est perçu comme une occasion de se retrouver : « Oui, on a rencontré des copains, j'ai vu une prof d'anglais du collège. Ça permet de discuter du spectacle, c'est bien », « Typiquement, ma copine, là, que je n'ai pas vu depuis trois ou quatre mois et aujourd'hui, et

bien on se voit. Donc c'est vraiment bien. Elle aime aussi le théâtre, les spectacles et tout ça, on se croise ici ! On ne se serait pas vu sinon ! ». On peut aussi échanger quelques mots avec des inconnus, des spectateurs « voisins » : « On peut échanger deux trois paroles avec des gens, le temps du spectacle ». Les spectacles sont vus aussi comme mémoire commune grâce à une émotion, un plaisir partagé (« C'est un moment pour partager quelque chose avec les gens ».).

3 - CONCLUSION DES MONOGRAPHIES.

Le but essentiel de ces monographies était de mieux connaître, dans la rapide expansion des actions artistiques urbaines, le rôle particulier revenant à la dimension sensible et à la perception esthétique.

On aura vu que l'observation directe reste une démarche irremplaçable, tant il est vrai que les informations abstraites pour nombreuses et abondantes qu'elle soient parfois, ni ne décrivent avec assez de précision la nature de l'action, ni ne rendent assez compte des relations de l'action avec l'environnement physique et humain. En revanche, on notera que faute de pouvoir assister ou suivre toutes les actions, la multiplication de récits oraux est un compromis à ne pas négliger. Ainsi, pour "Taxi" (Générik Vapeur) à Grenoble, le collage de l'ensemble des réactions orales du public, enregistrées pendant et après l'action, fini par donner - dans le désordre - un compte rendu pourtant presque aussi précis que celui du chercheur qui a suivi intégralement l'action.

Les monographies montrent une variété de renseignements que chaque lecteur pourra exploiter selon ses préoccupations principales. Pour nous, la conclusion portera sur les trois points qui étaient au centre de la problématique de cette recherche.

1) Modalités d'inscription sensibles et spatiales des intentions artistiques.

Les contraintes physiques et ambiantales de l'espace sont utilisées dans les trois actions. Soit le choix du lieu a été imposé mais l'adaptation sonore et lumineuse est faite, dans la mesure du possible et selon les négociations entre contraintes : voir, entendre, pouvoir bouger; c'est le cas des actions grenobloises. Soit, le choix a été libre (les autorités municipales ne connaissent que tardivement le parcours) c'est le cas de Retour d'Afrique dans lequel le rapport avec le lieu est profondément bouleversé par le jeu d'échelles et par l'imaginaire spatial induit. Soit, le lieu offre une commodité fonctionnelle évidente (*tabula rasa* de la place Bellecour) permettant l'organisation d'une spatialité de fiction; dans des cas de ce type, l'adaptation peut jouer sur d'autres dimensions; à Lyon le choix du dimanche est capital de par la faible circulation autour de la place : la brusque montée gênante du niveau sonore à 18 heures l'a parfaitement montré.

2) Modifications perceptives et comportementales du public.

Le premier facteur de modifications perceptives et le plus apparent c'est la nouveau , la surprise , l'inattendu. Par des voies différentes, puissance imaginaire dans

un cas et fraîcheur du public dans l'autre, "Retour d'Afrique" et "L'art sur la Place" déconcertent, et font vaciller en même temps habitudes perceptives urbaines et horizons d'attente de l'expression artistique. A Grenoble, Taxi frappe plutôt les sens et ouvre un possible d'actions sur l'espace urbain qui dépasse l'imaginable ordinaire (Oser faire ça cours Gambetta!). Le plaisir vient alors par identification avec les acteurs de ce changement de perception lié à un "faire" insolent. Découvrir une ville "livrée à ses habitants"(Nantes).

La seconde forme de modification peut être plus lente, est liée au souvenir et au plaisir d'avoir vu changer sa ville (Je n'ai jamais oublié, à tel endroit...) ou encore d'avoir pu aller dans tel endroit pour la première fois. Modification liée aussi à une manière différente d'être avec les autres et d'entrer dans une empathie psychotonique collective. Les traces sont alors très lié à l'affectif.

Notons enfin que la connaissance de ces modifications n'est pas méthodologiquement impossible. Une information précise et extensive reste néanmoins difficile, les réactions sur ce point n'apparaissant en général que par bribes et fragments. On doit donc souhaiter un travail d'approfondissement des techniques d'enquête.

3) Rapports entre l'artiste, le "spectateur" et le contexte social.

Les artistes notent une évolution du profil du spectateur urbain qui commence à montrer des caractères spécifiques : liberté d'aller et venir, réactivité spontanée, capacité à laisser aller ses sentiments.

Le public souligne deux découvertes. Celle d'un art léger, débridé, dégraissé de la culture. Celle de l'agrément de la convivialité autour de l'action, l'occasion de pouvoir communiquer avec des figures entrevues (voisins par exemple) mais ignorées. En face des réactions différentes que nous aurions probablement chez les participants engagés dans une longue préparation (cas non étudié ici), les réactions du public de passants ne renvoient pas exactement à des "effets sociaux" mais plutôt à un plaisir d'être ensemble, affectif et anonyme en même temps, qui semble devenu rare et dont on a déjà accepté la fugacité.

CONCLUSION

Jean-François Augoyard.

Qu'est ce qui évolue actuellement entre la création artistique, les ambiances urbaines et les formes de sociabilité? Quatre pistes de travail dont on vient de lire le parcours ont été ouvertes pour tenter répondre à cette question à partir de la dimension sensible et expressive. Elles oeuvrent sur des matériaux différents : le document écrit, la parole porteuse de représentations, l'espace observé comme lieu d'art et le sensible observé directement et en compagnie du public. A l'image des quatre phases de travail oeuvrant sur des champs complémentaires et dont la convergence reste à travailler, les quatre conclusions respectives peuvent être lues de façon assez autonomes et nous ne les reprendront que très sommairement.

Il reste plutôt à tirer quelques leçons - que nous espérons utiles pour d'autres - des avatars qui ont émaillé le parcours et à indiquer quelles suites pourraient enrichir une première tentative qui reste pour l'ensemble une recherche exploratoire.

1 - DIFFICULTES ET LEÇONS

La première difficulté a été de *localiser et de retrouver les sources d'information extensive* sur les actions artistiques en milieu urbain. En effet, les renseignements sont extrêmement dispersés et forts incomplets, voire parfois absents (il ne reste que la trace nominative du projet). Aucune liste exhaustive et à jour ne semble exister dans les administrations centrales ou intermédiaires. Certains corpus ne sont pas facilement consultables ou renvoient à des annexes dispersées. Les traces consultables seraient donc essentiellement locales : instance administrative du site de l'action, instance émettant la commande, institution ou raison sociale des opérateurs de l'action, presse locale, publicités des troupes et groupes. Or, la méconnaissance d'un corpus un peu consistant nous interdit de raisonner en termes généraux sur les actions artistiques. Sur ce problème handicapant pour qui veut analyser la réalité actuelle de l'art dans la ville, l'évolution récente de la politique artistique et culturelle est parfois incriminée par nos interlocuteurs de l'administration.

La seconde difficulté a été de *synchroniser le calendrier de recherche avec la saison privilégiée des actions artistiques*. Le retard de la subvention attendue et sans

calendrier que nous avions organisé et limité les observations en 1997. Par ailleurs, la campagne de cette année 98 n'a pas été sans surprise, puisque plusieurs actions que nous avions prévu d'observer ont été annulées, reportées ou délocalisées en dernière minute. Enfin, l'observation d'une action n'est pas toujours fructueuse : performance trop autonome et donc très peu urbaine, public abréactif, artistes ne souhaitant pas parler.

La première leçon pratique à tirer, c'est que le champ en plein essor des actions artistiques urbaines présente de réelles difficultés en tant qu'objet d'enquête raisonnée. Les informations les plus abondantes transitent par les canaux de la *doxa vaga* et de la culture orale. Qui s'en plaindra, alors même que ce transit témoigne de l'efficace indéniable de l'événement artistique dans les représentations collectives? Echappent ainsi à l'observateur des aspects entiers de l'action touchant au spectacle lui-même, à sa préparation et à fortiori, à son contexte socio-économique. L'imaginaire collectif qui parvient par la seule juxtaposition de bribes orales individuelles à globaliser l'ensemble d'un événement (citons "Taxi" de Générik Vapeur et "Retour d'Afrique" de Royal de Luxe) s'appuie sur la synecdoque, l'accumulation et la redondance, quand l'enquêteur cherche des informations homogènes, neutres et aussi complètes que possible. Ces "effacements" qui semblent assez propres à l'action artistique (y compris la perte éventuelle de traces administratives) valident un caractère intéressant que nous avons déjà souligné autrefois (1993) mais handicapent évidemment un recueil raisonné d' informations et l'homogénéité des corpus.

Seconde leçon pratique : il n'est pas sûr que les contraintes administratives encadrant les recherches financées soit adaptées à la gestion des campagnes d'enquêtes et d'observations comparées touchant aux actions artistiques (hormis le cas de recherches portant sur une seule opération en un même lieu). Le calendrier très saisonnier et souvent aléatoire des manifestations artistiques publiques urbaines (actions en rupture de financement, annulées, reportées ou déplacées) suit difficilement le découpage en années civiles budgétaires. Les efforts d'adaptation faits par le comité de pilotage du programme dans lequel nous nous inscrivons sont d'autant plus louables et le délai supplémentaire qui nous fut accordé aura permis de dépasser le seul stade d'exploration méthodologique.

2 - QUESTIONS EN SUSPENS ET SUITES SOUHAITABLES

Où en sommes -nous ? Que reste-t-il à poursuivre?

1 - Le fichier permettant une description raisonnée des actions artistiques urbaines en France depuis 1990 a nécessité une longue mise au point (quatre prototypes successifs) en fonction de la complexe hiérarchie des champs et en raison du petit corpus initial. En fait, il existe un saut quantitatif important (ordre de 100/1000) selon que la présence ou l'absence des sept descripteurs concernant l'effet sur la perception urbaine et selon qu'on intègre ou non les projets dont la suite n'est pas connue (trou d'information entre la trace administrative des projets examinés pour subvention et trace homologue des projets réalisés).

Le choix des critères et leur pertinence restent un point délicat. Gagnant en finesse, on perd en homogénéité. Comme remède, nous avons proposé de croiser certains champs pour apporter une interprétation interne ; par exemple en considérant le statut de l'information qui porte les déclarations d'objectifs et de résultats. En somme, nous retrouvons le problème récurrent touchant à l'évaluation des actions artistiques : celui de la mise en série de trois catégories hétérogènes : des constatations froides (statut, cadre , données chiffrables, circonstance spatiales et temporelles), des données incluant de l'interprétation et des jugements de valeur.

Il serait utile de poursuivre le recensement et la saisie descriptive des actions artistiques entrant dans le cadre de notre enquête, c'est à dire dont les effets sur l'espace et la perception urbains sont identifiables (intention des acteurs et/ou effet sur les spectateurs urbains). Un corpus de plusieurs centaines de fiches permettrait de mieux valider la logique du fichier et assoirait plus fortement l'intérêt des différents tris utiles (Par exemple : Quel départage entre les genres d'actions? Quels modes de financement? Quelles relations avec le contexte physique urbain? Spectacle ou action; logique de scène ou logique de rue? Quels écarts entre les intentions et les effets avérés?)

2 - L'enquête sur les représentations de l'action artistique en milieu urbain appelle certainement compléments et comparaisons mais le chiffre déjà important d'entretiens (30 d'une durée moyenne d'une petite heure) et les recoupements ne nous paraissent pas mériter actuellement une reprise importante. On pourrait souhaiter une comparaison avec d'autres pays ou une nouvelle enquête dans quelques années.

3 - L'observation des actions artistiques à partir de l'espace et des ambiances urbaines qui a été amorcée par un DEA puis développée dans le cadre de la recherche 97-98, explore une dimension physique et sensible très peu abordée jusqu'à présent. L'intérêt est

public à l'expression artistique et, par ailleurs, expliquer une dimension importante de l'évolution de la création artistique contemporaine : l'influence de l'urbanité comme forme et pratique esthétique ordinaire. Une enquête plus large et abordant une plus grande variété de tissus et de situations urbains devrait poursuivre cette tentative originale.

4 - Les monographies d'actions artistiques remarquables où, entre l'événement et le lieu, on observe les perceptions des acteurs et celles des publics de l'action artistique nous ont appris beaucoup et confortés dans certaines intuitions hypothétiques comme :
- l'émergence d'un nouveau profil du public d'actions artistiques;
- l'effet réel de l'action artistique sur la perception ordinaire (aperception surprenante d'un ambiance trop banal, attention retrouvée vis à vis des autres citadins) mais aussi sur les pratiques urbaines et culturelles (aller pour la première fois en tel lieu, découvrir un art, s'émouvoir d'une forme d'expression inaperçue);
- l'éclatement de la notion d'effet social en deux réalités : d'un côté, le lien communautaire des groupes acteurs renforcé par des pratiques partagées, de l'autre, et peu réceptive aux vertus thérapeutiques annoncées, la masse confusément fusionnelle des passants, aussi affective qu'éphémère mais qui chargée de sens en sociologie urbaine.

Pourtant, en fonction des difficultés rencontrées (cf supra), le nombre de monographies restreint ne permet pas encore de couvrir l'ensemble des grands genres d'actions artistiques en milieu urbain. Les trois monographies faites portent sur des actions assez liées à la logique du spectacle ou de l'exposition. Ainsi, il manque des actions qui suivraient une participation à long terme avec les habitants (nous ne pouvons, par exemple, présenter la dernière action de "Dunes" dont l'issue a été repoussée de six mois et dont nous avons suivi le début). Ou des actions à petite échelle mais à grand effet. Ou encore des actions croisant l'espace réel et l'espace virtuel .

Il faudrait procéder à l'observation intensive de quelques nouvelles actions, au gré des programmations à venir, en particulier pour mieux comprendre la conduite des "spectacteurs", (pour garder le beau lapsus d'un de nos collaborateurs) c'est à dire la part agie et créative chez les spectateurs de ces actions artistiques et le processus d'inscription des traces mémorables modifiant la perception de la ville.

Pour finir, s'il nous a semblé que l'action artistique urbaine favorisait une épiphanie des formes et des ambiances ordinaires qu'elle utilise librement à toutes fins d'imaginaire, si nous pensons qu'elle peut aussi ouvrir une brèche dans l'observable des perceptions routinières des citadins, nous souhaitons que ce travail ouvre un débat qui concerne directement l'avenir de la ville et de l'art en mouvement.

BIBLIOGRAPHIE INDICATIVE

Essais et théories contemporains touchant à l'expérience esthétique, la réception et l'artialisation

CAUQUELIN A)*Court traité du fragment. Usages de l'oeuvre d'art.* Paris, Aubier, 1986.

GADAMER H.G. *L'actualité du Beau.* (trad) Paris, Alinéa, 1992.

GOODMAN N. *Langages de l'art,* trad), Paris, Ed. Jacqueline Chambon, 1990.

DANTO A. *La transfiguration du banal.* (trad) Paris, Ed du Seuil, 1988.

JAUSS H.R. *Pour une esthétique de la réception.* Paris, Gallimard, 1978.

MOLINO J "Les fondements symboliques de l'expérience esthétique et l'analyse comparée musique-poésie-peinture". in *L'ANALYSE MUSICALE* n° 4, Juin 1986 p.11sq.

PEQUIGNOT B. *Pour une sociologie esthétique*. Paris, Ed.L'Harmattan, 1993.

POPPER K. *Art, action et participation.* (trad) Paris, Klinksieck, 1985.

ROGER A. *Nus et paysages. Essai sur la fonction de l'art*. Paris, Aubier, 1978.

SCHAEFER Jean-Marie in *Les célibataires de l'art.Pour une esthtétique sans mythes*. Paris, Gallimard, 1996.

SHUSTERMAN R., *L'art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire.* Paris, Editions de Minuit, 1991.

Analyses d'actions artistiques en milieu urbain et d'art public

ANSELME M. "L'épreuve photographique". in BERNARD J., KUGEL K, LESAING B : *Trwa kartié. Entre mythologies et pratiques.* Editions de la Martinière, 1984.

AUGOYARD J.F. - *Actions artistiques en milieu urbain. A l'écoute d'une épiphanie sonore.* Grenoble, CRESSON/Plan-Urbain, 1994.

Cassandre, " Rue Art Théâtre ", numéro hors série, octobre 1997.

CHAUDOIR, P. et OSTROWETSKI, S., L'espace festif et son public ; L'intervention culturelle en espace public en villes nouvelles et villes moyennes, in *Les annales de la recherche urbaine*, n° 70 "Lieux culturels", p. 79-88.

CHAUDOIR, P., *La ville en scènes. Discours et figures de l'espace public à travers les " Arts de la Rue "*, EDRESS, Amiens, octobre 1996, 468 p.

COLLECTIF, *Le théâtre de rue ; 10 ans d'Eclat à Aurillac,* éd. Plumes, Paris, 1995.

Compte rendu du 2ème carrefour des arts de la rue; 11-12 oct. 1995, *La lettre des arts de la rue*, Hors Les Murs, n°10, oct. 1995.

CURNIER J.P. Un art du temps. in *Trwa kartié* (idem)

DUCRET A. *L'art dans l'espace public. Une analyse sociologique*. Zurich, Ed.Seismo, 1994.
ESTOURNET, J-P., *Scènes de rue*, Paris, Ed Mermon, 1992, non paginé.

FREYDEFONT, M., La rue à la mesure de notre temps, in *Actualités de la Scénographie*, août-octobre 1996.

FREYDEFONT, M., Scènes de rue, in *Actualités de la Scénographie*, n° 74, 1995.

HEINICH Nathalie, *L'art contemporain exposé aux rejets*. Nîmes, Ed. J.Chambon, 1998.

PERALDI M. Photographie et civilité. in *Trwa kartié* (idem)

UBERSFELD, A., *L'école du spectateur,* Editions sociales, 1981.

Documents de synthèse et notes sur le sujet

(outre les rapports publiés dans le cadre de l'action "Culture, Villes et dynamiques sociales"où s'intégrait la présente recherche)

BERNARD J., KUGEL K, LESAING B : *Trwa kartié. Entre mythologies et pratiques.* Editions de la Martinière, 1984.

(Coll) *Développement social urbain et citoyenneté.* Résumé de recherches achevées ou en cours. Colloque Plan-Urbain/DIV, novembre 1955.

Projets d'artistes, espaces publics, et cohésion sociale. Note de projet de la commission d'étude et de réflexion sur les arts de la rue. (DIV, 02/96).

Références bilbiographiques de l'UMR 1563 autour du sujet

AVENTIN Catherine, *Approcher les ambiances urbaines par les arts de la rue*. DEA "Ambiances architecturales et urbaines". Grenoble, CRESSON, 1998.

AUGOYARD Jean-François :
- Les allures du quotidien.
  in *Temps libre* , n°12 "*Fil du temps et tissu urbain* ",V/1985, pp 49-56.
- Culture sonore et identité urbaine, in *Séminaire développement local et identité : du quartier à la métropole*. Commission Nationale suisse pour l'UNESCO, Berne, 1990, 25-38.
- La compétence sociale du regard esthétique.in JOSEPH I.(ed) *L'espace du public. Les compétences du citadin,* Editions Recherches, Plan Urbain (MELTEM), Paris, 1991.pp.41-47.
- *Actions artistiques en milieu urbain. A l'écoute d'une épiphanie sonore.* Grenoble, CRESSON/Plan-Urbain, 1994, 53 p.
- La sonorizacion antropologica del lugar. In AMERLINCK M.J. (Ed)*Hacia una antropologia arquitectonica* , Jalisco (Mexico), Ed Universidad de Guadalajara, Colleccion Jornadas Academicas,1995.
- La vue est -elle souveraine dans l'esthétique paysagère ?in ROGER Alain (Ed) *La théorie du paysage en France (1974-1994)*. Paris, Ed Champ , Vallon, 1995. pp 334 à 345.
- *A l'écoute de l'environnement. Répertoire des effets sonores.* Marseille, Ed Parenthèses, 1995. (AUGOYARD J.F.et TORGUE H. (Eds).
- L'environnement sensible et les ambiances architecturales.
  in *L'ESPACE GEOGRAPHIQUE,* 3/1995.

CHELKOFF et al., *Entendre les espaces publics*, Grenoble, CRESSON/Plan-Urbain, 1988.

CHELKOFF, G. et THIBAUD, J.P., *Les mises en vue de l'espace public.* Grenoble CRESSON/Plan Urbain, 1992.

CHELKOFF, G., *L'urbanité des sens. Perception et conception des espaces publics urbains.*, Thèse de Doctorat, Université P. Mendès-France, Grenoble II, I.U.G., octobre 1996.

LEROUX Martine*Note de synthèse sur l'emballage du Pont-Neuf par Christo,* .(doc ronéo)Grenoble, CRESSON. 1986

LEROUX Martine *Réalisation d'un inventaire du patrimoine vernaculaire. Haute Vallée de Chevreuse.* Paris, M.L.Consultant, 1996.

MASSON Patrice, *L'acoustique intuitive des musiciens de rue*, DEA Ambiances architecturales et urbaines, Grenoble, Université de Nantes/CRESSON, 1998

MONIN, E., *Ambiances et dispositifs éphémères en milieu urbain*, DEA "Ambiances architecturales et urbaines", Université de Nantes/Ecole d'Architecture de Nantes, 1997