



HAL
open science

GÉNÉALOGIE, FORMES, VALEURS ET SIGNIFICATIONS LES ESTHÉTIQUES DES ARTS URBAINS Rapport final de recherche

Philippe Chaudoir, Michel Crespin, Giada Petrone, Anne Gonon, Serge
Chaumier, Catherine Aventin, Marcel Freydefont, Marie-Hélène Poggi,
Jean-Michel Rampon, Violaine Lemaitre, et al.

► To cite this version:

Philippe Chaudoir, Michel Crespin, Giada Petrone, Anne Gonon, Serge Chaumier, et al.. GÉNÉALOGIE, FORMES, VALEURS ET SIGNIFICATIONS LES ESTHÉTIQUES DES ARTS URBAINS Rapport final de recherche. [Rapport de recherche] Ministère de la culture et de la communication - DMDTS; Réseau "arts de ville", UMR CNRS 5600 "environnement, ville, société", Université Lyon 2. 2007. hal-01545536

HAL Id: hal-01545536

<https://hal.science/hal-01545536>

Submitted on 29 Sep 2017

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

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

GÉNÉALOGIE, FORMES, VALEURS ET SIGNIFICATIONS

LES ESTHÉTIQUES

DES ARTS URBAINS

Rapport final de recherche

Octobre 2007

MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION

Direction de musique, de la danse du théâtre et des spectacles

Secrétariat général

Observatoire des politiques du spectacle vivant

MARCHE N° 01/2006

Programme 224, action 7, sous action 63.

Certifié service fait, le 5 novembre 2007

**Le Directeur de l'UMR 5600
Environnement, Ville, Société
Paul Arnould**

Le responsable scientifique

Philippe Chaudoir

LES ESTHÉTIQUES DES ARTS URBAINS
Généalogie, formes, valeurs et significations

Rapport final

Sommaire

Avant-propos

Présentation de la recherche

Cadre problématique initial

Éléments de méthode

I. Une histoire du champ (Philippe Chaudoir)

I.1. Des caractéristiques stabilisées

Un théâtre en crise

Des modes d'intervention issus des arts plastiques

Des saltimbanques réunis...

L'entrée dans le champ professionnel de la diffusion

« Préhistoire » d'un genre : expérience et manifeste (1965-1978)

Le temps des historiques (1979-1989)

La seconde génération (1990-1993)

Les arts de la rue : un secteur constitué (1994-2003)

L'après crise de l'intermittence...

I.2. Des approfondissements nécessaires

I.3. Mais qui supposeraient des investigations complémentaires

En synthèse : homogénéité corporative, connivences et divergences générationnelles (Michel Crespin)

Une étude de cas : l'Été Romain (Giada Petrone)

I.4. Continuités, filiations, ruptures

Les filiations artistiques des années 60

Les proximités déniées

L'apport esthétique des années 90 : des modifications du rapport à l'œuvre trans-artistiques

I.5. Un impact des politiques culturelles et de l'économie du spectacle vivant sur la production des esthétiques

II. Les composantes morphologiques de la question esthétique : écrire pour l'espace public ?

II.1. Le public au cœur de cette question : les relations acteurs-spectateurs dans les arts de la rue comme analyseur des esthétiques (Anne Gonon)

II.2. Mythologie du spect'acteur : les formes d'interaction entre acteurs et spectateurs, comme révélateur d'esthétiques relationnelles (Serge Chaumier)

II.3. Formes matérielles : l'espace du jeu. Créations et usages dans/de l'espace public (Catherine Aventin)

II.4. Dramaturgie, scénographie, régie (Marcel Freydefont)

II.5. L'imaginaire urbain dans son rapport aux esthétiques (Philippe Chaudoir)

II.6. Lire les spectacles : les caractéristiques d'une grille d'analyse (Philippe Chaudoir)

III. Les intentionnalités esthétiques

III.1. Identité et relation esthétique (Marie-Hélène Poggi)

III.2. Comment les arts de la rue parlent d'eux-mêmes : Une communication interpersonnelle de masse, des échanges polylogaux (Jean-Michel Rampon)

III.3. Comment les arts de la rue parlent d'eux-mêmes : la liste rue du Fourneau (Violaine Lemaitre)

III.4. Esthétique de la fraternité ou sémiotique de l'alterité (Bernard Lamizet)

III.5. Le contrat de co-présence : esthétique et politique (Emmanuel Wallon)

III.6. Quel rapport au(x) territoire(s) et leur retour sur les esthétiques (Bernard Bensoussan)

Conclusion

Bibliographie

Annexes

Avant-propos

La présente recherche a été menée dans le cadre d'un appel d'offre du Ministère de la Culture et de la Communication portant sur différentes études couvrant le champ des esthétiques des arts de la rue.

Le réseau « Arts de Ville » (Réseau de recherche international : Développement culturel et espace public urbain) a proposé une réponse collective à cet appel d'offres. Ce réseau a été créé en 2006, dans le contexte d'une opération nationale sur trois ans concernant « le temps des arts de la rue », opération qui s'est donnée comme programme de consolider et d'aider au développement d'un secteur peu encore pris en compte par les politiques culturelles publiques.

L'origine du réseau procède de la mise en place de groupes de travail et de réflexion ayant rendu des conclusions d'étape qui se sont formalisées dans le cadre de mesures présentées sur l'action en faveur du théâtre (¹). Comme l'indique le texte de cadrage du Ministère, « *sur le plan des connaissances, [...] seront également impulsées de nouvelles recherches sur les esthétiques qui traversent ce secteur. En outre, un réseau d'échanges sera impulsé dans les milieux universitaires et de la recherche* ».

C'est pour cette raison qu'un réseau de chercheurs impliqués dans ce champ d'analyse s'est constitué sous la responsabilité de Philippe Chaudoir, enseignant-chercheur à l'Institut d'Urbanisme de Lyon (Université Lyon 2). Ce réseau repose sur l'assise institutionnelle d'une unité mixte de recherche CNRS / Université : l'UMR 5600 « Environnement, Ville et Société » qui l'a inscrit dans un de ses thèmes : « Dynamiques culturelles et développement urbain ».

Le présent rapport est issu des travaux de ce réseau. Ceux-ci ont pris essentiellement deux formes :

- La tenue d'un séminaire à la Sorbonne, rassemblant :

* 19 chercheurs (Philippe Chaudoir, Pascal Le Brun-Cordier, Isabelle Faure, Serge Chaumier, Giada Petrone, Frederic Lamantia, Bruno Suner, Catherine Aventin, Anne Gonon, Marcel Freydefont, Emmanuel Wallon, Bernard Lazimet, Violaine Lemaitre, Jean-Michel Rampon, Marie-Hélène Poggi, Bernard Bensoussan, Chantal Gerard, Charlotte Granger, Julien Rosenberg).

* 19 étudiants du Master 2 Professionnel Projets culturels en espace public de l'Université Paris 1 (Céline Aguillon, Ségolène Angèle, Dehliia Aouli, Marion Blet, Chloé Bourret, Antoine Cochain, Véronique Dubarry, Violaine Garros, Dalila Habbas, Kafui Kpodehoun, Arthur Lassaïgne, Julie Le Guillanton, Caroline Marchal, Kate Merrill, Caroline Moye, Julien Nicolas, Deborah Porchet, Marina Quivoij, Sébastien Radouan) qui ont assuré la saisie et le décryptage du séminaire.

* et 6 personnes qualifiées (Jean Digne, Michel Crespin, Sylvie Clidière, Elena Dapporto, Marie Moreau Descoings, Ema Drouin).

- Des contributions étoffées, basées sur un travail de terrain, que l'on retrouvera signées dans le texte.

¹ Discours de Renaud Donnedieu de Vabres, ministre de la culture et de la communication, prononcé lors de la conférence de presse sur l'action en faveur du théâtre - mercredi 5 octobre 2005

Présentation de la recherche

Le présent document constitue le rapport final d'une série d'études engagées en réponse à l'appel d'offres de la DMDTS sur « les esthétiques des arts de la rue ».

Les sujets de ces études, sous l'angle des esthétiques, couvrent essentiellement trois champs : celui de leur dimension historique ou plus exactement généalogique, celui des formes et des dispositifs qu'elles recouvrent, celui, enfin des représentations, des valeurs et significations auxquelles elles renvoient.

Les finalités de cet ensemble d'études, à la fois spécifiques et coordonnées, portent :

- Sur l'identification des sources et des références artistiques (théâtre d'intervention, tradition saltimbanque, dadaïsme, situationnisme, agit-prop, commedia dell'arte, etc.) mais également des contextes d'émergence.
- Sur l'analyse des contenus, formes et dispositifs dans une volonté d'éclairage typologique (déambulatoire / fixe ; public convoqué / intervention impromptue, etc.) rendant compte du nécessaire élargissement du regard morphologique de la seule dimension endogène de l'œuvre à la question globale de l'environnement physico-social avec lequel elle interagit.
- Sur la mise en évidence, enfin, des systèmes de valeurs portés par les individus et les groupes se réclamant de ces formes artistiques (catégories esthétiques et éthiques) à travers quatre registres d'interprétation : sens, identités, représentations et valeurs.

L'ensemble de ces études a comme objectif de mieux cerner les critères d'appréciation en usage au sein de ce secteur, en partant d'une interrogation des multiples principes, voire codes, qui se sont forgés au cours des trente dernières années (espace public, nouveaux rapports au public, gratuité, etc.).

Dans la mesure où le secteur repose sur une extrême diversité de pratiques artistiques qui en rend parfois la compréhension malaisée, le choix a été fait de combiner à la fois des recherches diachroniques et des approches ponctuelles, sous forme monographique, délivrant à la fois des clés de lecture globale et des éclairages plus précis et analytiques sur des formes choisies.

Au-delà des résultats qu'on peut légitimement attendre de cet ensemble d'approches, le dispositif proposé nous semble être l'occasion de mettre en œuvre les fondements d'un véritable programme exploratoire permettant d'enclencher une voie de recherche à plus long terme.

En effet, même dans leur diversité et à travers une volonté de mise en cohérence, l'ensemble de ces études ne saurait à lui seul totalement exploiter ce champ des esthétiques et en épuiser toutes les dimensions. En revanche, il peut permettre d'élaborer les règles de composition d'un corpus, les méthodes et les angles d'analyse, la structure d'un schéma global d'hypothèses et les éléments d'une approche en typologie de cette question des esthétiques.

Cadre problématique initial

Sans avoir voulu produire préalablement une sorte de définition englobante, et surtout introuvable, du concept d'esthétique, nous avons pris le parti d'aborder la question des esthétiques sous trois angles à la fois distincts et complémentaires.

Par ailleurs, dans une volonté pragmatique, nous ne retiendrons de cette question que la dimension volontaire de la production spectaculaire (le terme étant ici générique).

Dans ce cadre, et dans l'ensemble des champs qui participent à cette production, l'esthétique sera définie restrictivement comme étant la caractéristique de tout phénomène intentionnel, quelle qu'en soit l'étendue, dont les composants sont reliés de façon spécifique dans des rapports de proportion tels qu'ils lui donnent une « plus-value » le faisant classer dans le domaine privilégié de l'art.

Ces modalités de « classement » ne procèdent évidemment pas de la seule valeur « sui generis » d'un champ artistique. Elles renvoient à des mécanismes de comparaison, d'opposition, de continuité qui impliquent une sorte de lecture préalable en terme d'histoire de l'art, des valeurs et des idées. Autrement dit, si l'on doit envisager cette question de l'esthétique comme un processus, il faut l'inscrire dans un schéma temporel où s'examine, dans une sorte de généalogie foucauldienne, la question des origines (c'est-à-dire des filiations tout autant que des « mythes » fondateurs), celle des strates d'un développement et celle des modalités de l'évolution et des transformations.

Sur un second plan, la dimension esthétique ne peut être limitée à ce que sous-tend la seule production d'œuvres, mais elle implique également de prendre en compte ce que l'on pourrait appeler la mise en cohérence de nombreux sous-systèmes exogènes comme, par exemple, la volumétrie des espaces, leur éclairage, l'ergonomie et le confort des publics, leur (ou leurs) disposition(s) dans l'espace et les modalités de leur interaction, c'est-à-dire toute une série de composantes d'environnement qui participent à la réception de l'œuvre mais également à son élaboration.

La question de l'esthétique, dès lors qu'on l'aborde dans le rapport entre production et perception sensibles, dès lors qu'elle pose la question du jugement, ne peut se limiter aux aspects morphologiques propres aux propositions artistiques elles-mêmes. Sans vouloir minorer le rôle des formes, matières, couleurs, voire des contenus véhiculés, ni la dimension de leur mise en harmonie, il faut aussi prendre en compte ce qui touche à l'ensemble des perceptions sensorielles ainsi qu'aux composants environnementaux, voire bioclimatiques (température, pression ou pureté de l'air) qui peuvent, dans un espace ouvert, largement conditionner la réception des œuvres. Enfin, et notamment parce que cette question est particulièrement prégnante dans les arts de la rue, la dimension spécifique du public, non seulement comme réceptacle mais comme composante des dispositifs nous semble structurellement liée à la question des esthétiques.

Ainsi, notre second angle d'analyse, celui des formes et dispositifs, tend à couvrir un champ très large qui interroge l'acte artistique bien au-delà des seules catégories d'analyse généralement retenues pour une approche des esthétiques et qui semblent consacrer, la plupart du temps, une sorte d'autonomie de l'acte artistique. Les arts de la rue sont probablement, à cet égard, un excellent analyseur de l'ensemble des interactions qui participent à cette dimension esthétique.

Dans un troisième registre qui est celui des significations, représentations et valeurs et qui débouche sur la question des identités, une autre approche de l'esthétique consiste à voir dans l'espace réel, comme dans l'espace virtuel, un jeu de *signes*, un langage à décoder. Ce jeu de signes est évidemment volontairement travaillé dans la production artistique elle-même mais les objets ou espaces, qui peuvent être soit réceptacles, soit matières de l'œuvre, doivent tout autant être considérés comme des répertoires de signes. Ces signes, dont les apparences formelles sont alors envisagées comme les expressions de systèmes de valeur, participent à des processus identificatoires, qu'ils soient individuels ou collectifs. Ainsi, là encore, la relation entre l'œuvre et son lieu participe totalement du champ esthétique.

Pour élargir encore le propos, on pourrait même avancer que dans la mesure où l'art « s'institue », des composantes externes beaucoup plus « lointaines », tels par exemple que des paramètres économiques, des faits de reconnaissance institutionnels, des formes d'implication sociale et territoriale, participent également à la donation de valeur esthétique.

1. Une approche en généalogie

Arguments

Notre souci est ici, essentiellement, d'interroger la production intellectuelle, par ailleurs non négligeable, autour des fondements historiques qui président à la constitution du secteur des arts de la rue. On sait, en suivant Maurice Halbwachs ⁽²⁾, que la mémoire collective est une reconstruction, avec son lot de déformations qui aplanissent les conflits, gommant les aspérités, produisent du consensus, et équilibrent, dans la perspective de relations sociales partagées, les dissemblances du souvenir individuel. Les traces sur lesquelles se fonde cette mémoire sont d'abord une sorte de révoquant, de preuve de l'absence d'un temps aboli mais aussi, et conjointement, une évocation, c'est-à-dire la matérialisation d'une reconstruction contemporaine.

La fixation, la cristallisation, des traces qui subsistent d'événements « supra-significatifs », comme les appelle Ricoeur ⁽³⁾ ne peut s'effectuer qu'à partir de leur nomination. Cette relation entre langage et

2 Maurice Halbwachs, « Les cadres sociaux de la mémoire », réédition Albin Michel, Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité, Paris, 1994.

3 Ricoeur P. (1991), Événement et sens, in *Raisons Pratiques*, « L'événement en perspective », n° 2.

événement est, d'ailleurs, largement problématisée autant par l'approche ethnométrologique que par une herméneutique telle que pouvait la prôner Benjamin ou, plus tard, Ricoeur.

On sait également que cette resaisie par la mémoire collective est, du point de vue social et politique (voire économique), un enjeu qui fonde hiérarchies, valeurs collectives et identités.

Autrement dit, travailler sur la production d'un discours « savant » sur « l'histoire en marche » d'un secteur artistique impliqué dans un processus d'auto-constitution est un exercice à risque.

Nous devons ainsi, à la fois, poser notre entreprise comme étant celle d'une reprise réflexive, interprétative, d'événements sursignifiés et prendre acte des jeux d'acteurs tendant à figer des interprétations.

C'est donc dans cette perspective en tension que nous concevons un abord historique des esthétiques comme un récit qui repose sur une « mise en intrigue » opérant la médiation en vue d'une matérialisation du sens aux trois niveaux de sa préfiguration pratique, de sa configuration épistémique, et de sa reconfiguration herméneutique. Cette mise en intrigue, qui est au cœur de la position herméneutique de Ricoeur, est une sorte de connecteur qui va tendre à permettre la mise en relation d'événements hétérogènes, créer du continu entre les traces discontinues d'un passé, et structurer ainsi un récit qui, en tant que narration, devient porteur de schèmes explicatifs. Ces schémas interprétatifs vont ainsi servir de grille de lecture. Dans « Temps et récit », Ricoeur affirme, en effet, que « *raconter, c'est déjà expliquer (...) le "l'un par l'autre" qui, selon Aristote, fait la connexion logique de l'intrigue* ».

D'une certaine manière, cette posture va au-delà de la tentative généalogique de Michel Foucault ou de Paul Veyne, dans la mesure où elle assume, vis-à-vis des faits, leur double statut réel et fictionnel. En revanche, elle s'inscrit dans le même champ que l'approche diégétique de Genette ⁽⁴⁾ qui désigne ainsi, par rapport à l'analyse littéraire, la cohérence d'ensemble d'un récit, au-delà de son caractère fictionnel ou encore de celle de Michel de Certeau, dans sa recherche d'une voie moyenne entre réalité et fiction [DE CERTEAU, 1975].

Notre approche généalogique des arts de la rue consiste ainsi à fonder leur intelligibilité et leur rationalité sur l'analyse d'une dynamique en quatre instances. Il s'agit, dans un premier temps, d'une dynamique historique qui consiste à situer ces pratiques dans les temps et les espaces qui leur confèrent leur réalité. Il s'agit ensuite d'une dynamique sémiotique qui consiste à penser la complexité et la pluralité de leurs significations. La troisième dynamique est politique et consiste à penser les logiques institutionnelles et les stratégies d'acteurs exprimées dans les arts de la rue. Enfin, il s'agit d'une dynamique formelle qui interroge l'élaboration des processus de création et des processus de lecture des ouvrages, des formes et des spectacles qui constituent la matérialité des arts de la rue.

4 Cf., en particulier GENETTE G. (1972), Figures III, Paris, Seuil où il renvoie à la première occurrence du terme de « diégèse »

Méthodes

On l'a déjà évoqué plus haut, le champ historique n'a pas été inexploré. Sans doute reste-il pourtant des zones moins exploitées ou, à l'inverse, des moments historiques « sur-exposés ». Notre premier axe de recherche s'est donc donné comme objectif central d'établir une sorte de synthèse. A ce titre, il nous apparaît que la démarche doit s'appuyer sur une triple perspective qui, à la fois :

- rend compte des mécanismes qui tendent à produire un genre plus ou moins homogène,
- détermine les proximités filiatives et ce qu'on pourrait appeler « l'univers référentiel » des artistes,
- délimite une sorte de mémoire « patrimoniale » tendant à cristalliser les représentations de ce genre.

La première de nos approches aborde donc frontalement la question des « origines », des actes supposés fondateurs et de l'ensemble des processus de développement qui vont, progressivement, participer à l'identification et à la structuration d'un ensemble s'auto-définissant comme homogène.

On sait évidemment que l'hypothèse d'une survenue ex-nihilo d'un mouvement artistique tout constitué n'est que peu crédible. Il n'est qu'à voir comment, dans la dénomination même de certaines compagnies sont mobilisées des références esthétiques multiples renvoyant tout autant au(x) théâtre(s) qu'à l'ensemble des mouvements artistiques qui ont marqué le 20^{ème} siècle, pour ne pas entériner directement le présupposé d'une sorte d'irruption spontanée.

Par ailleurs, et de manière symétrique inverse, la continuité supposée, et dans la longue durée, de formes artistiques comme celles des bateleurs et saltimbanques des foires et parvis du Moyen-âge des funambules, banquistes ou enfants de la balle du « Boulevard du crime », etc., pose probablement tout autant problème dans la mesure où l'on sait que des ruptures fondamentales sont intervenues, particulièrement au 20^{ème} siècle, qui remanient profondément le sens de formes apparemment proches ou présentant des caractères similaires de mise en exposition dans les espaces extérieurs.

C'est donc en tension critique entre ces deux postures que nous situerons, dès lors, notre approche.

On l'a dit plus haut, évoquant la force performative de l'histoire pour les acteurs, la question de « l'âge » des arts de la rue est une sorte d'enjeu qui tend à produire des faits de légitimation, de pesanteur historique.

Il n'y a là rien de spécifique au secteur des arts de la rue, ni même au champ artistique. On sait que l'histoire est un opérateur de légitimité et de structuration identitaire extrêmement puissant, d'autant qu'il est accompagné de « preuves », scientifiques, si possible.

Si une origine doit être identifiée, ce n'est donc certes pas pour participer de la production « incontestable » d'un mythe originaire. Nous chercherons plutôt à repérer des moments de cristallisation où se stabilisent des tendances plus ou moins latentes, notamment parce que s'exprime, en acte, un collectif qui prend ainsi conscience de sa propre existence comme collectif.

Par ailleurs, il est également nécessaire de reconstruire une sorte d'histoire plus immédiate qui, de la question des origines, engage une analyse des formes de développement et de stabilisation. Autrement dit, il nous faut nous interroger sur le processus qui, pour le dire vite, a pu marquer le passage d'un mouvement informel à un secteur constitué.

Ces moments sont, dans leur ensemble, relativement identifiés, même s'il sera nécessaire d'opérer quelques investigations complémentaires pour ne pas s'en tenir à la simple reconduction d'une « mythologie ».

Le rôle de la Falaise des fous, d'Aix ouverte aux saltimbanques, de grains de folie, de l'Été romain, est bien connu. Reste, peut-être, à en reconstruire l'histoire (voire la préhistoire) critique.

Par ailleurs, les étapes successives d'institutionnalisation, d'adjonction de dimensions complémentaires à la seule production artistique (création, structuration de lieux, diffusion, recherche, production, professionnalisation, formation, internationalisation, labellisation, jusqu'à l'actuel Temps des Arts de la Rue...) doivent être plus clairement mises en perspective pour mieux comprendre comme ces « externalités » institutionnelles peuvent avoir un impact sur les esthétiques.

Nous aborderons ce premier pan de l'approche « généalogique » sous un double aspect, celui qui croise une recherche spécifique à des contributions complémentaires.

La recherche, en elle-même, s'appuie méthodologiquement sur deux dimensions.

La première est celle d'une exploitation de la littérature :

- interne au champ, d'abord, notamment à travers l'analyse de nombreux travaux d'étudiants en sociologie des arts et de la culture, sciences politiques, arts et lettres, histoire de l'art, développement culturel.

- externe, à travers les travaux menés dans des champs connexes et concernant des évolutions moins conjoncturelles de la pratique artistique (par exemple l'émergence de nouveaux paradigmes).

La seconde est celle de la tenue d'entretiens avec des acteurs, qu'ils soient artistiques, institutionnels ou opérateurs culturels.

La seconde approche historique est celle des filiations et de la construction des référentiels artistiques.

Le mouvement des «*Arts de la Rue*», même s'il s'est proposé, pour un temps, comme renouvellement de la tradition festive, n'y puise pas en réalité ses seules références. En fait, c'est finalement plus autour d'un corpus qui est celui des interventions culturelles en espace urbain qu'il nous paraît plausible de trouver des éléments originaires et filiatifs.

Si l'on doit donc rechercher des filiations au spectacle de rue contemporain, on devra l'interroger en tant que mode d'investissement spécifique de l'espace public, articulation des champs social, spatial et culturel. Ce qui nous guidera dans cette approche consiste bien plus en une sensibilité aux moments de rupture qu'en un souci de construire et de structurer des continuités, parfois d'ailleurs artificielles.

On sait bien, de ce point de vue, comment les mouvements artistiques moteurs se bâtissent le plus souvent sur des gestes de reniement, d'inversion puis de dépassement.

Quelques axes d'analyse, là encore, ont été largement balisés dans des travaux sur le sujet. On pense, en particulier, aux formes que l'on peut qualifier d'Agit-prop et qui, du théâtre d'agitation à celui de l'intervention directe, constituent un ensemble très vivace et structurant.

C'est également le cas des formes plus récentes du théâtre radical, notamment nord-américain mais également polonais, ou encore du théâtre d'Artaud, qui vont se manifester particulièrement dans l'après 68 et constituer un référentiel très prégnant. Mais on doit évoquer également des formes non nécessairement liées au théâtre et qui, précisément, remanient les clivages disciplinaires entre arts vivants, plastiques et visuels, voire audiovisuels et numériques.

Cette étape, comme la précédente, repose sur l'articulation entre une revue de la littérature, des démarches d'entretiens (notamment auprès d'artistes en prenant en compte de manière précise les effets «*générationnels*») et des contributions plus spécifiques.

La troisième approche portera sur les formes artistiques tendant à constituer des « archétypes » d'un genre.

Cette troisième approche repose sur une analyse des formes artistiques produites depuis une trentaine d'années et elle s'intéressera à la manière dont certaines d'entre elles sont venues constituer une sorte de «*répertoire*» pour les compagnies mais aussi, plus largement, à la manière dont ces répertoires tendent à se «*patrimonialiser*». Pour être plus précis, des spectacles comme le Géant de Royal de Luxe, les squames de Kumulus, constituent aujourd'hui une sorte d'imaginaire du secteur participant à son identification. Ces spectacles (et bien d'autres), n'ont pourtant réellement été vus que par une part mineure de la population. Pourtant une représentation constituée s'en est formée.

Nous cherchons donc ici à utiliser comme analyseur ces formes archétypales pour mieux comprendre comme les représentations participent à la structuration des codes esthétiques de lecture, à l'échelle d'un genre artistique dans son ensemble.

L'étude consiste à recenser les formes et les dispositifs d'interaction entre acteurs et spectateurs et d'en dresser une typologie raisonnée.

2. Une analyse des formes et des dispositifs

Arguments

Dans cette seconde dimension d'étude, notre dispositif de recherche souhaite aborder trois dimensions constitutives de la question des formes et des dispositifs et effectuer un retour synthétique sur ces dimensions.

Ces trois dimensions portent :

- sur l'analyse des relations entre acteurs et publics comme analyseur des esthétiques
- sur l'analyse des relations entre spectacle et objet architectural et urbain
- sur l'analyse de l'espace public comme dispositif interactionnel

Par ailleurs, et notamment sur la base d'une analyse séquentielle de certains spectacles, il s'agit également de mettre en perspective, dans la structuration propre de ces spectacles, l'articulation de paramètres formels (en terme de dispositifs, de scénographie, de situations, d'objets ou de « jeu »), avec des rapports spécifiques construits dans ces spectacles (rapports à l'espace public matériel, au(x) public(s) eux-mêmes, au canevas narratif ou internes aux formes artistiques combinées).

Méthodes

La première dimension concerne donc spécifiquement les relations entre acteurs et spectateurs dans les arts de la rue, comme analyseur des esthétiques.

Cette approche repose sur une volonté d'interroger le discours commun des artistes de rue qui semblent donner un rôle central et omniprésent au public dans leur pratique et où, si l'on en croit le rapport Simonot, ce discours affirmerait : *« nous établissons un rapport direct, sans barrière, avec le public, à l'inverse des lieux où il y a une scène ; le rapport au public est le moteur même des spectacles, nous travaillons « en direct » avec lui ; nous sommes en rapport avec une foule, des passants, donc avec un public non sélectionné, non élitiste ; la population entière est un public puisqu'on est parmi elle »*⁵. Il s'agit donc, dans un premier temps, de vérifier si le spectateur est bien au cœur des esthétiques, s'il trouve place dans les dispositifs et si ces dispositifs « font œuvre ».

Un second temps consiste à mener l'étude des types de positions du spectateur. Il a pour ambition de décrypter les relations mises en œuvre avec le public et de mieux comprendre la position que le

⁵ Simonot M., « L'art de la rue : scène urbaine, scène commune ? », in Dossier spécial : première contribution du groupe de travail sur les arts de la rue, Rue de la Folie, n°3, 01/99, p.6

spectacle engendre chez le spectateur. Adresse directe, rencontre impromptue, convocation, spectacle pour spectateur unique, les arts de la rue inventent sans cesse de nouvelles places pour ceux auxquels ils sont destinés. Ces dispositifs proposés induisent des postures symboliques vis-à-vis du spectacle : spectateur en distance, spectateur impliqué, spectateur participant... On étudiera ces différents états de spectateur à l'égard du spectacle. Une typologie des formes d'implication peut ainsi être approfondie.

L'ensemble de cette recherche s'appuie sur un travail de terrain prenant plusieurs spectacles et leurs spectateurs comme objets d'étude. Afin de rendre lisible les processus de réception à l'œuvre, la méthodologie s'appuie sur un protocole en trois temps : l'analyse du spectacle (dispositif scénographique, thématique, place du spectateur, codes en jeu, etc.) ; l'observation in situ des comportements de spectateurs pendant les représentations ; des entretiens non-directifs avec des spectateurs autour de l'expérience vécue. La confrontation entre le projet artistique et la réalité de la perception par les spectateurs permet de faire apparaître les spécificités de la réception en rue et, ce faisant, la singularité du statut du spectateur des arts de la rue.

La relation entre scénographie et objet architectural et urbain constitue la seconde approche

La problématique centrale est ici celle de la scénologie ayant pour but d'établir les bases théoriques et critiques de la culture de l'espace particulière à la pratique scénographique. On se propose ici d'identifier, de décrire et d'analyser les dispositifs des arts de la rue, spatiaux et temporels, mais aussi esthétiques et techniques.

Il s'agit à cet effet de considérer ces dispositifs dans leur rapport avec le projet artistique global, en identifiant les sources et références possibles, en mettant en évidence les catégories esthétiques efficaces dans un processus de création de valeur et de sens.

Cette approche repose sur deux axes de recherche, celui des fondements théoriques et esthétiques de la représentation dans les arts de la rue et celui de la scénographie urbaine et paysagère.

Sous le premier angle, on s'intéressera principalement au processus de conception en tentant de le saisir à travers les termes d'écriture et/ou de composition.

Sur la base de l'examen des pratiques artistiques des groupes relevant du domaine des arts de la rue, la question posée est identitaire : celle de savoir où se situent les arts de la rue d'un point de vue esthétique, et quels en sont les fondements théoriques et esthétiques :

- Peut-on avancer l'appartenance des arts de la rue au théâtre ?
- Peut-on considérer les arts de la rue comme un recommencement du théâtre ?
- Sommes-nous en situation d'avoir à redéfinir ce que l'on nomme couramment théâtre ?
- Doit-on considérer les arts de la rue comme un genre à part entière, qui prend sa place dans le champ des arts ?

Cette réflexion doit nécessairement prendre en compte un phénomène qui n'a cessé de s'amplifier depuis une vingtaine d'années : l'hybridation des arts, la remise en cause des frontières établies entre les arts.

Elle implique également de considérer le dispositif des arts de la rue au regard d'une oscillation identifiable dans l'histoire des lieux scéniques : espace ouvert / espace fermé ; architecture matérielle / architecture existentielle.

Elle implique évidemment de considérer la question de l'espace public.

Sous le second angle, Il s'agit de dégager les éléments spécifiques d'une approche scénologique étendue à l'objet architectural et au territoire urbain. Dans la perspective du développement et du renouvellement urbain, l'objectif est de faire un inventaire des nouvelles pratiques urbaines mettant en jeu le domaine artistique, culturel et social (monde de l'art, du spectacle, des fêtes, du tourisme et des loisirs) en interaction avec le monde du travail, de l'éducation et les pratiques habitantes en se plaçant du point de vue d'une scénographie urbaine. Sous ce terme sont considérées d'abord les pratiques événementielles éphémères, uniques ou périodiques, investissant l'espace public ouvert ou clos, traité ou délaissé.

La troisième approche concerne la relation entre créations et usages dans l'espace public.

La question est ici 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.

L'espace est considéré dans le même temps dans ses dimensions construites (la forme urbaine, le bâti), sensibles (ce qu'on perçoit par les différents sens) et sociales (les usages et les représentations). Ces différentes dimensions amènent à problématiser l'esthétique comme « *une expérience [qui] implique à la fois une attitude réceptive et une action productive, absorbant et reconstruisant en retour ce dont on fait l'expérience, et où le sujet de l'expérience donne forme et se forme lui-même* » ⁽⁶⁾.

6 Quelques références complémentaires : Aventin C. (2005). Les espaces publics urbains à l'épreuve des actions artistiques. Thèse en Sciences pour l'ingénieur, spécialité architecture. Nantes : Ecole Polytechnique de l'Université de Nantes 432 p. ; Aventin C. (à paraître en 2006). "Les arts de la rue pour observer, comprendre et aménager l'espace public". TIGR (Travaux de l'Institut de Géographie de Reims), n°119-120 ; Aventin C. (septembre 2006). "Les arts de la rue ou comment l'espace public prend corps". Lieux Communs, n°9 ; Aventin C. (13 juillet 2006). "Mise en ville de spectacles de rue : ce que la ville fait au théâtre, ce que le théâtre fait à la ville". Journée d'étude « Où en est la sociologie du théâtre ? », Association Française de Sociologie, Université d'Avignon.

3. Sens, identités, représentations, valeurs

Arguments

Le troisième champ d'investigation est celui des valeurs et significations portées par les artistes dans la globalité de leur positionnement esthétique et éthique ainsi que dans chacune de leurs propositions spécifiques. Nous abordons ce champ essentiellement à travers deux axes de recherche qui sont nourris de contributions complémentaires permettant notamment d'aborder les différentes facettes de la notion de valeur.

Méthodes

La première approche concerne la mise en formes verbales de la publicisation des arts de la rue comme manifestations poétiques d'une éthique de « l'émoi public ».

Rues, places, murs, vitrines, trottoirs, monuments, édifices publics ou privés, lieux désaffectés ...en milieu urbain ou rural selon les cas, se trouvent mobilisés avec leurs qualités propres, leurs caractéristiques de peuplement et les formes de sociabilité qui les animent. On peut voir dans cette démarche qui introduit du *trouble* et dans le mode de fonctionnement quotidien des lieux investis et dans les conditions ordinaires de production et de réception des propositions artistiques, un des éléments majeurs de la *compétence esthétique* des expériences diverses qui relèvent du domaine des arts de la rue.

Travailler à définir plus précisément cette *compétence esthétique* pour en comprendre les ressorts s'appuie sur une étude des dispositifs mis en œuvre effectivement en ce qu'ils en constituent les formes descriptibles, objectivables.

Parmi eux nous retiendrons, dans le cadre de cette étude, les *dispositifs langagiers* par lesquels les acteurs des arts de la rue manifeste publiquement leur capacité à produire *du trouble* dans les deux domaines évoqués. Les noms des compagnies et des lieux qui les accueillent d'une part, les titres des spectacles et les textes de présentation d'autre part sont des types d'énoncés qui en même temps qu'ils identifient les acteurs et caractérisent leurs projets, créent un univers de référence à partir duquel on peut dégager les principales catégories éthiques qui organisent et spécifient le discours des arts de la rue.

C'est à travers le prisme de la *poétique* du langage que l'on s'attachera à définir la manière dont le discours des arts de la rue, tel qu'il s'élabore dans ces énoncés d'« annonce », participe, pour sa part, de la thématization du discours de la culture dans le registre de l'espace public.

En terme de méthode, deux étapes se distinguent :

La première repose sur une enquête documentaire. Sur la base des ressources documentaires existantes (annuaire professionnel, bases de données et de ressources), un échantillon représentatif des compagnies, ou collectifs qui interviennent dans les principaux domaines des arts de la rue (théâtre &

danse, musique, arts plastiques, arts du cirque) est constitué. Il a été suivi d'une collecte des principaux documents et supports écrits de communication édités par leur soin (plaquette, programme, dossier de presse, site Web, tract, flyers) afin de réaliser un corpus des énoncés essentiels qui organisent le dispositif langagier à travers lesquels les arts de la rue publicisent leur existence, leur démarche et leurs valeurs («énoncés d'annonce», partie spécifique du discours des arts de la rue). La seconde étape concerne les méthodes d'analyse du corpus des «énoncés d'annonce». Elles sont issues des approches linguistiques (lexicales, procédés sémantiques) et de l'analyse situationnelle du discours (compétences idéologique et culturelle, compétences linguistiques, contraintes.).

De manière plus endogène, la seconde approche veut interroger la manière dont les arts de la rue se parlent d'eux-mêmes.

Cette approche est développée à travers l'analyse de l'intégralité des débats qui traversent la « liste rue », forum internet hébergé par le Fourneau à Brest. La démarche est particulièrement polarisée sur quelques « polémiques » qui constituent des moments remarquables quant aux échanges au sein du milieu. À ce titre, l'analyse de la liste rue, complétée par des entretiens auprès d'acteurs de ces échanges, est un révélateur des systèmes de valeurs et des représentations qui fondent, parfois de manière contradictoire, une appartenance commune. Elle est également un bon outil pour mieux comprendre les hiérarchies sous-jacentes (ou déniées) qui organisent cette appartenance.

Le troisième axe concerne ce que l'on pourrait appeler une sémiotique des arts de la rue

Il consiste, par l'observation, l'interprétation et l'analyse des arts de rue, en une élaboration de propositions théoriques et méthodologiques de nature à préciser la signification et l'implication proprement politiques de ces arts, de façon à mieux envisager leur insertion dans le champ plus global des politiques urbaines.

Trois types de méthodes sont mise en oeuvre, à partir de corpus discursifs et de compte-rendu d'observation. Il s'agit d'une analyse sémiotique des pratiques artistiques, d'une analyse esthétique faisant apparaître les conceptions de l'art et de la médiation esthétique, et d'une analyse à la fois sémiotique et linguistique du discours tenu par les acteurs eux-mêmes et dans les médias. On peut envisager quatre types de conclusions. D'une part, il s'agit de situer les conceptions contemporaines des arts de la rue dans l'histoire de ce domaine ; d'autre part, d'articuler les arts de la rue et les conceptions qui dominent ce domaine aux autres pratiques de médiation instituées et mises en œuvre dans l'espace urbain.

Par ailleurs, on envisagera la façon dont les arts de la rue tendent à transformer l'espace public de la ville ou à avoir des incidences sur lui. Enfin, il s'agira de penser l'articulation des arts de la rue à certains aspects des politiques qui prennent la ville comme objet.

Ce dispositif de recherche est complété par quelques contributions, dont certaines reposent sur des études de cas.

On étudiera d'abord la construction du point de vue du spectateur dans les arts de la rue.

À cet égard, la représentation a beau s'affranchir des codes de la séparation symbolique entre scène et salle, ou s'émanciper des critères usuels de distinction entre œuvre et processus, un contrat tacite ne s'établit pas moins entre les interprètes et le public. Riche de suggestions esthétiques et de significations politiques, ce type de convention exige un effort de définition. La réflexion sur la mobilité - tant physique qu'intellectuelle - du spectateur des arts de la rue invite à ressaisir certaines notions empruntées à la sociologie des publics comme à l'esthétique de la réception.

Il s'agit d'examiner la manière spécifique dont chaque proposition artistique s'inscrit dans un contexte urbain influencé par les circonstances sociales et les contraintes économiques de la manifestation. Celles-ci déterminent les clauses implicites du « contrat de représentation » auxquels souscrivent ensemble les interprètes et les spectateurs, mais que ces derniers gardent la liberté de réviser à tout moment.

Méthodologiquement, cette contribution s'appuie sur trois éléments. Le premier concerne des entretiens avec des metteurs en scène. Elle repose également sur l'analyse de spectacles vus dans divers festivals et manifestations ainsi que sur l'exploitation de documents photographiques et captations audiovisuelles.

L'analyse portera enfin sur l'impact du territoire sur la proposition artistique.

Sur la base d'une étude de cas dans le cadre d'un Grand Projet de Ville, cette proposition s'intéressera aux modifications contextuelles des valeurs portées par les artistes et introduites par une pratique des territoires et des rapports aux populations.

GÉNÉALOGIE, FORMES, VALEURS ET SIGNIFICATIONS

LES ESTHÉTIQUES

DES ARTS URBAINS

Partie I

Une histoire du champ

I. Une histoire du champ

Sans doute faut-il le redire ici, mais retracer l'histoire d'un champ artistique, somme toute encore en voie de consolidation, nécessite quelques précautions.

Ces précautions s'imposent d'abord parce que, comme nous l'avons évoqué, l'histoire constitue un enjeu contemporain pour les acteurs eux-mêmes. En effet, on sait en quoi elle est un opérateur de légitimité au plan des hommes, des structures et des institutions mais également des formes et intentionnalités esthétiques.

À ce titre, poser en préambule une réflexion sur la généalogie du champ est fondamental au regard du caractère transversal des enjeux qu'elle révèle.

Trois dimensions vont ici structurer notre approche :

- La première souhaite rendre compte des caractéristiques stabilisées d'un genre artistique relativement homogène, à travers l'analyse croisée des influences, des événements, de l'histoire des compagnies et de la structuration du secteur.
- La seconde s'interroge sur « l'univers référentiel » et les proximités filiales, non pour les reconduire comme un héritage mais pour en dégager les paradigmes.
- La troisième porte sur les formes de cristallisation des représentations de ce genre qui participent à la constitution mais également à la clôture du champ.

I.1. Des caractéristiques stabilisées

Une citation extraite de « l'auto-histoire » du Cirque Plume met bien en évidence l'entrecroisement entre influences politiques et esthétiques, contexte de l'émergence d'un désir artistique, événements marquants ou mobilisateurs et éléments de structuration, voire d'institutionnalisation.

« En 1980, tous ceux qui vont créer le Cirque Plume participent au sein de diverses compagnies à "La falaise des fous", mythique festival jurassien fondateur du renouveau des arts de la rue. Puis nous créons des spectacles de rue, mélangeant déjà la musique aux techniques de cirque, au boniment, au théâtre, à la danse, que nous donnons dans les fêtes rurales, les rues des villes et les petits théâtres. La manche en été, sur les places publiques, complète notre économie modeste et remplit nos têtes du romantisme nomade de la Strada, du Capitaine Fracasse et autres hercules sur la place [...] »

Au regard des ruines des espérances politiques, après Sartre, Guy Debord, LIP, les fêtes sur le Larzac, les spectacles du Bread & Puppets Theater, Gong, Soft Machine et Grateful Dead, l'herbe à nigand, le Grand Magic Circus, les manifs, les belles années de la révolution sexuelle, les copains partis si tôt, ceux qui n'ont pas trouvé à enchanter leur vie et sont passés de l'autre côté, ... nous cherchons un chemin buissonnier. »

La stricte approche chronologique ne doit pas faire illusion. C'est particulièrement remarquable du point de vue des dates de création des compagnies. Celles-ci, en effet, s'inscrivent souvent dans des parcours pré-professionnels, ou encore sont soumises à des recompositions, des changements d'appellation avant d'en arriver à leur forme définitive (7).

⁷ Deux exemples pour illustrer le propos : la compagnie Jérôme Savary qui se transformera en Grand Magic Circus ou encore Oposito Groupe d'Art, créé en 1978 par Enrique Jimenez qui devient compagnie Oposito avec l'arrivée de Jean-Raymond Jacob en 1983.

De la même manière, des événements qui peuvent sembler majeurs, ou encore fondateurs, n'apparaissent pas ex-nihilo. Le Festival de Nancy, par exemple, devient Festival Mondial du Théâtre Universitaire en 1963 mais il existe depuis déjà plus d'une dizaine d'années. De même, il ne disparaîtra pas au départ de Jack Lang de sa présidence. Pour prendre encore un exemple, la Falaise des Fous, en 1980, souvent présentée comme l'événement fondateur des arts de la rue (Cf. d'ailleurs la citation du Cirque Plume), a été précédée d'autres événements (tels, dès 1972, Aix ouverte aux saltimbanques ou Danse dans la rue à Aix, encore ; mais aussi la fête du 40^{ème} anniversaire de Philippe Duval, Le Diable à Padirac) où les mêmes protagonistes se retrouvent.

C'est en cela qu'il faut sans doute parler, pour certains événements qui constituent aujourd'hui les marqueurs d'une histoire fictionnelle (au sens où nous l'avons évoqué plus haut en référence à Ricoeur, Foucault ou Genette), de caractéristiques stabilisées.

Ces caractéristiques, nous souhaitons en particulier les mettre en évidence en opérant une relecture de la chronologie des formes événementielles et de l'émergence des logiques festivières. En parallèle, il faudra également se pencher sur l'histoire des aventures artistiques.

Un troisième temps (I.4.) consistera en une analyse des influences artistiques, originaires mais également liées à d'autres perspectives plus contemporaines.

Enfin, nous nous intéresserons, d'un point de vue plus institutionnel, aux éléments de la structuration du secteur (I.5.).

Un théâtre en crise

Quelques soient les tendances auxquelles on se réfère pour analyser les influences originaires des «*Arts de la Rue*»⁽⁸⁾, les années 70 marquent un tournant que l'on analysera plus loin.

Mais la période précédente, depuis le début des années 60, se spécifie particulièrement par une crise du théâtre et par une ouverture, notamment internationale, à d'autres formes d'intervention. Puisque nous parlions de caractéristiques stabilisées, il faut identifier précisément la période de 1963 à 1970, où le Festival Mondial de Théâtre Universitaire de Nancy va être le lieu d'une confrontation avec ces nouvelles formes.

Le Festival de Nancy va être en effet une des manifestations majeures où toutes les figures de la nouvelle avant-garde, en particulier le théâtre radical nord-américain, vont se succéder. Mais ce sera également le lieu de résonance d'un théâtre expérimental comme le théâtre polonais de Grotowski ou de Tadeusz Kantor.

Ainsi, le Living Theatre, le Bread and Puppet Theatre (*Fire* en avril 68), l'Open Theatre ainsi que le Campesino et de nombreuses autres troupes du Nouveau Théâtre américain interviendront au Festival de Nancy. Sorte de ferment de la vie théâtrale française, ce festival marquera, à cette époque, très fortement les esprits, en particulier de toute une nouvelle génération d'artistes de rue, en décalage avec

⁸. Influences très largement attestées à travers les nombreux entretiens que nous avons eu avec les artistes de rue contemporains.

la tradition des saltimbanques et autres cracheurs de feu, et venant en particulier de ce théâtre en crise, des écoles d'art voire de toutes autres origines.

Les références viennent de la rue, saisie par l'agitation politique. 1967 et 1968 voient déferler des groupes iconoclastes qui déboulonnent les traditions, en détournent le sens dans une référence parfois explicite aux situationnistes, c'est-à-dire en voulant substituer au spectacle la construction de situations dans le réel.

Des modes d'intervention issus des arts plastiques

Si l'influence du théâtre est forte, il faut pourtant également identifier la place spécifique qu'ont pu prendre des modes d'intervention directement issus des arts plastiques et de la performance. Là aussi, un renouvellement important de l'intervention se développe notamment autour d'un questionnement de l'événement et du rituel. Ainsi des plasticiens comme Toni Miralda, Dorothee Selz, Jaume Xifra et Joan Rabascall vont réaliser, dès 1970, des formes ritualisées en espace extérieur, tels, à Verderonne, «*Fête en blanc*» ou, en 1971, «*Rituel en quatre couleurs*» au Parc de Vincennes adoptant ainsi une posture où se croisent des influences multiples, où fête et rituel se couplent à l'idée d'un spectacle «*total*». Saltimbanques, musiciens rock, artistes contemporains s'y mélangent dans une expérience esthétique et ludique.

Des saltimbanques réunis....

Ainsi, avec l'irruption de nouveaux acteurs, cette période est celle de la généralisation relative d'un mode d'intervention qui va rentrer progressivement dans le champ de l'action culturelle et, tout à la fois, va élargir son espace d'action à l'ensemble de la ville. La création par Jean Digne, en 1972, d'«*Aix ouverte aux saltimbanques*» en est un des exemples le plus clair. Cette manifestation qui, comme son nom l'indique, ouvre la ville, l'offre à une pratique trouvant ainsi droit de cité et, en quelque sorte, son statut artistique, est un moment charnière de ce point de vue. Ainsi Philippe du Vignal indique que «*la tentative, imaginée par Jean Digne et son équipe, participe d'une sorte de mise en scène à l'échelon d'une ville*» ou, plus loin «*qu'on peut faire de la ville autre chose qu'un endroit consacré au travail et aux dépenses d'ordre économique : un "lieu" susceptible de favoriser les fêtes, les rencontres et les rassemblements* ⁽⁹⁾». L'événement se donne comme objectif de sortir les pratiques théâtrales et festives de leurs champs respectifs. Les nouveaux acteurs qui y participent revendiquent le droit de «*retrouver*» la ville, comme l'affirme Jules Cordières, prototype de ces nouveaux artistes polyvalents. Cette revendication passe par un investissement de la ville entière. Celle-ci fabrique, en quelque sorte, les nouveaux territoires de l'expression et paraît ainsi dotée d'une efficacité propre. Du coup, l'impérieuse nécessité de

⁹. Ce qui renvoie explicitement à une citation de Henri Lefebvre au regard de l'espace urbain.

sortir des murs se fait jour car «*sous prétexte de culture, on n'a [plus] le droit de coloniser une ville avec un théâtre en conserve*»⁽¹⁰⁾.

Cette même période voit également la création d'une autre manifestation, elle aussi en espace extérieur, «*Danse à Aix*» ou s'établiront, là encore, des rencontres artistiques transversales.

Par la suite, en 1977, l'investissement de la ville par le spectacle vivant va prendre une autre ampleur. Il va trouver une référence majeure avec la création de «*l'Eté Romain*» par Renato Nicolini, «*Assessore alla cultura*» de Rome. Celui-ci propose d'inscrire le spectacle de rue dans la notion de «*Merveilleux urbain*» comme incitation à engager, suite à l'événement, une démarche de réforme dans la vie de la cité⁽¹¹⁾. Son action se déploie sur tout le territoire romain. Il invente des «*machines-spectacles*» qu'il installe dans les lieux les plus divers mais aussi les plus inattendus. Si les sites historiques tels le Colisée ou le Forum sont investis par d'immenses projections, la ville entière est aussi parcourue, enserrée dans un réseau souple de micros événements dans l'espace public (cirque, saltimbanques, vidéo, constructions fugitives, bals,..). La mise en spectacle de lieux polémiques soumis à la pression de la spéculation immobilière, avec l'irruption d'architectures éphémères, va directement au cœur, politique, de la question urbaine, au risque assumé de la confrontation, voire de la violence. Une étude plus précise sera proposée plus loin sur cet événement qui constitue un marqueur important de l'émergence de toute une série d'événements urbains.

Avec des manifestations telles que Aix ouverte aux saltimbanques, mais aussi, dans la même période, le *Festival of Fools* d'Amsterdam, *Vieille ville en fête* à Annecy, le *Festival Sur les pavés du Marais* et les *Fêtes du Pont-Neuf*, à Paris, un milieu s'est constitué ou, faudrait-il dire plus justement, a pris conscience de son existence comme ensemble. En 1978, et surtout en 1980, ce sont deux rassemblements qui vont accélérer cette dynamique de constitution.

Le premier est organisé à Padirac, à l'occasion du 40^{ème} anniversaire de Philippe Duval. Le second se déroule les 6 et 7 septembre 1980, à Chalain dans le Jura. La Falaise des Fous est un événement organisé par 230 artistes regroupés sous le vocable de «*Saltimbanks réunis*», où l'on retrouvera, parmi beaucoup d'autres, Ilotopie, le Plasticiens Volants, le Théâtre de la Manivelle, ou encore les futurs fondateurs du cirque Plume ou de la Compagnie Rasposo. Comme l'indique Michel Crespin, il y avait là «*des marionnettistes géants, des clowns cinglés, des constructeurs d'engins bizarres, des montreurs d'images sur de grands écrans. Nous avons pris conscience du potentiel et de la singularité de nos inventions. On est passé du numéro de "bout de trottoir" à l'idée de numéro de "bout de ville", soit l'investissement total de l'espace urbain dans sa monumentalité.*»

¹⁰. Citations extraites d'un texte de Jules Cordières, *Faire de chacun l'interprète de ses propres rêves*, in *Autrement* n°7/76.

¹¹. Renato Nicolini était donc l'adjoint à la culture, communiste, de Rome pendant cette période. Ricardo Basualdo, plus tard, développera la même notion mais dans une autre acception. On notera, même de manière incidente, que Ricardo Basualdo qui une des figures de la scénographie urbaine, fût un temps responsable du CUIFERD (Centre Universitaire de Formation et de Recherche Dramatique) à Nancy, centre lui-même issu du Festival Universitaire de Nancy. Ricardo Basualdo organisera d'ailleurs une rencontre sur ce thème avec Renato Nicolini et Michel Crespin, fondateur et animateur de *Lieux Publics*.

La Falaise des fous va donc cristalliser la représentation d'un mouvement artistique qui prend conscience de son existence au-delà d'un ensemble informel, constitué de parcours souvent croisés. Deux ans plus tard, avec le spectacle pyrotechnique de Pierre-Alain Hubert et un concert d'*Urban Sax* pour la troisième rencontre des Chefs d'Etat des Pays les plus Industrialisés à Versailles, c'est une reconnaissance médiatique qui intervient, cette fois, et rend visible l'existence de formes artistiques spécifiques.

Toujours pour rester sur le plan événementiel, le Carnaval des Ténèbres, orchestré par le Théâtre de l'Unité dans la Ville Nouvelle de St Quentin en Yvelines, de 1983 à 1986, va constituer un événement important et fédérateur pour la Ville-Nouvelle mais également un des lieux de rencontre du secteur. Dans la même période la MAJT (Maison d'Accueil du Jeune Travailleur), foyer de jeunes travailleurs situé à Lille, dans le quartier de Moulins crée un festival annuel de théâtre de rue : les rencontres qui deviennent un autre de ces lieux de rendez-vous. Ce sera également le cas du festival Dedans-Dehors à Tours.

L'entrée dans le champ professionnel de la diffusion

Le milieu des années 80 est donc le moment où les initiatives se démultiplient et qui marquent l'entrée de ce mouvement artistique dans une logique professionnelle de la diffusion. En effet, dans un contexte de développement culturel étayé par des municipalités dotées de nouvelles compétences par la décentralisation, une floraison de festivals va apparaître tels qu'«*Eclat*» à Aurillac, «*Scénomanies*» au Mans (1986), puis «*Chalon dans la rue*» à Chalon-sur-Saône, les «*arts dans la rue*» à Morlaix, «*Les Inattendus*» de Maubeuge (1987), le «*Festival de la Manche*» à Annonay (1988), «*Grains de folie*» à Brest (1989), «*Vivacités*» à Sotteville-Lès-Rouen, «*Furies*» à Châlons-en-Champagne (1990), «*Les jeudis du port*» à Brest (1991), la «*Saint Gaudingue*» à Saint Gaudens (1992), «*Coup de chauffe*» à Cognac (1995) ou encore les «*allumées*» de Nantes créé par Jean Blaise, etc.

En tout état de cause, les villes petites et moyennes - celles, en particulier, qui prises dans l'émergence de nouvelles concurrences urbaines, n'ont pas forcément tous les atouts économiques pour y répondre - vont être le cadre privilégié de l'imbrication étroite des «*Arts de la Rue*» avec les enjeux du développement urbain et participer d'un maillage territorial constituant, en quelques années, un véritable champ professionnel de la diffusion.

La fin de la décennie 80 et le passage aux années 90 seront marqués, par ailleurs, par deux événements importants du point de vue de cette visibilité et de la place majeure maintenant accordée aux grandes scénographies urbaines. C'est d'abord le bicentenaire de la Révolution orchestré par Jean-Paul Goude, sur les Champs-Élysées, en 1989. C'est ensuite, en 1992, les cérémonies des Jeux Olympiques d'Albertville, mises en scène par Philippe Decouflé, qui parachèvent cette reconnaissance par leur retransmission internationale.

Nous venons donc d'évoquer quatre temps de cette stabilisation progressive de l'identification d'un secteur artistique à travers des formes de mise en œuvre visibles que nous avons nommé génériquement « événements ».

Il nous faut maintenant nous pencher sur une sorte de généalogie parallèle qui est celle de l'apparition de collectifs artistiques (terme là encore générique qui agglomère des modes de structuration de nature différente ⁽¹²⁾) qui, progressivement, vont également structurer cette identification collective à un secteur autonome. Cinq étapes, dont les découpages chronologiques sont évidemment un peu caricaturaux (Il y a, bien entendu, beaucoup plus de porosité), permettent de percevoir les effets de cristallisation dont nous souhaitons rendre compte.

« Préhistoire » d'un genre : expérience et manifeste (1965-1978)

Il faut sans doute remonter à la période pré-soixante huit pour identifier les fondements de ce mouvement du point de vue de la mise en œuvre de collectifs artistiques.

Sans être identifié aux arts de la rue, une référence majeure est sans doute constituée par la création, en 1964, par Arianne Mnouchkine, du Théâtre du Soleil. Très rapidement, et l'on retrouvera cette analyse plus loin, le Théâtre du Soleil va développer son engagement hors des lieux classiquement dédiés à la représentation théâtrale. Dans une toute autre veine, Jérôme Savary, crée sa compagnie en 1965 qui deviendra le Grand Magic Circus et constituera, lui aussi, une référence majeure non conventionnelle.

Le début des années 70 voit la création de compagnies, de collectifs ou d'artistes individuels qui ne se revendiquent pas de la rue mais y déploient pourtant leur action. C'est le cas du Théâtre Eclaté d'Annecy (1970), de Jules Cordières et son Palais des Merveilles, du Footsbarn Travelling Theatre ou encore du Théâtracide fondé par Michel Crespin (1971). 1972 voit la création du Théâtre de l'Unité avec la rencontre de Jacques Livchine, Hervée de Laffont et Claude Acquart. L'année suivante, la compagnie « Le Puits aux Images » est créée. Elle adapte et met en scène Molière, Dario Fo puis se scindera en deux, une moitié étant à l'origine du Cirque Aligre qui deviendra par la suite Zingaro. C'est cette même année qu'est également fondée une compagnie représentative de ce moment qu'est le Théâtre à Bretelles issu d'un groupe d'intervention politique de musique de rue. De 1974 à 1978, de nouveaux collectifs apparaissent telle les musiciens-clowns de la Compagnie Blagueballe (1974), les pyrotechniciens du Groupe Ephémère ou les « OVNI » du Groupe Lô (1975) ⁽¹³⁾, ou encore, autour d'Enrique Jimenez, Oposito Groupe d'art.

En dehors d'une approche hexagonale, ces années sont également celles du surgissement de collectifs étrangers, notamment espagnols, comme Semola theatre (1978), els comedians ou la Fura del Baus (1979).

¹² On pense notamment au passage des logiques, quasiment « familiales », de troupe à la professionnalisation en « compagnies ».

¹³ Dont l'un des fondateurs est Pierre Sauvageot, actuel directeur de Lieux publics.

Le temps des historiques (1979-1989)

On reprendra ici la formule aujourd'hui couramment utilisée dans le secteur des arts de la rue et qui tend à qualifier un effet générationnel notable quant à l'émergence de nombreuses troupes dans les années 80.

Le tableau suivant montre que cette décennie a été à l'origine de la plupart des compagnies majeures qui ont, par la suite, structuré les arts de la rue comme champ autonome et produit l'essentiel du discours argumentatif et des codes esthétiques qui spécifient ce champ.

1979	Royal de luxe, Amoros et Augustin, Agence Tartare
1980	Ilotopie, Illustre famille Burattini, Théâtre Group'
1981	CIA
1982	Jo Bithume, Eléphant vert, Tout Samba'l, le SAMU, Puce Muse
1983	Générik vapeur, Compagnie Oposito
1984	Délices Dada, Groupe Zur, Tuchenn, les Piétons
1985	Transe Express, 12 balles dans la peau, Chercheurs d'air, le Phun, Skénée
1986	Compagnie Off, Kumulus
1987	Globe joker et les obsessionnels, Compagnie Rasposo
1989	Carnage productions, Teatro del silencio, Théâtre du Centaure, Carabosse

On y retrouve, en effet, à la fois un théâtre d'interpellation souvent ironique, une volonté de croisement disciplinaire, une proximité en décalage avec le cirque, l'apparition de grands déambulatoires, un vocabulaire esthétique spécifique, des logiques d'engagement politique et social.

La seconde génération (1990-1993)

Puisque nous parlions d'effet générationnel, le début de la décennie 90 voit émerger de nouvelles compagnies qui ne s'inscrivent plus directement dans la même histoire partagée (en particulier celle des grands événements que nous avons décrits) mais se positionnent par rapport à un genre maintenant constitué et identifié. Elles actent l'irruption de nouvelles propositions artistiques, une perception plus affirmée de la dimension urbaine.

C'est le cas, en particulier, des compagnies suivantes ⁽¹⁴⁾ :

1990	Ici Même Paris, Groupe F, Lackaal Duckric, Theater Titanick, Théâtre Dromesko
1992	Alamas givrés, Cirkatomik, Artonik
1993	Les arts sauts, Ex Nihilo

¹⁴ Comme dans le cas précédent, il s'agit évidemment d'une sélection représentative de compagnies.

Les arts de la rue : un secteur constitué (1994-2003)

D'une certaine manière, on ne peut plus considérer, à partir de cette période, d'effets proprement générationnels. De nouvelles compagnies vont émerger, à la fois dans la continuité, l'appartenance à la « famille » et dans une distance relative, une revendication d'un discours et d'une pratique non contrainte par une mythologie fondatrice.

À ce titre, on relèvera, par exemple la création des compagnies suivantes :

1994	26000 couverts
1995	2ème groupe d'intervention, Komplex Kapharnaüm, Metalovoice
1998	Opera pagai
1999	Théâtre du Voyage intérieur

L'après crise de l'intermittence...

Si la crise de l'intermittence, avec le moment fort de l'été 2003, a déstructuré fortement l'économie du secteur (notamment celle de nombreuses compagnies dites historiques), elle a probablement eu également comme effet de ralentir la création de nouvelles compagnies professionnelles. Peut-être serait-il d'ailleurs plus juste de dire qu'elle a ralenti leur émergence comme compagnies identifiées, voire reconnues.

Il est bien sûr trop tôt pour identifier non les compagnies récemment créées mais celles qui, dans les années à venir, participeront d'un renouvellement des esthétiques.

Disons simplement que ces dernières années ont été celles d'intérêt renouvelé pour la danse urbaine.

I.2. Des approfondissements nécessaires

Le rapide panorama qui vient d'être esquissé concernant les compagnies met en évidence la nécessité de procéder dans l'avenir à de nécessaires approfondissements. Si, comme nous l'annonçons, on peut avoir une certaine garantie qu'ont existé un certain nombre de paliers, il reste à mieux identifier ce qui a pu, notamment du point de vue des esthétiques, mais aussi de la formation des valeurs, les spécifier.

Dans les pages suivantes, nous proposerons quelques regards plus précis sur certains moments évoqués plus haut. C'est le cas, en particulier, d'une approche programmatique de l'analyse des homogénéités générationnelles, travail engagé largement du point de vue de la composition d'un corpus mais qui demandera un investissement de recherche qui ne pouvait trouver place dans ce travail.

C'est le cas également d'une recherche en cours sur l'été romain, menée par une doctorante italienne et qui peut constituer un exemple quant à des travaux plus monographiques et identifiés à mener dans l'avenir.

I.3. Mais qui supposeraient des investigations complémentaires

Au regard de l'analyse des événements et de l'apparition des collectifs artistiques, il semble nécessaire d'envisager à terme la mise en œuvre de travaux monographiques sur ce qui constitue encore des « points obscurs ».

À ce titre, et dans la même logique que celle qui procède de l'analyse du cas de l'été romain, il faudra étudier plus précisément :

- le rôle précis du Festival de Nancy
- les origines, les propos et le parcours des acteurs présents dans les manifestations tels qu'Aix ouverte aux saltimbanques, le Diable à Padirac, la Falaise des fous, les premiers festivals.

De la même manière, et sur le versant des compagnies, il apparaît également nécessaire de recomposer de manière plus extensive les origines de ces compagnies et le parcours des individus qui les ont composé.

En synthèse : Homogénéité corporative, connivences et divergences générationnelles

Pour illustrer cette démarche, on développera d'abord l'exemple du travail mené par Michel Crespin sur la recension de paroles d'acteurs. On insistera ici sur les présupposés et la méthode de collecte, sachant que l'ensemble des matériaux déjà recueillis n'a fait l'objet que d'un traitement rapide.

L'objectif premier de ce travail est de nourrir une méthodologie et une analyse permettant de dégager les lignes de force du théâtre de rue.

Quelques présupposés, qui sont aussi des pistes d'interrogations, fondent la démarche.

1) L'environnement social, politique, urbain et culturel

Le bouleversement sociétal de la fin des années 60 dans les pays occidentalisés, voire les événements de 68 en France, constituent le terreau de l'émergence de ce genre. On peut noter que cette période est celle d'un marquage idéologique et politique mais aussi comportemental, sur la tranche générationnelle des 15/35 ans.

Mais le contexte politico-culturel spécifique français de l'après-guerre (1945/1965), qui va initier un développement différencié des politiques culturelles entre Paris et un grand nombre de villes de Province, doit également être pris en compte. L'interrogation du rapport entre centre et périphérie, dès l'apparition de la crise urbaine post-60, par les protagonistes de la production urbaine (urbanistes, architectes, sociologues, politiques, artistes, responsables culturels...) est également un paramètre fondateur.

2) Les pratiques artistiques et culturelles

Cette période voit émerger des artistes, ou s'autoproclamant comme tels, qui « jouent dans la rue ». Cette époque est celle de La fête, des fêtes où commence à se questionner le rapport spectaculaire

entre dans et de rue. C'est aussi la période où se formule un débat entre les logiques de l'animation et celle de la création artistique.

À ce titre, il faut alors se pencher sur l'interrogation d'un certain nombre de catégories d'analyse dont l'occurrence peut être attestée dans les discours :

- La dimension « saltimbanque » : les circassiens et forains, le « nouveau cirque » et ce qui deviendra les « arts de la rue ».
- Les prémices d'organisations collectives (rencontres, cycles de formation-action, événements...)
- Le « marché » : la manche, les comités des fêtes, les comités d'entreprise, les MJC, les CAC, les Maisons de la culture.
- Les formes de reconnaissance et les soutiens professionnels et institutionnels.
- Les dates et contextes de l'apparition du vocable générique : « Arts de la rue », ce qui implique le contour précis de sa définition.

Méthodologie

La base de ce travail de recension procède d'un « regard d'acteur engagé dans une sorte « d'autoanalyse » rétrospective » de ce genre artistique et culturel.

La grande diversité des actions, des initiatives et des responsabilités que Michel Crespin a pu engager dans la continuité – durée dans laquelle ce sont composés les arts de la rue contemporains – vont justifier les matériaux à partir desquels la recherche et la réflexion vont pouvoir s'organiser.

• Période analysée

a) Les bornes 1972 – 1986

1972 est l'année de confrontation aux enjeux de l'urbanisme contemporain, notamment à travers l'exposition, au Grand Palais, « Evry à Paris ». Cette exposition des quatre projets lauréats de l'aménagement de la Ville Nouvelle d'Evry, est pilotée par le Groupe A.C.I.D.E.. Indépendamment de la rencontre avec de très grands architectes et urbanistes du moment (ceux de l'AUA, Andreau et Parat, Prouvé, Jean Claude Bernard), c'est à cette occasion que Michel Crespin fait connaissance du mime Jean Marie Binoche avec lequel il co-fonde, en 1973, la compagnie de théâtre Théâtracide.

1986 est l'année de la deuxième alternance politique de la V^{ème} République (de la Gauche à la Droite, François Léotard succède à Jack Lang). Le Centre National Lieux publics existe déjà depuis 3 ans et c'est l'année de la première édition du festival ECLAT, festival professionnel de théâtre de rue à l'échelle européenne.

Ces bornes ne sont que relatives et l'on verra, à travers la méthode de travail, que l'origine déborde, tant en aval qu'en amont, de ces dates.

b) Les séquences

On distinguera dans un premier temps de la phase de recherche trois séquences ⁽¹⁵⁾

1972 / 1978

Il s'agit d'une période très éclectique et bouillonnante, que l'on qualifiera de "saltimbanque" d'un point de vue artistique. Comme repères importants, on soulignera "Aix, Ville ouverte aux saltimbanques" en 1973 à Aix-en-Provence sous la houlette du Relais Culturel, de 1975 à 1977 "l'école d'été" à la Chartreuse de Villeneuve lez Avignon avec Bernard Tournois, Jean Digne, l'école d'Annie Fratellini et le Théâtretracide, le festival de St Jean de Braye et l'événement rassembleur du "Diable à Padirac" organisé par Philippe Duval en 1977.

1978 / 1981

Cette période, que l'on peut qualifier de pré-institutionnelle, correspond à l'expérimentation artistique à l'échelle d'une ville moyenne et de son territoire, celle de Manosque, avec les Ateliers Publics d'Arts et Spectacles d'Inspiration Populaire fondés par Jean Digne, à l'événement de "La Falaise des Fous" en septembre 1980 dans le Jura, à la victoire de la Gauche à l'élection Présidentielle en mai 81 et à la "Rencontre d'Artistes d'Espace Libre" organisée par le CAC de La Ferme du Buisson à Marne la Vallée en juin 81.

Cette période est un peu la césure entre le *travail au tapis* du saltimbanque et les premières *mises en scène urbaines*.

1982 / 1986

L'invention et la mise en place progressive des activités de Lieux publics à la Ferme du Buisson, sous la tutelle initiale du CAC dirigé par Fabien Jannelle, va permettre d'outiller professionnellement le développement des "Arts de la Rue", vocable qui apparaît publiquement pour la première fois, en 1983, dans l'éphémère revue Lieux publics N°1. Le Goliath 84/85 premier guide pour la création et l'animation dans les lieux publics (formulation de cette époque) est publié par Lieux publics qui va également initier les Rencontres d'Octobre, qui constituent les premières véritables rencontres professionnelles.

Artistiquement cette période voit s'affirmer de nouvelles écritures de rue par des compagnies comme le Théâtre de l'Unité, le Royal de Luxe (Cf. plus haut).

¹⁵ Qu'il faut mettre en relation avec la chronologie des événements et des compagnies que nous présentons plus haut mais également avec l'analyse de l'impact des politiques culturelles et de l'évolution institutionnelle du secteur développée plus loin.

• La méthode : l'échange vivant

Elle consiste dans un premier temps, à répertorier les artistes ou les accompagnateurs d'artistes (responsables culturels, institutionnels, journalistes, sociologues, architectes, personnalités politiques...) significatifs croisés durant cette période 72/86.

Dans un second temps, d'obtenir leur accord d'une rencontre individuelle pour un entretien.

Dans un troisième temps, d'écouter, de questionner, de rebondir pour que la personne se "raconte". Cet entretien, qui se passe sur le lieu de vie ou de travail actuel de la personne, est capté sous forme de prise de notes et d'un enregistrement audio. Des photos originales sont également collectées.

3) Le contenu de l'échange

Il cerne, pour chacun des interlocuteurs, leur positionnement générationnel (age, filiation parentale...); leur cursus scolaire ou universitaire; "où" il se trouvait en 68; leurs influences extérieures et leurs rencontres humaines et/ou événementielles déterminantes; leur premières ouvertures d'activités et/ou professionnelles, leur "rencontre" avec les pratiques artistiques de/dans la rue; leur confrontation d'activité et/ou professionnelle avec les Arts de la Rue

Cet échange, bien que sérié sur la période 72/86, s'élargira de facto grâce à la spécificité et l'histoire particulière de chaque personne interpellée.

4) Les personnalités référentes

- Accompagnateurs d'artistes

70 personnalités réparties en 30 responsables culturels, 11 institutionnels, 9 divers, 7 politiques, 6 journalistes, 4 architectes-designer, 3 enseignants-chercheurs,

- Artistes

116 personnalités réparties globalement dans 8 catégories : 40 en théâtre de rue, 17 saltimbanques, 17 plasticiens, 16 circassiens, 13 musique de rue, 5 intervention, 4 danse et 4 théâtre.

5) La documentation préparatoire

Archives personnelles (agendas depuis 1972, documents sur les événements, vignettes de spectacles...)

Archives de Lieux publics à Marseille et celles qui sont rétrocédées à HLM en 1994

Bibliographie de plus de 400 livres et revues sur culture, théâtre, cirque et dont 218 sur les arts de la rue

Banque de données de 1450 fiches professionnelles et institutionnelles essentiellement liées à l'univers des arts de la rue.

Un corpus de question :

Quel âge ont les personnes interrogées en 1968, quelle filiation parentale (d'où ils viennent), quel cursus scolaire et universitaire, quelles rencontres humaines et événementielles déterminantes ? Tous ces éléments constituent le socle du questionnement.

Depuis le début de l'étude, on remarque un premier pic d'âge avec des gens jeunes qui ont entre 12 et 25 ans en 1968, et d'autres qui ont entre 28 et 35 ans (militants de gauche et d'extrême et d'extrême gauche). Ces deux groupes vont être à la naissance de cette démarche artistique, ils avancent ensemble, dans une temporalité et une opérationnalité commune.

Pour le groupe des plus jeunes (les 12-25), les « événements de 68 » bouleversent la vie . Les autres, plus âgés, et qui sont sur le terrain sont dans la continuité de leur militance. Ils ont une pratique militante organisée. Les plus jeunes, qui ont la ferveur mais pas l'outillage, vivent le même moment incubateur.

CONCLUSION

Ce travail de mémoire vivante sera probablement long et coûteux mais nécessaire dans la mesure où comme pour toutes les formes de culture populaire, ce genre va se modifier et dans doute perdre certaines de ses caractéristiques originelles fondamentales qui lui donnaient son sens premier.

Mais cette recherche est également nécessaire pour mettre en évidence la conjonction de lignes de force qui permettent l'éclosion et le développement, au-delà d'une mode, d'un genre artistique et culturel populaire.

En particulier une hypothèse intéressante peut être travaillée : l'existence, dans cette conjoncture d'un temps de société particulier (60/70), de ce que l'on pourrait appeler une "connivence générationnelle souterraine " entre des personnalités qui, de par leur statut ou leurs responsabilités, sont censées avoir des intérêts discordants voire divergents. Cette connivence permettant de stimuler ou tolérer le développement de démarches qui, a priori, pourraient être perçues comme a-normale et donc à ignorer ou à contrecarrer.

Sur la base de la contribution de Michel Crespin

(Cf. Liste des acteurs et des artistes en annexe)

Une étude de cas : l'Été Romain (Giada Petrone)

Il n'existe pas encore d'étude approfondie sur l'Été Romain. Ma recherche¹⁶ se base sur le dépouillement de toute la presse de l'époque¹⁷ et sur quelques interviews filmées que j'ai réalisées avec certains des protagonistes¹⁸ de l'époque. L'argument est vaste, articulé et riche de thèmes à développer. Dans ce rapport, je me limite à en tracer l'histoire, en soulignant les événements les plus intéressants et à mettre en évidence les liens avec les Arts de la rue français.

L'Été Romain

«Chaque soir Rome devient un immense Beaubourg où une foule de différents âges est protagoniste du spectacle. (...) Une opération politique qui va beaucoup au-delà de l'affiche des manifestations. (...) A minuit à Rome des milliers de personnes se baladent dans les beaux parcs qui d'habitude sont fermés (...) Ils se promènent, (...) mangent, regardent films, ballets, pièces de théâtre, ils écoutent de la musique de tout genre. Ils se rencontrent, ils se parlent, des rapports éphémères se lient, ils s'exhibent, ils s'attirent (...) C'est l'Été Romain»¹⁹

A Rome en 1975, dans une période historique de crise, de terrorisme et d'insécurité diffusée, l'union des partis de gauche, la Giunta Rossa, gagne les élections municipales. Le huit août 1976 Renato Nicolini, à l'âge de 34 ans, devient assesseur de la Commission Argan.²⁰ On lui confie tous les mandats considérés comme peu importants (mandat au sport, au tourisme, aux affiches et publicité, au jardin zoologique, aux jardins et aux parcs). Peu après Nicolini délègue à d'autres certains de ces mandats pour se concentrer sur les missions relatives aux manifestations, spectacles, bibliothèques, antiquités et beaux-arts, archéologie et restauration, expositions, archives. C'est comme cela que naît, ce qu'il n'y avait pas avant, le mandat d'adjoint à la Culture.²¹

Au mois de décembre de la même année, Nicolini, a l'idée d'organiser une manifestation estivale, un Été Romain. Il présente le projet à la Commission du Conseil, qui accepte et suggère de constituer un comité d'experts pour étudier les propositions. Après différentes réunions, neuf lieux de la ville sont

¹⁶C'est Michel Crespin qui m'a suggéré l'idée de reconstruire l'histoire de l'Été Romain après avoir suivi ma thèse de recherche sur les arts de la rue en France, réalisée, en 2002, à la conclusion des études universitaires auprès du Département d'Histoire du Théâtre et du Spectacle de la Faculté de Lettres Modernes de l'Université de Florence. Le titre de la thèse est: *Le merveilleux urbain. Parcours évolutif des arts de la rue contemporaines en France*.

¹⁷J'ai eu la chance d'organiser tous les documents de l'archive privée de Renato Nicolini. L'Été Romain est un sujet riche pour la presse. Des centaines d'articles sur la ville, les spectacles, l'assesseur, les habitants. Des critiques, des exaltations, des prises de position. On dirait qu'à Rome on ne parle que de cela.

¹⁸J'ai réalisé des entretiens avec Renato Nicolini, l'inventeur de l'Été Romain; Bruno Restuccia, expert de cinéma et producteur cinématographique qui, à la moitié des années soixante-dix, gérait un ciné-club, le Politecnico. Comme nous le verrons, c'est à lui qu'on attribue l'idée de deux des manifestations les plus intéressantes: *Massenzio e Parvo Centrale*; Simone Carella, metteur en scène et acteur, qui gérait pendant ces années la fameuse Cave Beat '72 et qui a organisé le premier *Festival International des Poètes*; Franco Purini, un des architectes les plus connus en Italie et à l'étranger qui a réalisé pendant l'Été en 1979 toutes les structures éphémères du *Parvo Centrale*. Andrés Neumann, de l'Agence Théâtrale Andrés Neumann International, qui travaillait déjà à la fin des années Soixante avec Jack Lang au *Festival de Nancy*. Pendant l'Été Romain il a organisé des festivals internationaux de théâtre de très haut niveau, il a été le conseiller du Théâtre de Rome, il a été artificier de la rencontre entre Lang et Nicolini; Achille Bonito Oliva, critique d'art de réputation internationale, qui a organisé deux expositions pendant l'Été Romain en 1981: *Contemporanea* et *Vitalità del Negativo*. En vue d'une publication ces interviews sont, pour le moment, encore inédites.

¹⁹Francesco Petrone, *L'Estate Romana promossa dall'Assessorato alla Cultura. Tutta la città ne parla*, dans «Rinascita», 13 juillet 1979. La traduction de tous les textes de ce travail est à moi.

²⁰Giulio Carlo Argan, historien de l'art, maire de Rome de l'époque.

²¹Cf. Renato Nicolini, *Estate Romana. 1976-1985: un effimero lungo nove anni*, Siena, Edizioni Sisifo, 1991, p. 34.

choisis dans le centre et dans la périphérie où seront construites des scènes pour présenter des concerts et un ballet.²²

Mais l'Eté Romain, conçu pour être une manifestation expérimentale qui a contribué à l'évolution d'une manière de faire et de penser la culture en Italie et à l'Etranger, naît de la rencontre entre Nicolini et un groupe représentatif des principaux ciné-clubs de Rome : Bruno Restuccia,²³ Giancarlo Guastini du ciné-club Politecnico, Enzo Fiorenza, président de la section romaine de l'AIACE, (Association Italienne des Cinémas d'Essai), Enzo Ungari du Filmstudio, et Roberto Farina, Gianni Romoli et Silvia Viglia du ciné-club Occhio, l'Orecchio e la Bocca (L'Oeil, l'Oreille et la Bouche)²⁴.

Sur une idée de Bruno Restuccia, le groupe propose au nouvel assesseur des projections cinématographiques à la Basilique de Massenzio, lieu central par excellence de Rome, réservé jusqu'à maintenant à l'opéra lyrique et aux concerts de l'Académie S. Cecile pour une élite. Nicolini est un habitué des ciné-clubs qui l'avaient fasciné pour «*la façon dont le cinéma était offert*», les atmosphères, «*les petits rituels à travers lesquels les spectateurs se reconnaissaient entre eux*»²⁵. Dans ces petites salles cinématographiques, il avait eu la possibilité de comprendre que «*le cinéma n'est pas simplement la pellicule qui se projette, mais ce qui se vit au-delà de l'écran.*»²⁶

Séduit par l'idée d'un ciné-club de masse, l'assesseur approuve le projet pour expérimenter sur une grande échelle une utilisation inhabituelle du cinéma, sur une base d'une passionnante recherche cinématographique et d'une fantaisie créative des propositions bien connue au cercle restreint de cinéphiles et offert, pour la première fois, à tout le monde sans distinction.

Le 25 août 1977, c'est avec la projection de *Senso* de Visconti que s'inaugure *Massenzio*.²⁷ La manifestation intègre, depuis son origine, les fils directeurs qui, en s'évoluant et en s'articulant, permettront de construire la trame de l'Eté Romain :

- la typologie hétérogène du public et son rôle de protagoniste ;
- la vision de la ville comme *polis*, un espace commun d'échanges, de rencontres, d'évolutions, de surprises mais aussi comme objet de désir de ses habitants ;
- l'abolition de la hiérarchie entre culture d'élite et culture populaire ;
- le mélange des registres, des codes, des images, d'esthétiques différentes.

La première édition²⁸ intitulée *Cinema Epico* est conçue comme «*un hommage au cinéma, à sa grande capacité de fasciner et de raconter*»²⁹ et s'organise entre soirées normales et soirées spéciales pendant lesquelles l'équipe de *Massenzio* donne libre cours à sa fantaisie : les marathons cinématographiques³⁰, avec la projection de différents films jusqu'à l'aube ; les évènements spéciaux, comme la soirée des ombres chinoises ou bien

²² *Ivi*, p. 58

²³ Expert de cinéma et producteur cinématographique.

²⁴ Cfr. Renato Nicolini, *Estate Romana. 1976-1985: un effimero lungo nove anni*, cit., pp. 65-68.

²⁵ *Ivi*, p. 43

²⁶ *Ibidem*

²⁷ Le nom de la manifestation, du lieu où elle se déroulait.

²⁸ Les éditions de *Massenzio* furent en tout dix, mais seulement les trois premières à la Basilique de Massenzio.

²⁹ Renato Nicolini, *Estate Romana. 1976-1985: un effimero lungo nove anni*, cit., p. 68.

³⁰ Les marathons étaient déjà connus aux habitués du ciné-club L'Occhio, l'Orecchio e la Bocca qui l'avait déjà proposés.

la soirée de la projection du film *Nuova Babilonia* di Kosinev accompagné par la musique en direct de l'Orchestre de l'Opéra dirigé par Marius Constant venu de Paris pour l'occasion, ou encore la projection de *Cabiria* de Pastrone accompagné d'un piano.

Mais pour comprendre, après trente ans, la valeur d'innovation de ces propositions, il est utile de se rappeler qu'à l'époque la télévision avait seulement deux chaînes et proposait un seul film par semaine, que les salles cinématographiques projetaient un seul même film pendant des mois et les idées circulaient peu. Une des intuitions les plus importantes de Nicolini a été celle d'avoir confié aux acteurs de la recherche, de l'avant-garde théâtrale, cinématographique, poétique, le rôle de moteur entraînant le développement culturel de la ville, en leur donnant l'opportunité de rompre leur propre isolement, souvent objet de critique, pour apparaître publiquement et expérimenter un rapport nouveau entre l'art et le grand public. Le journaliste Francesco Petrone souligne de cette manière l'insolite ouverture des institutions aux suggestions qui proviennent du bouillonnement souterrain :

«La première expérimentation de l'Eté Romain, le Cinema Epico, (...) reproduisait sur une grande échelle certaines des expériences des ciné-clubs romains. (...) Le cinéma divisé par genres, les marathons (quatre ou cinq films dans une soirée jusqu'à l'aube avec les gens qui entrent et sortent, mangent, ...) et beaucoup d'autres petits rites qui étaient déjà pratiqués depuis quelques années dans les espaces off et finalement ressortent à la lumière (...) L'institution publique de la ville se faisait promotrice de manifestations très insolites, collaborait avec des groupes privés qui avaient travaillé depuis une dizaine d'années sur un public nouveau et avec eux elle mettait en marche des nouveaux besoins qui s'enrichissaient et se multipliaient vertigineusement.»³¹

Nicolini met en évidence *a posteriori*, l'importance de l'implication de ces énergies créatives :

«La mairie a mis en marche, (...) a fait exprimer des forces différentes, chacune d'elles porteuse d'une spécificité culturelle et idéale, en organisant une confrontation même dialectique et offrant aux citoyens une possibilité de choix différenciés. L'image de l'Institution locale qui en résulte est très différente du schéma pour lequel la programmation veut dire homologation et imposition d'un seul domaine idéologique.»³²

Pendant une année l'Assessorato³³ à la culture de Rome, en se mettant «*au service de la fantaisie et de la créativité sociales*»³⁴ devient un point de référence pour les associations, les radios, les coopératives théâtrales, les ciné-clubs, les revues spécialisées et il alimente une vision démocratique de l'offre et de la production culturelle. L'énorme succès de l'Eté Romain est le signe tangible du désir collectif de vivre la ville avec plus de liberté de mouvement, avec curiosité sans tabou et avec un sens de l'appartenance retrouvé. Rome se dévoile sous une nouvelle lumière et les habitants se découvrent prêts à se laisser surprendre.

³¹ Francesco Petrone, *L'Estate Romana promossa dall'Assessorato alla Cultura. Tutti ne parlano*, dans «Rinascita», 13 juillet 1979

³² Renato Nicolini, *Estate Romana. 1976-1985: un effimero lungo nove anni*, cit., p. 82

³³ Les services municipaux de la culture d'une ville.

³⁴ Francesco Petrone, *L'Estate Romana promossa dall'Assessorato alla Cultura*, cit.

A ce propos Corrado Morgia ³⁵écrit:

«L'Eté Romain démontre qu'il existe des forces, des capacités, des disponibilités de la ville, de ses institutions, de ses structures culturelles, de ses habitants, de ses intellectuels qui veulent une vie différente par conséquent une société différente, qui n'acceptent pas la situation présente et qui croient qu'un projet de changement structurel doit passer aussi à travers un projet de changement de la qualité de la vie, de récupération de la dimension sociale de l'existence, d'échange, d'expériences et de rencontre. »³⁶

En 1978, l'Eté Romain se consolide et se présente une diversité d'évènements. Après le succès de *Massenzio*, les initiatives se multiplient : concerts, danse, théâtre.³⁷ Le Théâtre de Rome organise au Palazzo delle Esposizioni des expositions importantes : une sur Erwin Piscator, une sur le Théâtre de la République de Weimar, une autre sur l'Avant-Garde polonaise et en particulier sur Tadeusz Kantor qui, grâce à Andrès Neumann, arrive à Rome après une année de laboratoire à Florence.³⁸

Pendant ce temps, l'expérience de *Massenzio* devient le point de départ pour élaborer le concept de culture comme agrégation et pour aller au delà de «la division schizophrénique entre culture-divertissement et culture-ennui». ³⁹ Nicolini écrit:

«A *Massenzio*, chaque soir, sur les tests de Alberto Sordi, Marilyn Monroe, mais aussi de Alfred Hitchcock, de John Ford, de Kenji Mizoguchi, de Ernst Lubitsch, se crée un dialogue - ou mieux une série de dialogues - entre le public - les publics- et une sorte de mémoire collective à travers le cinéma. Le mécanisme du jeu, le refus du terrorisme culturel, nous permet d'avoir des «spectateurs détendus», prêt à applaudir, à rire, à répliquer. Il nous semble, de cette manière, d'entrer dans le monde - dans les mondes - du spectateur, de lui restituer l'attention critique, de le rendre conscient des ses raisonnements. (...) Il nous semble aussi de commencer à nier la séparation entre les initiatives destinées au «spectateur normal» et celles du «spectateur cultivé.»⁴⁰

Le public, protagoniste absolu de l'événement, est constitué de milliers de personnes d'extraction culturelle et sociale très différente qui cohabitent tranquillement dans une combinaison inédite et voulue des spectateurs : des cinéphiles passionnés et des familles de *trasteverini*,⁴¹ qui se retrouvent avec leurs amis à voir un film en grignotant quelque chose, des vétérans des ciné-clubs curieux de l'expérimentation et des gens de la périphérie contents de se réappropriier du centre-ville, des critiques cinématographiques, des journalistes prêts à enregistrer l'inhabituelle situation et des jeunes enthousiastes. L'objectif de cette «politique culturelle de masse»⁴², dit encore Nicolini, «ce n'est pas simplement le

³⁵ Corrado Morgia, responsable culturel de la Fédération Romaine, a été le premier avec le quel Nicolini a parlé de l'hypothèse d'organiser une Eté Romain.

³⁶ Corrado Morgia, *Fantasia e intelligenza rendono «vivibile» anche Roma*, dans «L'Unità», 21 juillet 1979

³⁷ Intéressante surtout la programmation théâtrale que se tienne au Théâtre Argentina avec la tétralogie que Antoine Vitez dédie à Molière; Perlini et Aglioti et *L'Ubu roi* de Peter Brook.

³⁸ Cfr. Renato Nicolini, *Estate Romana. 1976-1985: un effimero lungo nove anni*, cit., p. 97

³⁹ Renato Nicolini, dans Gianfranco Vaccari, *Un happening fra le mura*, dans «L'Europeo», 11 août 1978

⁴⁰ Renato Nicolini, *I tarocchi di Massenzio*, dans «Rinascita», premier septembre 1978

⁴¹ Habitants de Trastevere fameuse zone populaire de Rome qui, pour son caractère pittoresque, aujourd'hui est devenue touristique.

⁴² Renato Nicolini, *I tarocchi di Massenzio*, cit.

succès du public, de toute façon incontestable (43000 spectateurs à Massenzio pour le "Cinema Epico"(...))⁴³ mais celui de «renouveler la vie culturelle d'une ville d'un côté désagrégée (...) de l'autre côté devenue paresseuse dans un conformisme de petit bourgeois (...), qui l'a porté à perdre ses contacts avec la grande culture internationale.»⁴⁴

Pour la deuxième édition de *Massenzio*, le *Double Jeu de l'Imaginaire*, l'équipe des organisateurs met encore plus l'accent sur la dimension "au-delà du film", soit dans la création d'une atmosphère de partage d'un temps et d'un espace exceptionnel, soit dans le choix de projeter des "matériels cinématographiques" différents, des chefs-d'œuvre mais aussi des dessins animés, des films vidéo non professionnels, des documents qui «montrent comment le cinéma est un travail d'effort d'acteurs, des scénaristes, des décorateurs, des costumiers, et aussi une industrie et qu'il a été le divertissement et la mythologie de grandes masses».⁴⁵ De cette édition, on se rappelle la soirée mémorable dans laquelle ont été projetés ensemble onze films sur onze écrans l'un à côté de l'autre, dans une opération visionnaire qui, dans un certain sens anticipe le palimpseste télévisé.

L'explosion de l'Eté Romain

«Cette ville, considérée comme un marais, un corps flasque et inerte, a eu tout d'un coup des sursauts (...) et en peu de temps ont fleuri des initiatives, des rencontres, des festivals. Qu'est-il arrivé? Il est arrivé ce que l'assesseur a appelé "activation culturelle". (...) La ville a redécouvert les rues, les places, les lieux abandonnés, inutilisés, désuets, vides depuis toujours, en leur redonnant une fonction de rencontre et de vie» .⁴⁶

En 1979, un journaliste enregistre comme cela le changement inattendu et profond d'un mode de vivre à Rome. La ville semble se réveiller d'une ancienne torpeur. Les gens vivent la ville avec une euphorie conviviale et naturelle. L'Eté Romain explose en multipliant les offres culturelles et les occasions de rencontre.

Pour ce qui concerne *Massenzio*, la troisième et dernière édition à l'intérieur de la Basilique est beaucoup plus suivie mais elle n'a pas le même succès que les autres années. Par contre, à Villa Ada l'association *Murales* projette avec une énorme approbation du public *Ballo...Non solo*⁴⁷, une initiative sur la récupération de la danse comme forme de divertissement mais aussi de socialisation, puis en hommage au cirque et à ses merveilles, la Mairie de Rome et le Théâtre Stabile présentent *Circo in Piazza*.⁴⁸ Pendant douze jours, des acrobates, des jongleurs, des fakirs, des cracheurs de feu, des contorsionnistes, s'exhibent dans les rues antiques autour de Via Giulia et Piazza Farnese. Les cirques viennent de la périphérie, les numéros sont sans prétention artistiques mais encore une fois, le fait le

⁴³ *Ibidem*

⁴⁴ *Ibidem*

⁴⁵ *Ibidem*

⁴⁶ Giorgio Gregorio Botta, *Che facciamo stasera? C'è solo da scegliere*, dans «L'Unité», 3 juin 1979

⁴⁷ Les éditions de cette manifestation furent sept.

⁴⁸ La manifestation *Circo in Piazza* a été organisée pendant cinq éditions.

plus intéressant est l'enthousiasme entraînant de centaines de personnes, le sens de cohésion sociale que ces initiatives ont suscitées. Même la presse porte l'accent sur cet aspect :

«*Les torches dans la rue, les clowns, les équilibristes, les cracheurs de feu, les funambules. Et tant de personnes qui sourient, qui se parle sans se connaître, avec une sérénité qu'on ne voyait pas depuis longtemps. Dans cet extraordinaire Eté Romain il y a beaucoup de choses qui arrivent et l'on se demande où allaient toutes ces personnes avant. (...) Les gens rient et applaudissent frénétiquement. C'est vraiment une grand fête. Il y a tout Rome.*»⁴⁹

Mais l'initiative qui marque l'année 1979, et qui sont parmi les évènements les plus intéressants de l'Eté Romain est le premier *Festival Internazionale dei Poeti e Parco Centrale*.

Le premier Festival Internazionale dei poeti à Castelporziano

En 1977, le Beat '72, fameuse cave de l'avant-garde théâtrale romaine où avait travaillé aussi Carmelo Bene, présente une initiative pour essayer un rapport différent, sans médiation de la lecture solitaire mais direct, entre le public et la poésie, en invitant pour seize semaines des jeunes poètes à mettre en scène leur propre œuvre⁵⁰, devant à une quarantaine de spectateurs. Avec la volonté de sortir physiquement et métaphoriquement de ces espaces étroits de l'expérimentation et des "conventicules", Simone Carella, metteur en scène et acteur, Franco Cordelli, écrivain et critique et Ulisse Benedetti qui géraient le Beat '72, en 1979 organisent le *Festival Internazionale dei Poeti*⁵¹, une manifestation sans précédent en Italie, qui marque une fin : celle de la performance dans les caves pour un public d'habitues. L'intention, comme disent les auteurs, «*est de faire devenir la poésie un moment de libération dans lequel tous les spectateurs peuvent exprimer leur propre force poétique et devenir en même temps, protagonistes.*»⁵² Pour créer une occasion de rencontre avec le grand public, ils invitent, sur un plateau bâti sur la plage de Castelporziano, près de Rome, cent dix poètes parmi lesquels des noms fameux: de Etats-Unis la *Beat Generation*, au complet avec Allen Ginsberg, Peter Orlovsky, William Burroughs, Gregory Corso, Lawrence Ferlinghetti; de la Russie Eugenij Evtuscenko, de l'Italie, Edoardo Sanguineti, Dacia Maraini, Dario Bellezza et beaucoup d'autres encore de la France, de l'Angleterre, de l'Espagne...

Annoncé comme «*une invitation (...) à la destruction et au dépassement des barrières et des schémas de n'importe quel genre*»⁵³, le festival attire vingt mille personnes qui campent pendant trois jours sur la plage. La presse se déchaîne, prête à enregistrer les comportements peu orthodoxes du public et à révéler la nouveauté de l'événement. L'appel explicite à la liberté est mal compris du public car, à partir du premier jour, pendant que les poètes italiens étaient sur scène, il se révolte en réclamant son propre

⁴⁹Vanna Berenghi, *Tra clown ed equilibristi, Roma riscopre la sua estate*, dans «La Repubblica», 8 juillet 1979. Sur l'argument voir aussi *Fachiri e mimi e clown nel circo di Via Giulia*, dans «Paese Sera», 23 juin 1979

⁵⁰«Le mot de passe était: sortir des pages du livre, s'échapper des cages du vers, dépasser les frontières de l'écriture», dans Stefano Malatesta, *Tante stelle fra cocomeri e tamburelli*, dans «La Repubblica», 26 juin 1979

⁵¹Le Festival se déroule du 28 au 30 juin 1979. Il y a eu trois éditions du Festival dans divers lieux, puis une interruption et après une autre série d'événements moins intéressants.

⁵²F. P., *Castelporziano: tre notti sulla spiaggia per migliaia e migliaia di giovani*, dans «Il Messaggero», 23 juin 1979

⁵³*Ibidem*. Un autre journaliste écrit: «Les organisateurs espèrent que le festival soit un Woodstock», quelque chose de «créatif et excitant entre le libérateur et l'anarchique.» Stefano Malatesta, *Tante stelle fra cocomeri e tamburelli*, dans «La Repubblica», 26 juin 1979.

droit de s'exprimer. Le Festival risque toute de suite de s'ensabler dans la contestation. Danilo Maestosi, un des journalistes plus attentifs aux vicissitudes de l'Eté Romain décrit la conquête tumultueuse de la scène du public:

«La lecture s'est transformée dans un fragmentaire débat à milles voix. Des tons durs de combat verbal, des cris, des sifflets, des jets de sable et d'objet et des tons exaspérés d'un féroce et ironique sabotage ont empêché la suite de la lecture. A vingt-deux heures trente l'épilogue: le public refuse les poètes et les fait taire, mais certains, avec courage, s'exposent au danger (...) en criant leurs poésies (...) à une inexorable concurrence de poètes extemporanés»⁵⁴

Après les événements de la soirée précédente, les organisateurs ne savent pas si il faut continuer ou non le festival. Ils décident enfin de créer un service d'ordre et de laisser à disposition de tout le monde un microphone et la scène jusqu'à dix-neuf heures, pour ensuite redonner l'exclusive aux poètes officiels. Cette solution ne persuade pas et la force impétueuse du rassemblement l'emporte. *«La scène»* écrit un journaliste, *«semble être le but désiré de millier de personnes (...). Il y a celui qui monte sur le plafond pour se faire voir, pour s'exhiber, pour être deux mètres au-dessus des autres, pour réciter des psychodrames, pour provoquer, pour (...) se confesser (...). Et de ces gens, combien sont venus pour la poésie, pour les poètes et combien sont venus pour se faire entendre car il est difficile d'être écouté ailleurs?»⁵⁵*

La foule ne se calmera que quand Allen Ginsberg, le père de la *Beat Generation*, sans penser aux insultes, s'assoit, jambes croisées, et commence à chanter un "Om" accompagné au banjo par le poète Peter Orlovsky. Miraculeusement tout le monde s'assoit en silence. Le dernier jour, les poètes et les organisateurs se rencontrent pour décider quoi faire après le délire collectif des deux premiers jours. Enfin ils décident de continuer. La soirée se passe bien pour les auteurs étrangers dans l'enthousiasme général. Le Festival se conclue avec le *Mantra del padre morto*⁵⁶ de Ginsberg pendant lequel la scène s'écroule sous le poids de mille personnes qui étaient montées dessus, Nicolini y compris.

Nicolini, qui était sur la plage comme représentant de la Mairie de Rome mais aussi comme passionné de poésie, décide d'appuyer l'expérimentation et d'assumer personnellement la responsabilité, soutenant que la culture peut servir à mettre en discussion les certitudes, à exprimer et reconnaître les forces existantes dans la société. Nicolini dit à ce propos :

«Castelporziano a été une manifestation étrange : d'un coté on a démontré un besoin de poésie inattendu, de l'autre coté on a vu que le besoin de poésie est très pauvre (...) la culture ne doit pas être un élément de consolation mais révéler la crise dans la quelle on vit.»⁵⁷

Pendant l'assemblée communale que suit le festival, aux accusations d'irresponsabilité et aux rappels moralisants de ses collègues, Nicolini répond en déclamant debout les vers du poète Eugenio Montale

⁵⁴ Danilo Maestosi, *E l'happening in versi si trasformò in un coro di fragorosi versacci*, dans «Paese Sera», 29 juin 1979

⁵⁵ *I poeti e le strane creature*, dans «Lotta continua», 3 juillet 1979

⁵⁶ *Mantra del père mort*.

⁵⁷ Renato Nicolini, dans Domenico del Rio, *Nicolini delle meraviglie*, dans «la Repubblica», 19 juin 1981

qui oppose la poésie des «*poètes qui se bougent seulement entre les plantes aux noms peu utilisés : bosses troènes ou acanthes*»⁵⁸ à la poésie, qu'il préfère, des sentiers sauvages.

Parco Centrale et le Merveilleux Urbain

En 1979, la nécessité d'aller au-delà de *Massenzio*,⁵⁹ déjà en crise à la troisième édition pour sa position centrale et conceptuelle, devient une priorité pour les animateurs de l'Eté Romain. D'une idée de Bruno Restuccia naît *Parco Centrale*, un projet d'action globale sur la ville qui conjugue plusieurs finalités : faire approcher les gens à la culture sans élitisme, créer des opportunités de socialisation, présenter une image nouvelle de Rome, riche de ferments, d'initiatives, de surprises et «*donner vie à une vision qui est aussi une manipulation créative, originale et surtout transversale des matériaux urbains*»⁶⁰ En s'éloignant du concept de décentralisation culturelle,⁶¹ une formule qui s'était révélée un échec et qui ne répondait plus aux exigences de la ville, Restuccia déclare dans une interview :

*«Faire culture aujourd'hui signifie reconnaître que les niveaux de communication de la composition spectaculaire sont complémentaires. Il n'est plus possible de parler de théâtre, cinéma, danse, sans penser que chacune de ces activités est liée étroitement aux autres et que soit d'un point de vue de la production que de la consommation, la typologie de spectacle de la télévision est dominante. (...) Notre intention est d'élargir le centre-ville et de l'assiéger, en partant des espaces qui sont aux frontières (...) Quatre lieux marginaux qui représentent des réalités différentes et opposées. Il s'agit d'établir entre ces pôles une ligne de liaison visuelle.»*⁶²

L'idée est réalisée par une équipe d'architectes,⁶³ dirigés par Franco Purini, accompagnés intellectuellement par des experts en sociologie et en communication de masse, comme Alberto Abbruzzese⁶⁴, et l'actrice Patrizia Sacchi qui organise la sphère théâtrale de la manifestation. À la base de *Parco Centrale*, il y a un travail théorique et conceptuel : quatre lieux sont identifiés près de la périphérie, au-delà des murs anciens de la ville, abandonnés ou non utilisés depuis plusieurs d'années. L'équipe réalise quatre cités éphémères où sont localisées simultanément différentes manifestations, liées réciproquement par un jeu de renvois et de miroirs. Les lieux correspondent à différentes formes possibles de jouissance par le public, (basées sur la typologie de participation, de la plus physique et chaleureuse à la plus mentale et froide).

Pour le niveau "le plus chaud", on projette la **cité de la danse et du sport**, où l'acteur est spectateur.

Le lieu choisi est la vallée de la Caffarella situé dans le Parco dell'Appia Antica, zone dégradée dont l'utilisation était l'objet de débat depuis longtemps.

⁵⁸ Le titre de la poésie de Montale (1896-1981) est *I limoni*.

⁵⁹ Cfr. Franco Purini, *Il progetto di Parco Centrale*, dans Renato Nicolini, Franco Purini, *L'effimero teatrale. Parco Centrale. Meraviglioso Urbano*. (Par les soins de Giuseppe Bartolucci), Firenze, La casa Uscher, 1981, p. 15

⁶⁰ Franco Purini, dans une interview que j'ai réalisée et qui est encore inédite.

⁶¹ Franco Purini dit à ce propos: «Aux philosophies de la décentralisation qui supposent, dans une certaine manière, une production centrale à distribuer à la périphérie ou la production autonome de culture qui, sans une confrontation à une échelle plus grande, perd progressivement de qualité, on y a cherché de substituer une opération plus complexe.» Franco Purini, *Il progetto di Parco Centrale*, cit., p. 15.

⁶² Bruno Restuccia, dans Danilo Maestosi, *Adesso Nicolini progetta una città fatta di specchi*, dans «Paese Sera», 23 août 1979

⁶³ Laura Thermes, Duccio Staderini, Giuseppe De Boni e Ugo Colombari.

⁶⁴ De la pensée théorique de Parco Centrale font partie aussi Francesco Pettarin, Giancarlo Guastino e Stefano Guglielmotti.

Ici on construit une piste de danse (10 mètres pour 60 mètres) décorée avec des copies de statues classiques et des colonnes romaines en papier mâché de six mètres de hauteur louées à Cinecittà.⁶⁵

Purini explique que «*le jeu conceptuel consistait à représenter, à travers des éléments kitsch (...) le «mythe» qui caractérisait le lieu à l'intérieur de la superposition réalité-représentation.*»

Dans la **cité du rock et du jazz** le spectateur est toujours impliqué physiquement mais moins par rapport à la cité de la danse car il y a une vedette sur la scène. Cette cité est localisée dans le Mattatoio, les anciens abattoirs, fermé depuis six années et ouvert pour l'occasion. Purini dit encore que «*un des mérites de l'Eté Romain a été de faire connaître ce lieu extraordinaire à des milliers de jeunes qui l'ont connu, entre autre, à travers la musique qu'aujourd'hui on pourrait définir «urbaine» par excellence; c'est à dire le rock, système complexe qui mélange sons, ville et comportements de masse qui s'entremêlent d'une façon conflictuelle.*»⁶⁶ Grâce aussi à cette initiative, le Mattatoio, créé superbement par l'architecte Ersoch, accueille actuellement une Université, un musée d'art contemporain et des associations.

Pour la **cité du théâtre** , où en théorie il ne devait y être qu'une implication mentale du spectateur (mais en réalité elle fut aussi physique), le lieu choisi est Via Sabotino, un espace propriété de l'Institut des maisons populaires, obtenu par la démolition de deux lots de bâtiments. Cet endroit, dans l'attente d'un projet de requalification, était abandonné. Pour l'équipe des architectes, c'est l'intervention la plus compliquée. Dans l'espace d'un lot est réalisée une grande ellipse représentant un œil énorme, celui d'Apollon qui regarde le ciel en dessous du sol et un bosquet qui évoque la dimension dionysiaque du théâtre. Dans l'autre lot, Purini édifie deux architectures éphémères en bois et en fer : un petit théâtre scientifique (sur le modèle des théâtres anatomiques mais aussi du Globe Theatre de Londres) et la reproduction d'une des caves romaines des années Soixante : *La Fede* de Giancarlo Nanni et Manuela Kustermann.⁶⁷ Patrizia Sacchi, avec l'idée que l'avant-garde théâtrale pouvait s'exprimer aussi devant un public vaste et composite, invite les groupes romains historiques à représenter un spectacle de répertoire.⁶⁸

Enfin la **cité télévisuelle** ,⁶⁹ «*une sorte de Luna Park de l'imaginaire électronique*»⁷⁰ qui représente le niveau "le plus froid", l'atmosphère plus technologique, la participation plus mentale du spectateur. Elle est réalisée dans le grand jardin de Villa Torlonia où les styles architectoniques se sont côtoyés pendant des siècles : le style romain, celui du Moyen âge, le gothique, le classique, et le néoclassique. Purini pense insérer l'élément contemporain qui manque : une structure éphémère, un pont réalisé en fer, en bois et en acier lucide, de 85 mètres de longueur et trois de hauteur, élevé entre les arbres. Sur le pont, Purini

⁶⁵Fameux studios cinématographiques.

⁶⁶Franco Purini, *Il progetto di Parco Centrale*, cit. p. 16

⁶⁷*Ivi*, p. 17

⁶⁸Pour en citer certains: Simone Carella présente le *Fecaloro* de Pagliarani, spectacle où la participation des spectateurs déterminait le développement de la performance; Giancarlo Nanni et Manuela Kustermann interviennent en soulignant l'impossibilité pour eux de recréer un spectacle du passé; Amelio Perlini dispose dans le bois dionysiaque quelques dizaines de téléviseurs, certains bien visibles, d'autres un peu cachés, qui transmettent des images de sa célèbre mise en scène *Les oiseaux* de Aristophane; Claudio Remondi e Riccardo Caporossi représentent le *Rotobolo*, un énorme cylindre qui est activé par les spectateurs de l'intérieur.

⁶⁹En réalité les points spectaculaires de *Parco Centrale* furent cinq. Avec des projections cinématographiques au *Cinema Palazzo* dans le quartier populaire de S. Lorenzo.

⁷⁰Danilo Maestosi, *Per Villa Torlonia sfilata di mostri tv*, dans «Paese Sera», 25 août 1979

positionne des cabines avec des moniteurs qui transmettent en continu et presque en temps réel, des images tournées par une troupe dans les différentes cités de *Parco Centrale*. L'idée est celle de permettre au public «*de se voir comme dans un miroir et vivre en même temps le présent et le passé.*»⁷¹

À ce travail théorique et d'organisation technique de *Parco Centrale* correspond une participation du public⁷² «*socialement mixte, avec ses connaissances et ses besoins (...), composite, en mouvement et éparpillé*»⁷³, qui devient le sujet préféré de la presse. Voilà à ce propos l'impression d'un journaliste :

«De ce fou été de la culture qui, jour après jour, trace et puis nuance ses milles faces dans une (...) girouette de conférences, d'annonces, de présentation (...), l'image la plus difficile à fixer est probablement celle du public. A vouloir tracer l'identikit de ce spectateur imaginaire qui, capté par les infinis rappels du programme, voulait suivre avec une exténuante cohérence chaque sollicitation (...) il en sortirait la caricature d'un "tarantolato"»^{74, 75}

Un des mérites attribués souvent à l'Eté Romain a été celui de n'avoir pas favorisé la peur du terrorisme qui rendait lourde l'atmosphère de la ville mais, au contraire, d'avoir poussé les habitants de Rome à se réapproprier ses espaces, en captant leur attention en milles manières.

C'est à cette occasion, pendant la définition du projet de *Parco Centrale* que Renato Nicolini élabore le concept de "Merveilleux Urbain" c'est-à-dire la potentialité de la ville de surprendre d'un coup, de se dévoiler à travers des interventions artistiques qui marquent émotionnellement les espaces et qui excite l'imaginaire collectif.⁷⁶ Purini nous explique :

«Le pari de Nicolini sur le Merveilleux Urbain consiste (...) à substituer à une gestion traditionnelle (...) des faits culturels d'une grande ville, un projet de promotion «conflictuelle» d'événements alternatifs par leur propre nature, à ceux prévisibles. Il naît de cette manière une sorte de nouveau spectacle urbain qui a comme scène pas seulement des lieux de spectacle mais aussi des espaces virtuels des mass-media.»⁷⁷

En 1983, Ricardo Basualdo organise à Nancy, au Centre Universitaire International de Formation et de Recherche dramatique, un séminaire international sur le Merveilleux Urbain auquel participe aussi Nicolini. C'est à cette occasion que Basualdo lui attribue officieusement la paternité du concept de Merveilleux Urbain :

«La notion de merveilleux urbain est utilisée pour la première fois par l'équipe de Renato Nicolini. Pour lui et son équipe le merveilleux urbain définit l'articulation entre le spectaculaire et une réflexion, qui à son tour devra être gérée au niveau politique (...) Le merveilleux urbain m'intéresse en tant que moyen d'articuler le spectaculaire urbain à une dynamisation de l'énergie créative et l'imaginaire d'une communauté. Il est vrai, comme le fait l'équipe de Nicolini, le spectaculaire peut servir de moyen de réflexion et de prise de conscience d'une collectivité sur des problématiques précises.»⁷⁸

⁷¹ *Ibidem*

⁷² Mais cause de la pluie certains spectacles furent désertés.

⁷³ Alberto Abbruzzese, *Rapporti sociali e forme spettacolari*, in «Rinascita», 24 août 1979

⁷⁴ Il "tarantolato" est celui qui après avoir été piqué par une tarentule n'arrive plus à s'arrêter de bouger d'où le nom de la danse populaire "tarantella".

⁷⁵ Danilo Maestosi, *Stagione di maxi-rassegne per lo spettatore-trottola*, dans «Paese Sera», 27 juin 1979

⁷⁶ En vérité la notion de "Merveilleux Urbain" apparaît pour la première fois dans un article de Nicolini *Il Meraviglioso urbano*, du 11 juin 1979 publié dans le Catalogue de l'exposition *Ritorno a Roma* (Staderini Editore, 1979) et puis publié dans Renato Nicolini, Franco Purini, *L'effimero teatrale*, cit.

⁷⁷ Franco Purini, *Il progetto di Parco Centrale*, cit., pp. 15-16

⁷⁸ Ricardo Basualdo, *Reveiller le merveilleux urbain*, dans «Nordeste», n. 4, numéro spécial *Le merveilleux urbain*, actes du colloque, mai 1983, pp. 4-5

Basualdo développera ensuite cette notion qui parallèlement à celle d'"éphémère"⁷⁹ constitue un champ d'investigation fructueux dans la recherche des connexions entre l'Eté Romain et les Arts de la Rue français.

Pour revenir à L'Eté Romain, signalons en bref d'autres initiatives.⁸⁰ En 1980 la manifestation la plus intéressante est *Musica nella città* qui envahit musicalement Rome et fait participer toutes les typologies de public, éliminant la distinction entre musique cultivée pour l'élite et musique populaire pour la masse. La programmation est, comme nous rappelle Nicolini, «*bizarre, riant, riche d'expérimentations: la musique en contact avec l'eau, la musique qui émerge du sous-sol, (...) la surprise.*»⁸¹ Au-delà des concerts jazz, rock, musique classique et opéra qui se déroulent dans les parcs, les *villas* et les places, les initiatives à remarquer sont : le *Festival Panasiatico* qui, pour la première fois, apporte à Rome une programmation consacrée à la danse et à la musique orientale, les *Blits musicali*, c'est-à-dire une irruption de musiciens dans le quotidien des habitants, organisés par les *Brigate musicali* qui répandent joie au lieu de terreur, le *Festival Cagianò*, dédié à l'œuvre intégrale de John Cage, musicien expérimentateur des sonorités et personnage-clé du milieu artistique new-yorkais à partir des années cinquante. Pendant ce festival, il y a plusieurs expérimentations dont, par exemple, la *Variation III* qui est exécutée par six camions-citernes de la voirie qui répandent de l'eau parfumée dans les rues en suivant avec précision la partition de Cage ou encore *Affabulation Souterraine* ou *Musica dai Tombini*⁸² réalisée par Armando Adolghisio⁸³ qui fait sortir des morceaux de conversations amoureuses, en musique, par les bouches d'égout isolées par des barrières, comme s'il y avait des travaux en cours. Les spectateurs s'arrêtent, surpris dans leur quotidien. Rodolfo Giammarco, un des organisateurs du festival, écrit à propos du public:

«*Bon gré, mal gré chaque citoyen a été (...) protagoniste ou spectateur d'une kermesse où le charme acoustique consistait en une unique, gigantesque caisse de résonance, un instrument à l'échelle de la planimétrie de Rome, centre historique et périphérie inclus. (...) Enfin tant de têtes et autant de sentences que chacun pense de transmettre à son bureau, chez soi, à l'école, à l'Université. (...) De cette manière, (...) la musique se répand sur l'onde des commentaires et l'éphémère rebondit dans la ville.* »

Musica in città est un autre thème riche pour une comparaison avec les réalités françaises de recherche musicale.⁸⁴

On se souvient de l'Eté 1981 surtout pour un événement : la projection du *Napoléon* d'Abel Gance, après sa restauration financée par Francis Ford Coppola et réalisée à Londres. Le film, accompagné par l'orchestre dirigé par Carmine Coppola, est présenté à côté du Colisée devant huit milles spectateurs en

⁷⁹C'est pendant l'Eté Romain que le terme "éphémère" est pour la première fois attribué au domaine des manifestations culturelles, organisées dans les espaces publics pour une période limitée, avec le but précis d'en favoriser une grande participation de public. Encore aujourd'hui les gens se souviennent de Nicolini comme «le prince de l'éphémère» ou l'assesseur «éphémère», mais, comme on verra, le déguisement du mot "éphémère" a contribué à la fin de l'Eté Romain.

⁸⁰Dans cette publication j'ai préféré donner un peu plus de place aux événements des années 1977-1979 car ils sont les plus significatifs.

⁸¹Renato Nicolini, dans Daniele Maestosi, *Stagione di maxi-rassegne...*, cit.

⁸²*Musique par les bouches d'égout.*

⁸³Qui était un professionnel de la RAI, la télévision italienne.

⁸⁴Je pense par exemple à Décor Sonore.

conclusion de *Massenzio*.⁸⁵ Dans la dernière demi-heure Gance avait prévu de dilater l'image en utilisant deux projecteurs sur deux écrans latéraux, ce que l'équipe de *Massenzio* effectua avec un effet étonnant. En cette occasion Nicolini rencontre pour la première fois Jack Lang,⁸⁶ arrivé à Rome comme Ministre de la Culture français,⁸⁷ pour voir le *Napoléon* mais aussi pour connaître l'assesseur de la culture de Rome dont il avait déjà entendu parler beaucoup. Lang est tellement touché par l'atmosphère effervescente de la capitale romaine, qu'il demande à Nicolini et à tout son équipe une rencontre officielle pour parler de cette expérimentation culturelle dans la ville de Rome⁸⁸. Il existe beaucoup d'articles de presse sur la venue de Lang à Rome et en particulier sur l'échange qu'il a eu avec Nicolini. Un journaliste écrit à ce propos :

«Lang dit: «L'Eté Romain? Une expérience exceptionnelle, vraiment unique pour la capacité qu'elle a démontré de mettre ensemble une foule d'une grande ville avec ses intelligents appels. Rome a une architecture qui la prédispose à la fête. Paris est plus austère. Mais on cherchera à vous imiter!» Pendant deux heures de face à face, il se confronte avec l'assesseur Nicolini. «Propositions, projets, échanges d'opinion et de conseils (...), Nicolini (lui présente) (...) une relation qui condense les résultats de la gestion de cinq années d'expérimentation, des hypothèses à suivre, le rapport entre culture et information, la reconquête de la ville et de ses espaces et l'utilisation du spectaculaire à l'échelle d'une ville»⁸⁹

Il est possible de penser que l'Eté Romain a influencé Lang pour la création de la Fête de la Musique et pour son idée de la culture. C'est un autre axe de recherche intéressant pour trouver des points de rencontre entre les Arts Urbains français et les initiatives romaines.

Les polémiques et la fin de l'Eté Romain

En juin 1981, pendant la campagne électorale des nouvelles élections municipales, arrivent les polémiques. Nicolini, représentant du parti communiste, devient l'objet de critique provenant soit de la droite que de la gauche socialiste : les attaques les plus fréquentes sont celles de ne pas avoir de projets concrets, de dépenser l'argent public pour des initiatives peu sérieuses mais surtout de ne s'occuper que de l'Éphémère.⁹⁰ De l'analyse des articles de la presse, on déduit clairement l'utilisation instrumentale et politique de ses opposants autour de l'Eté Romain. Malgré les accusations et la férocité des critiques, Nicolini est réélu aux élections municipales en ayant le nombre de voix le plus important après le maire Luigi Petroselli. Tout cela renforce les jalousies et amplifie les tensions. A la fin de l'année 1981, la mort de Petroselli, qui avait soutenu les idées de l'assesseur, semble marquer un changement radical dans

⁸⁵ 10-12 Septembre 1981

⁸⁶ Grâce à Andrés Neumann qui connaissait très bien Lang avec le quel il avait travaillé à Nancy.

⁸⁷ C'était son premier voyage à l'Etranger comme Ministre.

⁸⁸ Ensuite il invitera Nicolini à Paris pour essayer une collaboration entre la France et l'Italie qui, en effet, ne s'est pas vérifiée.

⁸⁹ Danilo Maestosi, *Bravo Nicolini. Anche a Parigi faremo l'Estate*, in «Paese Sera»

⁹⁰ Franco Purini dit: «La critique faite à Nicolini est qu'il faut penser aux choses qui restent et non pas à celles éphémères. On ne comprend pas que les deux choses sont complémentaires. La ville doit s'évoluer avec les structures mais elle doit aussi être capable d'accueillir des événements et des activités qui à chaque fois suscitent des phénomènes importants, esthétiques et de communication de masse. On ne peut pas penser gouverner une ville seulement avec ses structures (...) ou gouverner seulement avec l'éphémère. Mais j'ai toujours trouvé instrumental l'opposition entre permanente et éphémère». Dans ma interview encore inédite.

l'atmosphère autour de Nicolini.

En 1982 l'assesseur présente à la presse son programme 82-85. Les idées principales sont : favoriser le "mariage" entre antique et moderne (par exemple la zone des Forums Impériaux), faire un musée et un centre culturel dans le palais du Campidoglio, doter Rome de structures dignes d'une métropole européenne (auditorium, musée de la science...), créer un réseau de bibliothèques et centres d'informations dynamiques (sur le modèle du Beaubourg), favoriser la reprise des productions de films à Cinecittà et l'ouvrir au public.

Ces déclarations enveniment encore plus les polémiques, et comme première réaction toutes les propositions pour l'Été 1982 sont refusées en bloc. Les vicissitudes politiques compliqués des trois dernières années de Nicolini l'ont empêché de réaliser son programme entièrement.⁹¹ Malgré tout il travaille jusqu'à la dernière minute de son mandat, organisant toujours des initiatives culturelles⁹², sans jamais perdre l'enthousiasme. Après 1985, Nicolini s'en va et la politique culturelle va redevenir plus bureaucratique, sans créativité et surtout sans poésie.

L'Été Romain, est seulement la première partie d'un projet qui prévoyait de créer un désir diffusé d'opportunités culturelles et de réaliser en suite des structures de production, a exercé une influence énorme avec des résultats plus ou moins intéressants. En Italie, dès le début, l'initiative a été frénétiquement imitée. Encore aujourd'hui il n'existe pas une ville qui n'ait pas son "Été" mais les initiatives sont souvent vidées de leur sens originel et se réduisent à une programmation privée de fantaisie et avec des propositions de très mauvaise qualité. Par contre à l'Etranger, et en particulier en France, il est possible d'identifier l'héritage dans le domaine des Arts Urbains⁹³.

Il y a trois moments de contact direct entre Nicolini et la réalité culturelle et artistique française : les rencontres avec Jack Lang tant à Rome qu'à Paris en 1981, le séminaire international sur le Merveilleux Urbain organisé à Nancy en 1983 par Ricardo Basualdo, et enfin la première Rencontre d'Octobre organisé, toujours en 1983, à la Ferme du Buisson de Marne-la Vallée, par Michel Crespin qui convoque, pour une confrontation, les artistes de rue mais aussi «*tous ceux qui questionnaient la ville à ce moment-là*»⁹⁴, (urbanistes, chercheurs, sociologues, architectes et représentants institutionnels nationaux et internationaux). Nicolini est invité, à cette occasion, pour parler de son expérience de l'Été Romain. Les notions de Merveilleux Urbain et d'Éphémère, l'idée de la culture comme enrichissement collectif, force de cohésion sociale et instrument critique de la réalité, la vision de la ville comme espace créatif, l'abolition de la hiérarchie dans l'art, la recherche de nouveaux langages, que Nicolini avait déjà expérimenté à partir du 1977, suscitent un grand intérêt. En France les temps sont mûrs pour accueillir

⁹¹ Il faudrait une analyse politique détaillée de ces événements mais ce n'est pas le but de cette publication. Sur les poèmes voir: Francesco Petrone, *L'Estate Romana promossa dall'Assessorato alla Cultura. Tutta la città ne parla*, dans «Rinascita», 13 luglio 1979; Daniele Del Giudice, *Quella morbida macchina*, in «Paese Sera», premier août 1980; Renzo Giacomelli, *L'Estate Romana: cultura o propaganda?*, dans «Famiglia Cristiana», 31 août 1980; Angelo Quattrocchi, *Cadono le foglie dell'Estate Romana*, in «A Roma cosa c'è», 8 octobre 1980; Maurizio Calvesi, *L'Estate Romana e il suo tribuno*, in «La Repubblica», 13 novembre 1980

⁹² Je rappelle, entre autres, l'organisation de *Tunnel* où cent mille personnes fêtèrent l'arrivée de l'an 1983 et l'édition de *Massenzio* du 1984 au Circo Massimo.

⁹³ Mais aussi dans les initiatives comme *La nuit blanche*.

⁹⁴ Michel Crespin, mon entretien, encore inédite.

et développer les intuitions de Nicolini, alors que malheureusement en Italie personne n'a continué ce parcours. La présence en France de personnalités comme Michel Crespin, qui sondait depuis diverses années les possibilités artistiques de l'espace urbain, la nouvelle situation politique et l'attention des Institutions aux questions relatives à la fonction de l'art dans la ville, ont permis la création d'un domaine artistique originel, celui des Arts de la Rue, qui est devenu au niveau international l'expression représentative d'une esthétique typiquement française.

Giada Petrone

I.4. Continuités, filiations, ruptures

Les filiations artistiques des années 60

Le mouvement des «*Arts de la Rue*», même s'il s'est proposé, pour un temps d'être un renouvellement de la tradition festive, et continue souvent d'être interprété de la sorte, n'y puise pas, en réalité, ses seules références. En dehors du fait que celles-ci procèdent souvent d'une réinterprétation parfois éloignée des conditions originelles du développement de la fête, c'est finalement plus autour d'un corpus qui est celui des interventions artistiques en espace urbain qu'il nous paraît plausible de trouver des éléments originaires. Les événements qui, particulièrement depuis les années 70, balisent cette histoire récente, donnent aux manifestations éphémères de scénographie urbaine un «*statut*» de genre où la figure de l'interpellation est souvent centrale, ou au moins récurrente. De ce fait, c'est bien autour de la question de la position esthétique et éthique de l'artiste face à la société, urbaine qui plus est, que doit s'envisager une réflexion sur les fondements historiques. Or cette question n'a de sens, dans un premier temps, qu'au regard d'une pensée réflexive de l'art, pensée qui va prendre toute son ampleur avec l'avènement de la modernité⁽⁹⁵⁾. Et il nous paraît nécessaire d'opposer cette réflexivité à la nature spontanément symbolique de la fête.

A y regarder de plus près, trois ou quatre axes, au minimum, apparaissent. Ils ont comme point commun de mettre au centre de leur préoccupation une relation entre Art et Politique, en particulier sous l'angle de l'interpellation du public. Cette relation lie, en tout état de cause, deux «*protagonistes*» ; le premier est l'art (le théâtre dans le cas particulier) comme manifestation d'une esthétique qui se publicise, comme procès social, volontaire et engagé, de signification ; le second est le Politique, comme conjonction d'un espace et d'une forme de regroupement social volontaire, comme partage d'un espace commun et d'une responsabilité collective.

Ces axes que nous annonçons, quatre termes les résumant : propagande, événement, radicalité, ludicité. Ils dessinent quatre figures de cette esthétique en action, l'*agit-prop* et sa tentation prosélytique pour la première, le *happening* comme survenue sensible pour la seconde, le *théâtre radical* dans une dimension politique provocatrice et révélatrice pour la troisième, les apports du *tiers secteur* italien où se recompose sens et ludicité pour la dernière. La tentative classificatrice force, bien sûr, le trait et ces axes ne sont pas étanches. Au contraire, même, au sein de chacun d'eux résident des contradictions évidentes. Conservons cependant l'idée d'un essai de synthèse.

L'objectif est ici de mettre en évidence ce qui se conserve de filiations artistiques et de leur réinterprétation contemporaine par des artistes qui ont participé à l'émergence du secteur et qui, on l'a vu, en ont souvent dessiné les lignes directrices.

⁹⁵. Ce qui ne signifie, bien évidemment, pas qu'elle fût totalement absente auparavant. Notre souci étant plus de marquer une rupture.

Ainsi, notre proposition tente de repérer les quelques principes organisateurs du discours et de la pratique du spectacle de rue. La tentative de synthèse qu'il tente résulte d'un travail de prélèvement. En effet, les «*Arts de la Rue*» ont souvent opéré une sorte de sélection dans des principes théoriques et dans des modes d'action, empruntant à Rousseau, à Tzara, à Maïakovski, à Kaprow tout en en restituant des formes relativement amoindries, mais surtout dans une volonté d'inscription contemporaine.

Il ne s'agit pas ici de refaire l'histoire de mouvements artistiques (⁹⁶) mais plutôt d'en dégager les « principes actifs » qui ont pu construire les bases d'une réinterprétation et produire un discours apparemment homogène et cohérent.

De l'Agit-prop, on retiendra qu'il inaugure un art conceptuel et comportemental, qu'il sollicite de l'artiste, mais aussi du public, un engagement politique et social articulé au quotidien. Il sort ainsi d'une logique contemplative et implique une efficacité sociale de l'acte artistique, en particulier par le recours à la participation du public. La logique de l'intervention directe, dans des espaces choisis pour leur pertinence situationnelle, sociale et politique, vient se fonder sur une « tradition » révolutionnaire mais également sur une forme de retour de ces formes, attestable notamment en France vers la fin des années 60 (Cf. un théâtre en crise)

Le travail d'un Armand Gatti ou encore de Benedetto, est illustratif de cette volonté. Le théâtre de Gatti commente et s'inspire de la lutte des opprimés. Ses personnages sont des figures mythiques du panthéon révolutionnaire. A partir de 1973, il quitte le théâtre pour travailler dans les usines, les quartiers de ville ou la campagne.

Le *Théâtre du Soleil* d'Ariane Mnouckine est aussi, dans l'immédiat après 68, le porte-drapeau d'un théâtre de fête et de combat. Avec *1789* et *1793*, il propose à un large public populaire, à la fois une fête et une réflexion sur l'histoire et la mythologie de la Révolution française.

Augusto Boal et son *Théâtre de l'Opprimé*, constitue une troisième grande référence de cette période. Pour Boal, «*Le théâtre est une arme, c'est au peuple de s'en servir.*» Aussi refuse-t-il l'enfermement du théâtre comme forme avec comme corollaire la passivité du spectateur. Les participants doivent, au contraire, transformer le cours du jeu. La représentation s'invente chaque fois sur les lieux mêmes de l'activité quotidienne (usines, villages, lycées, etc.), à partir de situations concrètes proposées par l'assistance. On se change en jouant, on joue pour changer la vie.

On le voit, l'ensemble de ce projet se trouve largement formulé dans le discours des artistes de rue tel qu'il émergera ensuite.

⁹⁶ Elle est largement développée dans l'ouvrage de Philippe Chaudoir, « Discours et figures de l'espace public à travers les Arts de la rue », publié chez L'harmattan en 2000

Du happening, on retiendra plutôt qu'il prône le choix du lieu et l'éphémère de l'œuvre à travers un art du geste, un souci d'intégration de la réalité sociologique, un vocabulaire stylistique. Mais c'est aussi à partir de cette filiation que se concrétise, finalement, l'idée d'un art total et transdisciplinaire. C'est elle qui met en oeuvre des processus de déconstruction narrative et une logique du choc émotionnel. Le happening inaugure de nouveaux modes d'action artistique, tout à la fois canalisateurs et libérateurs, ouverts à des interprétations multiples, gérés par des principes d'indétermination, jouant de formes minimales. Ce qui caractérise cette filiation, au moins du point de vue formel, c'est la mise en oeuvre simultanée d'éléments audiovisuels variés se combinant dans un espace scénique en englobant les spectateurs, participant ainsi au même titre que les «acteurs». Espace fusionnel où se rencontrent, en une confrontation multimédia, les arts majeurs ; idéal de la fusion des horizons où nous ne sommes plus dans une logique de la représentation mais dans celle de l'événement.

Du théâtre radical, on retiendra l'expression d'un art simple et pauvre où se systématise un rapport du dedans au dehors, une relation entre le *In* plus contraint et le *Off* plus spontané. C'est cette filiation, également, qui met en oeuvre un retour à des formes expressives traditionnelles mais réinterprétées, un principe de communion collective et un investissement global de l'espace. La participation est collective pour la création du spectacle et l'espace est totalement investi ; spectacle fait de mouvements, de bruits, de musique, de danses, de défilés, de sculptures et de paroles. Mais le théâtre radical va également contribuer à imposer l'autonomie de la mise en scène au détriment du texte comme création spécifique d'images vivantes où les scénographies, les masques, la musique, l'expression corporelle, les marionnettes de toutes dimensions jouent le premier rôle.

Dans une logique de l'immédiateté, le théâtre radical procède d'une tentative de resymbolisation. Ce qui est saisi dans cette position, c'est l'efficace affective d'un «*ici et maintenant*», ce qui est en cause, c'est bien la substitution au spectacle de situations qui trouvent leurs sources dans le réel. Mais cette situation, malgré tout, en passe par une médiation représentative. Elle se donne essentiellement comme objectif la révélation de rapports de force globaux.

De la tradition du théâtre italien, on retiendra son influence à la fois sur les formes telles que celles de la commedia dell'arte, mais également sur sa capacité, dans la continuité du théâtre de Giorgio Strehler, autour du Piccolo Teatro, d'allier légèreté et gravité, de relier le travail du sens à la ludicité.

L'apport esthétique des années 90 : des modifications du rapport à l'œuvre trans-artistiques

À l'autre extrémité des filiations, il nous semble également important de mettre en relation le projet artistique des arts de la rue avec des évolutions contemporaines qui nous paraissent traverser l'ensemble des arts.

En effet, les dernières années ont vu émerger des formes de désignation de l'art, tendant à rendre compte d'évolutions quant au rôle de l'artiste vis-à-vis de l'œuvre, quant à la forme du rapport qui s'établit avec sa réception.

Ces modes de désignation indiquent à la fois la pertinence de l'espace et du temps dans lequel s'installe l'œuvre, les modifications des frontières entre les formes de la création et celles de la réception, l'avènement de formes interactionnelles et relationnelles au sein même des publics.

On parle alors d'art contextuel, en suivant Paul Ardenne, d'esthétique relationnelle, selon Nicolas Bourriaud, d'art participatif, voire interactif.

Le terme d'Art contextuel a été élaboré par Paul Ardenne, en référence notamment à Jan Swidzinski, artiste polonais pratiquant la performance, et auteur du "Manifeste de l'art contextuel" en 1975. Le terme, pour Paul Ardenne cette fois, recouvre l'ensemble des formes d'expression artistique qui diffèrent de l'œuvre d'art traditionnellement comprise, à savoir :

- l'art d'intervention
- l'art engagé de caractère activiste (happenings en espace public, "manœuvres"),
- l'art investissant le paysage ou l'espace urbain (land art, street art, performance...),
- les esthétiques dites participatives ou actives dans le champ de l'économie, de la mode ou des médias.

À ces formes d'expression est souvent dénié le caractère même de "créations", qui plus est "artistiques". Pourtant, leur conception alternative de l'art et du rôle de l'artiste les amène à mettre en évidence le rôle actif du contexte de l'effectuation de l'œuvre.

Le contexte désigne ainsi « l'ensemble des circonstances dans lesquelles s'insère un fait » et un art dit contextuel opte pour la mise en rapport directe de l'œuvre et du réel, sans intermédiaire, l'œuvre s'y configurant en fonction de son espace d'émergence et des conditions spécifiques le qualifiant.

L'esthétique relationnelle est, quant à elle, un terme forgé par Nicolas Bourriaud qui part du constat que les relations interhumaines sont devenues le centre des préoccupations des artistes aujourd'hui et constitue une des matières centrales de la production esthétique contemporaine. L'esthétique relationnelle, n'est donc rien d'autre que les relations qui sont produites par les œuvres au-delà de la relation directe de perception mais également dans des relations d'environnement.

Depuis Marcel Duchamp et le *ready-made*, l'art n'a pas cessé de remettre en cause le principe de production de l'œuvre-objet. De fait, les artistes utilisent de plus en plus leur propre rapport à la réalité, en prenant ce contexte comme point d'ancrage de leur activité.

On reconnaît dans ces principes, pourtant développés autour d'une analyse de l'art contemporain, quelques éléments qui participent notamment de l'évolution récente des propositions artistiques dans les arts de la rue. Ainsi, et cette thématique sera reprise plus loin par Serge Chaumier, les arts de la rue semblent également avoir succombé à une sorte de « pulsion de l'échange », comme l'évoque Jérôme Glicenstein, qui spécifie le spectateur comme sujet, sous deux formes :

- Celle d'un sujet-médiateur où est privilégiée une relation intersubjective duelle entre le spectateur et l'œuvre.
- Celle du sujet-interactant qui donne au sujet un rôle de producteur, de mise en existence de l'œuvre le temps de son actualisation.

L'ensemble de ces termes paraît avoir été forgé au sein des arts visuels, dans le « contexte » d'une crise de l'art contemporain et venir s'inscrire dans des filiations esthétiques de ces arts.

Pourtant, à y regarder de plus près, le spectacle vivant, même si une conceptualisation du phénomène ne n'y est pas effectuée, semble également traversé par des préoccupations similaires. On ne compte plus, en effet, les formes d'interpellation du public, la mobilisation des mémoires et les captations de parole, le recours à des dispositifs introduisant l'interaction, même dans des formes spectaculaires.

De ce fait, les arts de la rue sont un véritable analyseur de ce qui semble être un paradigme contemporain, autour, redisons-le, de trois dimensions :

- le contexte et la situation dans lequel s'inscrit l'œuvre (sa temporalité et sa spatialité spécifique)
- le passage d'une conception de l'œuvre et de sa réception à la pertinence de l'élaboration de son processus
- l'avènement du spectateur, sujet esthétique, au participant, sujet médiateur ou interactant.

Les proximités déniées

On a évoqué largement jusqu'ici la dimension filiative et il convient d'aborder une autre perspective qui est celle des proximités déniées.

Art public, Art urbain, voire « cultures urbaines » et, bien sûr, Art(s) de la rue, sont des termes qui recouvrent des réalités différentes, parfois dissociées - parfois interreliées. En tout état de cause, ces termes signifient un état de cristallisation de champs, impliquant des frontières (ce qui en est, ce qui n'en est pas), des hiérarchies, des oppositions ou des conflits « territoriaux ».

Ils désignent tous, dans la composition de leur intitulé, un rapport qui relie, plus ou moins étroitement, le champ esthétique et le champ urbain. Par la référence, plus ou moins explicite, à la question de l'espace public, ils renvoient à une troisième instance : celle du politique.

L'emploi de ces termes est souvent confus, joue parfois comme synonyme, et nécessite, du coup, qu'un minimum de précisions y soit apporté en préambule.

En tout état de cause, ces pratiques diverses impliquent toutes une sorte de mise en public de la question de l'art en dehors de ses périmètres institutionnels classiques. Plus encore, c'est la plupart du temps d'espace urbain dont il est question, encore que certaines pratiques s'exercent aujourd'hui dans l'espace rural, voire « naturel ».

L'Art public, même s'il n'est nommé ainsi que depuis quelques décennies, constitue une pratique artistique et/ou politique ancienne. La statuaire monumentale est depuis longtemps convoquée dans l'espace non construit de la ville pour introduire, ainsi que l'évoque Françoise Choay « *dans les villes occidentales, la proportion, la régularité, la symétrie, la perspective en les appliquant aux voies, places, édifices au traitement de leurs rapports et de leurs éléments de liaison* »⁽⁹⁷⁾.

Elle produit, dans la continuité du Quattrocento, des effets d'ordre et de sens, donne une forme à la ville et particulièrement aux espaces publics.

Gloablement, le terme recouvre une catégorie d'oeuvres d'art situées dans des lieux publics précis et provenant de commandes données par des personnes ou des groupes. Parcs, édifices du gouvernement, banques, écoles, églises, hôtels, gares, sièges sociaux et restaurants sont quelques-uns des endroits où l'on présente des oeuvres fixes dont la composition, les dimensions et les proportions s'agencent au site environnant, qui en fait ressortir la signification. Le thème de l'oeuvre peut se rapporter à la fonction du bâtiment ou de l'espace qu'elle met en valeur. L'art dans les lieux publics est souvent produit à des fins de célébration, de propagande, de commémoration ou d'éducation. À sa fonction décorative peut s'ajouter un message politique, social ou religieux qui exprime l'idéologie du groupe ou de l'individu qui a commandé l'oeuvre.

⁹⁷ In Dictionnaire de l'Aménagement et de l'Urbanisme

De manière plus contemporaine, l'art public a également comme objectif d'introduire dans le quotidien la question de l'Art, la plupart du temps autour d'une hypothèse de décalage ou de production d'une sorte de « porte-à-faux » réflexif. En cela, l'Art public est porteur d'un paradoxe entre son caractère ordonnateur et sa volonté interrogative. Au-delà de ce paradoxe (et sans doute en relation), il convient également de souligner, comme l'indique Christian Ruby ⁽⁹⁸⁾, « *que les arts publics réalisent une forme d'inscription de la collectivité dans l'espace de la ville* » et « *qu'ils partagent l'espace de la ville, répartissent le temps des cérémonies et des rassemblements, et déploient des fictions de communautés* ».

En règle générale, le terme « public » désigne le commanditaire, le représentant indirect du public, c'est-à-dire l'Etat ou la collectivité qui achète ou qui commande et qui agit au nom de la communauté par laquelle il a été désigné. L'art public désigne donc en quelque sorte un art officiel auquel il fut longtemps assimilé jusqu'à ce qu'il se débarrasse de la tutelle et de la prégnance des Beaux-Arts, et que d'autres procédures permettent de l'identifier comme un art de l'espace public novateur.

Dans le même temps, la notion d'art public désigne pour certains une volonté d'engagement de l'artiste ou de son œuvre à l'égard du public, un art où « *la démarche artistique se détermine dans l'optique d'un art qui vise à concerner le public, à se mettre à son service* »⁹⁹. En tout état de cause, il se veut une manifestation impliquée dans la sphère publique.

De manière contemporaine, en matière d'art public, la diversité des pratiques est grande. Si l'on se contente d'un trop rapide répertoire des formes, on est vite conduit à conclure qu'aucune perspective artistique ou esthétique commune n'a l'air de se dessiner. Pourtant, et même s'il n'y a pas de système formel homogène, quelques principes se dégagent. On y retrouve quelques parentés, notamment à travers la mise en œuvre d'une dialectique in-situ/ex-situ, ou encore dans le jeu ludique que l'œuvre peut entretenir avec l'espace urbain. Mais cette parenté couvre également le champ du politique en jouant par décalage des formes et des signes et en réactivant des relations entre l'œuvre et la population passante, quitte à la faire devenir public.

La question des frontières définitionnelles de l'Art urbain est plus complexe.

Le terme recouvre deux réalités historiques différentes. Dans sa première acception, le terme recouvre ce que l'on pourrait appeler un « pré-urbanisme », essentiellement dirigé sur le dessin des villes. La seconde acception est plus récente et vient s'appuyer sur la ville comme support.

Dans un premier temps, le terme semble s'inscrire dans une certaine continuité (une synonymie) avec l'Art public, recouvrant une volonté de structurer la composition urbaine et s'inscrivant en critique vis-à-vis d'un urbanisme jugé trop fonctionnaliste. Dans cette même logique de continuité, mais accentuant la thématique réflexive, des initiatives plasticiennes ⁽¹⁰⁰⁾ interrogent le fait que nous serions devenus

⁹⁸ C. Ruby, L'art public dans la ville, revue Espaces temps, mai 2002

⁹⁹ Marianne-Ulla Ström, *L'art public : intégration des arts plastiques à l'espace public ; étude appliquée à la région de Stockholm*, Dunod, collection « Aspects de l'urbanisme » 1980, Paris, p. 16-17

¹⁰⁰ Cf. l'exemple de l'association Rad.art à Toulon

«étrangers à notre propre ville» et prônent la nécessité de prendre en compte, au-delà de la construction matérielle et concrète de l'espace, sa dimension symbolique et psychique. Il nous faudrait alors «*ré-enchanter le territoire*» ou encore «*habiter en poète*»⁽¹⁰¹⁾.

Un troisième discours sur l'art urbain s'inscrit dans l'hypothèse situationniste. Selon certains artistes qui théorisent cette posture⁽¹⁰²⁾, «*l'art ne doit plus être plaisir de substitution mais réalité quotidienne et permanente. L'art doit investir les espaces de la ville*». La proximité est alors évidemment forte avec le propos des arts de la rue. Cette capacité d'investissement par «contamination» provocatrice et interrogative y est pensée comme éphémère, virulente : «*Agir, déclencher, se retirer*». Dans cette perspective, le rapport de l'art à la ville est fondé sur le fait que l'art tire sa nature de la situation, urbaine et politique, en particulier, qu'il en dérive et fait retour sur cette situation.

Quelque soit la posture, l'art urbain se rattache à une tradition ancienne : des photos de graffitis de Brassai au travail sur «la peau des murs» d'Ernest Pignon-Ernest, de l'inscription de l'impact du souffle de la bombe avec Gérard Zlotykamien au bonhomme blanc de Jérôme Mesnager, ou encore aux pochoirs de Miss-Tic ou à ceux de Nemo.

La technique du pochoir va se développer à partir de 1984. Il s'agit de dessins évoquant la culture rock, la BD ou l'actualité. Ainsi Blek fait courir des rats sur les murs, Miss Tic propose des poèmes.

On retrouvera ainsi, parmi les tagueurs réputés, des noms aujourd'hui reconnus dans le champ de l'art contemporain comme Jean-Michel Basquiat ou Lenny Mc Gurr (Futura 2000).

La rue est le support, les objets urbains sont la matière première. La rue est le terrain de la sociabilité, lieu progressiste de civilité, d'urbanité. Exact contraire de ce qu'elle est devenue, un lieu commercial, d'exposition publicitaire maximum. À rebours, les artistes urbains veulent inciter les citoyens à la flânerie. Nous sommes devant une socialisation de la vue des oeuvres.

Les graffiti amorcent un tournant, l'image remplaçant de plus en plus le slogan : forme humaine blanche stylisée et fantomatique (Jérôme Mesnager), silhouettes évoquant les ombres humaines imprimées sur les murs d'Hiroshima (Gérard Zlotykamien), détournement d'affiches publicitaires (Claude Costa).

Et les « cultures urbaines »...

Même si la tentative typologique est un peu rapide, ce qui est communément identifié aujourd'hui comme «cultures urbaines» constitue un troisième axe. Là encore, la question situationnelle est présente (mais peu théorisée) mais elle agit comme contexte, comme condition d'émergences de cultures locales, communautaires et de formes expressives. Par simplification le terme décrit souvent essentiellement toutes les pratiques autour du mouvement hip-hop, que ce soit en danse (break danse),

¹⁰¹ Cf. Roux Michel, *Inventer un nouvel art d'habiter. le re-enchantement de l'espace*, éditions L'Harmattan, collection Ingenium, 2001.

¹⁰² Cf. par exemple, Pascal Larderet, *Manifeste pour un art urbain en prise avec son temps*. (www.cacahuete.net/NewFiles/manifeste.html), 2004.

en arts plastiques (graff, tag), en musique (rap), voire en poésie (slam) ou en « glisse urbaine ». La dimension revendicative n'est pas exclue et se décline souvent en thématiques identitaires.

Inscriptions non-autorisées, les tags appartiennent à la catégorie des graffiti. Il s'agit d'une signature, d'un pseudonyme, d'une inscription répétée de nombreuses fois.

Les graphistes de l'art urbain vont ainsi être concurrencés par d'autres graffiteurs pour qui le propos semble absent et qui paraissent être dans une unique revendication d'existence.

En cela, ils constituent un repoussoir important vis-à-vis de certains artistes de rue engagés dans des pratiques esthétiques proches d'autant qu'une plateforme de notoriété importante leur sera offerte avec les quelques éditions des rencontres des cultures urbaines de la Villette.

Qu'en est-il alors des Arts de la rue ?

Ce qui semble les caractériser, à l'instar des « cultures urbaines » mais dès les années 70, c'est une existence autonome dans le champ de la création en forme de « mouvement » artistique. Même si l'homogénéité de ce mouvement n'est pas complète (les limites en sont parfois floues), en particulier du fait de l'importance du présumé transdisciplinaire, il n'en demeure pas moins que certains principes centraux et communément partagés par ces artistes se distinguent clairement.

La question du croisement des champs artistiques est l'un de ces principes, même si la plupart des artistes se positionnent dans le spectacle vivant. La question de la prise en compte de l'espace public dans son interaction avec les formes artistiques est également fondamentale. A ce titre, ces artistes revendiquent, la plupart du temps, l'expression culturelle dans la cité comme un service public et ils tiennent, en conséquence, un discours sur la gratuité. D'une certaine manière, les artistes de rue, bien avant que le discours soit formulé dans ces termes, ont tenté une synthèse entre démocratisation de la culture et démocratie culturelle.

Du coup, une de leurs hypothèses centrales porte sur la prise en compte, comme élément moteur du propos artistique, du contexte situationnel et de l'espace social et politique. L'intervention artistique devient alors interpellation du public ⁽¹⁰⁵⁾, voire implication dans l'acte. Ainsi les Arts de la rue semblent pratiquer, dès leur origine, ce que l'on a pu qualifier d'« Art contextuel » et/ou d'« esthétique relationnelle », voire de co-construction symbolique.

L'analyse des formes esthétiques, mais également (de manière concomitante) des finalités de l'acte artistique, met en évidence une certaine rhétorique partagée. Elle repose sur une série de présupposés qui forment, d'une certaine manière, une vision du monde et du rôle de l'artiste.

Un des ces présupposés consiste à tenter de re-donner sens à l'espace urbain et à ses formes architecturales. Il s'agit, en quelque sorte, d'une proposition de réappropriation des contenus

¹⁰⁵ Philippe CHAUDOIR, «L'interpellation dans les arts de la rue», *Espaces et Sociétés* n° 90-91, 1998.

significatifs et symboliques de l'espace, propos qui vient s'ancrer sur une problématique de la perte du lien social dans nos sociétés.

En ce sens, ce type d'intervention artistique renvoie à une conception de l'espace public comme support communicationnel de l'échange. La rue, comme métaphore de l'espace public, est avant tout un lieu commun où se constituent le public comme ensemble et la ville comme scène.

De ce fait, ce mouvement s'inscrit dans un dialogue avec le politique autour d'une logique de l'engagement de l'artiste dans le champ social.

Dans la continuité d'une prise en compte de l'espace et des contextes situationnels, la thématique mémorielle est également très présente. Elle concerne la capacité d'un événement, en particulier à travers sa répétition, à marquer l'espace, à faire « trace » et, par là, à aider à la constitution d'une mémoire collective, voire à travailler la question des identités.

Sur un autre plan, les artistes de rue partagent, semble-t-il, l'imaginaire d'une communauté éphémère, celle issue de la co-présence de populations diversifiées dans l'espace urbain qui représenterait « *la plus large bande passante culturelle* ».

A ce titre, leur action s'inscrit nettement dans une sorte de perspective médiatrice : une volonté de redonner sens à l'espace public, à l'ensemble des contemporains et dans une intentionnalité socialisatrice.

I.5. Un impact des politiques culturelles et de l'économie du spectacle vivant sur la production des esthétiques

D'un mouvement à un secteur – politiques publiques

Au-delà des dimensions politiques (philosophiques) et esthétiques, reste à mettre en évidence la manière dont ces arts se sont intégrés dans le champ culturel, en particulier dans leur rapport au public et dans leur inscription dans les politiques culturelles publiques. Nous clôturerons donc notre propos par la description du parcours intégratif qui va faire passer, en une trentaine d'années, ces arts d'une posture artistique (un mouvement) à un secteur quasi à part entière du paysage culturel français.

Les années 70 – l'action culturelle

On l'a dit, l'irruption de nouveaux modes d'intervention et l'arrivée d'une nouvelle génération d'artistes, est en phase avec les interrogations du moment. Cette période est celle de la généralisation relative d'une volonté d'intervention publique en terme d'action culturelle et d'un élargissement du champ d'action à l'ensemble de la ville. La dimension festive est notoirement présente, procédant non seulement d'une volonté des artistes mais également d'une rhétorique médiatrice et politique en émergence.

Les années 80 – le développement culturel et l'origine de l'institutionnalisation

La fin des années 70 va voir apparaître, en toute logique, une nouvelle mutation consistant à passer d'une notion ponctuelle d'animation, de plus en plus décriée, à celle de développement culturel, mutation qui se double d'une institutionnalisation de plus en plus marquée. Cette institutionnalisation va alors s'accompagner de l'irruption dans le champ culturel d'un discours savant sur l'Urbain.

Il s'origine sans doute à travers deux actions remarquables, d'abord de 1975 à 1977, la mise en œuvre de l'école d'été de Villeneuve-lez-Avignon puis, de 1978 à 1980 l'organisation des Ateliers Publics d'Arts et Spectacles d'Inspiration Populaire, à Manosque. Parallèlement, dès 1979, se tient un séminaire des *Arts de l'Extérieur* à Kiel et à Brême en Allemagne. En 1981, sont organisées, à Marne-la-Vallée, les premières rencontres d'*artistes d'espaces libres* ⁽¹⁰⁴⁾ qui verront notamment l'abandon du terme de «*saltimbanques*» ; puis, de 1983 à 1987, l'organisation des Rencontres d'Octobre sous l'égide de *Lieux Publics*. La pratique artistique va donc de plus en plus se doubler d'une production discursive et le débat terminologique (espaces ouverts, libres, extérieurs, «*Arts de la Rue*»/arts de la ville,...) qui s'en suivra est bien l'indice d'une mutation où, en quelque sorte, la

¹⁰⁴. C'est nous qui soulignons - précisément - ce glissement terminologique. Il nous paraît indiquer, dans son instabilité, à la fois la mutation qui s'opère vers une problématique du développement culturel et un certain écart temporel, réflexif, par rapport à la crise de l'action culturelle.

pratique devient seconde au regard du territoire de l'intervention. Bien évidemment, le trait est grossi pour les besoins de l'argumentation, mais les tendances sont là.

En 1983, Dominique Wallon, Directeur du Développement Culturel apportera le soutien du Ministère de la Culture au spectacle en espace libre notamment en appuyant la création de Lieux publics, en tant que Centre International de rencontre et de création pour les pratiques artistiques dans les lieux publics et les espaces libres.

C'est à partir du Lieux publics que se créera le Goliath qui constitue la première tentative de recension des artistes mais également des opérateurs culturels (et techniques), définissant ainsi le contour de ce qui deviendra bientôt une profession.

Les années 90

Les grands événements

La fin de la décennie 80 et le passage aux années 90 seront marqués comme on l'a vu par la multiplication de grands événements accordant une place prépondérante aux grandes scénographies urbaines.

C'est bien sûr le bicentenaire de la Révolution ou encore les cérémonies des Jeux Olympiques d'Albertville, qui constituent les faits les plus marquants. Mais ce mouvement de recours à l'événementiel ne se démentira pas par la suite et va faire partie de la « panoplie » des collectivités territoriales.

Parallèlement, et c'est finalement la poursuite du mouvement entamé dès les années 70, cette institutionnalisation dans le champ du politique va s'accompagner d'un rapprochement de plus en plus concret des Arts de la Rue avec le spectacle conventionnel. Ce rapprochement procède sans doute d'une ambiguïté de part et d'autre. Désir, d'un côté, de reconnaissance d'une pratique « *populaire* » par une culture « *cultivée* », diraient certains ; constat, de l'autre, d'une capacité des artistes de rue à mobiliser un « *non-public* » tellement recherché et si rarement atteint.

La ressource et la recherche

Dans le même temps, le secteur va se voir doté d'un centre de ressources (Hors les Murs) procédant de la séparation, en 1993, et suite à une crise financière importante, des missions affectées à Lieux publics. Celui-ci va ainsi devenir officiellement le Centre national de Création du secteur, à l'instar de l'architecture de la décentralisation théâtrale.

Dans le cadre de cette réorganisation des missions, une démarche de recherche va ainsi se développer, avec, notamment, l'entrée dans le champ universitaire avec la création du CRAR, laboratoire universitaire consacré aux arts de la rue.

La montée en charge de la Décentralisation : les festivals

Mais c'est surtout la montée en charge de l'interaction entre les acteurs de l'intervention en espace public et les collectivités territoriales qui va spécifier cette période. En effet, ces dernières vont voir leurs compétences étendues, voire démultipliées, avec la mise en place progressive de la Décentralisation. Celle-ci, en fait, s'origine dès la fin des années 70. Elle va se concrétiser légalement vers 1982. Mais sa véritable mise en oeuvre va nécessiter un temps d'«*incubation*» d'une dizaine d'années au terme desquelles les nouvelles collectivités (ou celles dont les compétences ont été renouvelées) vont véritablement prendre toute la mesure des enjeux auxquels elles doivent faire face. Cette situation va alors les conduire à multiplier une commande publique d'interventions. Mais, plus encore, dans la logique du développement culturel, une floraison de festivals va apparaître (Cf. l'entrée dans le champ professionnel de la diffusion).

La fin des années 90 – Production et professionnalisation

La fin des années 90 consacrera l'intégration de ce secteur. Si les logiques de diffusion sont constituées dès la fin des années 80, notamment avec les festivals, les logiques de production ne se mettront véritablement en place qu'avec la reconnaissance officielle de «*lieux de fabrique*» maillant le territoire et constituant un premier réseau de co-producteurs. Ce mouvement s'accélérera ensuite avec une professionnalisation de plus en plus accentuée du secteur qui va se doter d'une organisation professionnelle (La Fédération des arts de la rue) interlocutrice de l'Etat et des collectivités locales. Plus encore, un groupe parlementaire spécifique va être créé à l'Assemblée Nationale pour mettre en débat la place des arts de la rue dans les politiques culturelles nationales.

Formation et transmission

La question de la formation et de la transmission va ensuite devenir une question importante, concrétisée par la mise en oeuvre, d'abord, d'une étude approfondie de la question menée par Franceline Spielmann, et, définissant un panorama de la formation. C'est sur la base de cette étude que va ensuite se mettre en place une formation supérieure, soutenue par l'Etat, et consacrée au secteur, la Formation avancée et itinérante des arts de la rue (FAIAR).

Des réseaux européens

Dans le même temps, les arts de la rue vont être à l'origine de réseaux culturels soutenus par l'Europe (In situ, Eunetstar) et élargissant les dimensions de production et de diffusion des œuvres à cette échelle.

2004-2007 – Le temps des arts de la rue

C'est, enfin, au début de 2005 que l'Etat va s'engager, au côté de la Fédération en tant qu'instance représentative de la profession, dans la mise en œuvre d'un « temps des arts de la rue » qui constitue les bases d'une politique culturelle spécifiquement dirigée vers ce secteur.

Aujourd'hui ce secteur est constitué par plus de 700 compagnies ou équipes artistiques ; plus d'une centaine de festivals ou de saisons y sont consacré. Cependant le secteur reste économiquement fragile et son intégration «symbolique» dans le champ culturel reconnu n'est pas entièrement acquise.

En revanche, son assise auprès du public semble incontestable.

Les arts de la rue, même s'ils ont pu se développer dans d'autres pays, notamment européens, paraissent pourtant être une spécificité hexagonale. Ils procèdent d'un étrange compromis entre des exigences artistiques, une propos politique souvent virulent et l'intégration dans des politiques publiques nationales et locales encore largement soutenues en France. Au-delà des formes esthétiques qui les qualifient, il nous semble pourtant que c'est cette articulation entre les dimensions politiques, urbaines et esthétiques qui permet véritablement d'en comprendre la signification.

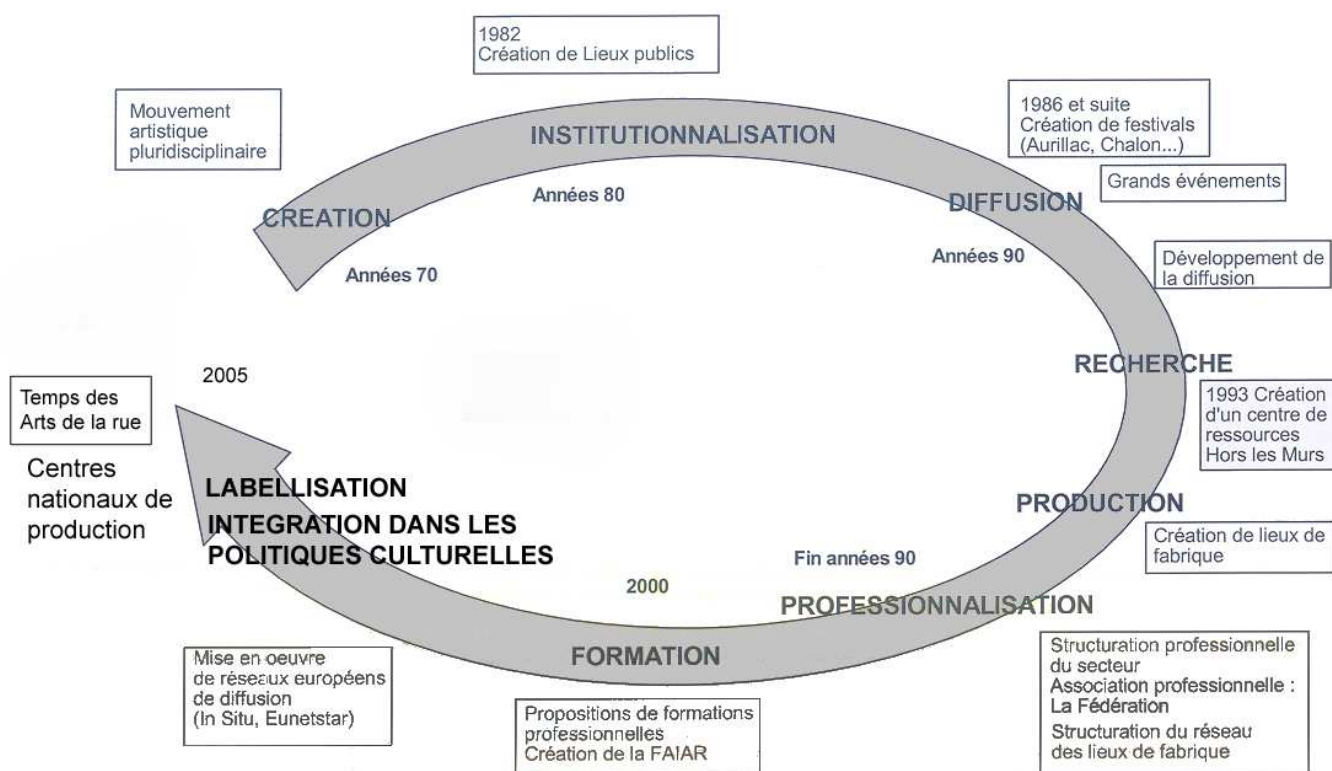


Figure 1 : d'un mouvement à un secteur, l'intégration institutionnelle des arts de la rue

GÉNÉALOGIE, FORMES, VALEURS ET SIGNIFICATIONS

LES ESTHÉTIQUES

DES ARTS URBAINS

Partie II

**Les composantes morphologiques
de la question esthétique :
Écrire pour l'espace public ?**

II. Les composantes morphologiques de la question esthétique : écrire pour l'espace public ?

L'analyse historique nous a permis de dégager un certain nombre de principes d'action qui paraissent être au fondement d'une « écriture » artistique singulière (Cf. des caractéristiques stabilisées mais également continuités, filiations et ruptures). En tant que tels, ces principes ne constituent pas nécessairement des modes opératoires mais ils conditionnent largement le rapport aux formes produites, à l'environnement dans lequel se déroulent les spectacles et le sens qui s'en dégage.

Nous aborderons ici l'analyse des formes et dispositifs à l'œuvre dans les arts de la rue dans une perspective extensive, comme nous l'annonçons dans la présentation de la recherche.

Notre approche repose d'abord sur la spécificité (mythique mais également fondée) d'un rapport au public. Elle abordera ensuite la question de l'espace matériel du jeu, de sa dimension architecturale à son extension urbaine. La quatrième approche consistera en l'interrogation de trois dimensions fondatrices du théâtre, dramaturgie, scénographie et régie, en s'appuyant sur l'hypothèse d'une prééminence des processus de théâtralisation, au-delà de la transversalité des formes. Mais si la ville est souvent convoquée dans sa matérialité, elle doit également s'analyser comme imaginaire et rapport de cet imaginaire à la production esthétique. Enfin, nous proposerons une grille de lecture des spectacles pouvant fonder les bases d'une analyse typologique des formes et dispositifs.

II.1. Le public au cœur de cette question : Les relations acteurs-spectateurs dans les arts de la rue comme analyseur des esthétiques (Anne Gonon)

Le savoir empirique et intuitif des artistes et professionnels du secteur des arts de la rue nourrit depuis plusieurs décennies une idée devenue tout à fait consensuelle au sein de ce secteur : il se passe quelque chose de particulier pour le spectateur au cours d'une représentation théâtrale de rue. Le contexte d'exécution, les dispositifs, le mode de jeu, le rapport au texte, la transdisciplinarité... de nombreux partis artistiques contribuent à faire des arts de la rue un champ artistique à part entière dont les contours et singularités doivent encore être définis, affinés, analysés. Si la relation au public constitue sans conteste un aspect majeur des esthétiques des arts de la rue, il n'en reste pas moins qu'au-delà du discours unanimiste véhiculé par les praticiens, la réalité du processus à l'œuvre échappe encore largement à la connaissance. Adoptant volontairement une démarche compréhensive, c'est auprès des spectateurs qu'il semble pertinent d'enquêter. Quelle(s) expérience(s) font-ils des spectacles de rue ? Comment s'y comportent-ils ? Qu'en racontent-ils ? Sans limiter la recherche à la récolte d'anecdotes et d'opinions, l'observation des spectateurs et le recueil de leur discours, confrontés à des analyses formalisées de spectacles faisant office de terrain, révèlent, en creux, les caractéristiques artistiques induites par le bouleversement de la place du spectateur dans la représentation.

En d'autres termes, les variations de la place du spectateur sont à la fois génératrices et révélatrices de dispositifs et d'esthétiques spécifiques aux arts de la rue. Le statut accordé aux spectateurs dans le spectacle correspond par ailleurs plus largement à une conception fondamentale du théâtre, et de l'art en général.

A. Spectateur in fabula

Si la recherche se fonde sur la réception du spectacle par les spectateurs, une analyse préalable s'impose : quel discours le champ produit-il sur cette problématique ? Quelle places les artistes revendiquent-ils attribuer au public dans leur création ? L'omniprésence de la référence au public, tout comme le consensus régnant autour de cette question, rendent cette étape nécessaire.

1. Des artistes en quête d'altérité

Le rapport Simonot, commandité par HorsLesMurs, fait état dès la fin des années 90 de cette prégnance du public dans le discours des artistes. Michel Simonot résume ainsi, dans son rapport d'analyse, les principales déclarations des artistes interviewés : « nous établissons un rapport direct, sans barrière, avec le public, à l'inverse des lieux où il y a une scène ; le rapport au public est le moteur même des spectacles, nous travaillons « en direct » avec lui ; nous sommes en rapport avec une foule, des passants, donc avec un public non sélectionné, non élitiste ; la population entière est un public puisqu'on est parmi elle »¹⁰⁵. Ces quelques affirmations synthétisent ce qui semble être la quintessence du rapport au public dans les arts de la rue : la recherche d'une relation directe – largement définie en opposition avec le théâtre de salle ; la place du public dans l'écriture, la dramaturgie, le déroulement mêmes des spectacles ; la volonté de redynamiser une démocratisation culturelle en souffrance à travers l'aspiration à toucher tout un chacun et, en particulier, le non-public de la culture. La lecture des entretiens réalisés par le groupe révèle la récurrence du recours aux termes « gens » et « avec »¹⁰⁶. Deux axes majeurs sous-tendent donc le discours des artistes : l'utopie d'une démocratisation culturelle encore possible et le travail des modalités de la rencontre. La notion de « rencontre » est souvent abordée par les artistes interviewés et presque dix ans plus tard, les prises de paroles et débats au colloque « Les arts de la rue : quels publics » organisé en novembre 2005 à l'Atelier 231 démontrent que son importance n'a cessé de croître.

La notion de « rencontre » telle qu'elle est appréhendée par les artistes fait autant référence au contexte de la représentation – le temps éphémère où spectateurs et acteurs sont en présence – qu'au désir d'aller vers l'autre, le non spectateur. C'est l'idée que développe Françoise Léger, co-directrice de la compagnie

¹⁰⁵ Simonot M., *L'art de la rue : scène urbaine, scène commune ?*, in Dossier spécial : première contribution du groupe de travail sur les arts de la rue, *Rue de la Folie*, n°3, 01/99, HorsLesMurs, Paris, p.6

¹⁰⁶ « C'est avec le public que le spectacle se construit », « la proximité avec les gens », « une démarche envers les gens », travailler « avec le public », « un rapport direct aux gens », « travailler sur des relations particulières à des gens », chercher « une variation de confrontation avec le public ». Extraits des entretiens réalisés par le groupe de travail sur les arts de la rue piloté par M. Simonot.

Ilotopie : « (...) [C]e qui nous intéresse, c'est le public dans la plus grande diversité possible, la plus grande mixité, l'altérité ; la rencontre avec l'autre, différent de soi-même. C'est une posture à la fois égoïste et politique : tenter que l'art, la culture, les spectacles proposent d'autres valeurs que celles de la reconnaissance, de l'autoreprésentation et de l'identification, qu'ils jouent un autre rôle que celui de l'effet miroir. Nous savons que les clans ont toujours tendance à se reformer ; il faut sans cesse rouvrir les ghettos et lutter contre les effets de la consanguinité. »¹⁰⁷ Ce désir d'altérité se fonde sur l'idée que la rencontre avec l'autre peut nourrir, enrichir, émanciper. Cette aspiration à aller vers autrui, à le connaître, que l'on pourrait qualifier de philanthrope, amène les artistes à explorer de nouveaux territoires, à investir d'autres lieux que ceux où le théâtre et son public sont attendus. Elle induit également d'un point de vue strictement scénographique le principe d'abolition du quatrième mur, option de mise en scène récurrente dans le secteur. Acteurs et spectateurs évoluent dans un espace commun où la rencontre devient possible. Une ambition d'ordre politique entre ainsi en adéquation avec un parti pris esthétique fort.

Le rapport au public relève d'un enjeu sémantique aux yeux des artistes de rue. Les artistes multiplient les termes pour désigner ceux à qui ils s'adressent, évitant pour certains délibérément le mot « spectateur ». Fabrice Watelet, directeur artistique de la compagnie *No Tunes International*, est ainsi à la recherche d'un mot plus adapté que « spectateur » ou « public » qui ne semblent pas lui convenir : « Se pose d'emblée une question : quels termes pour désigner les gens ? Foule, public, spectateurs, badauds, assistance... ? Si des lexicologues veulent bien s'intéresser à notre travail et qu'ils trouvent le bon mot pour désigner le public, je suis preneur. »¹⁰⁸ Si « les gens » continuent de remporter la plus grande adhésion ou, du moins, et peut-être par défaut, font l'objet d'un usage récurrent, c'est sans doute parce que ce terme demeure abstrait et renvoie à l'indistinction : s'adresser aux gens, c'est s'adresser à tous, sans exception. Certains artistes en viennent même à désirer ne pas avoir de spectateurs. C'est ce que défend par exemple Bruno Schnebelin à propos de certaines créations d'*Ilotopie* : « (...) [D]es fois, on a besoin d'usagers ou d'habitants pour partager des choses, (...) le spectateur empêcherait le partage, il s'opposerait au partage. (...) Le spectateur, il est censé faire un effort sur lui-même, (...) il s'est préparé à quelque chose. L'habitant, il ne s'est préparé à rien du tout. Il croise une situation qui ne devrait pas être là. »¹⁰⁹ Le « spectateur » inspire inquiétude et méfiance aux artistes de rue, comme s'il renvoyait mécaniquement au spectateur de la salle, figure perçue comme sociologiquement déterminée, passive car immobile dans un fauteuil et silencieuse dans le noir. C'est faire peu de cas de la multiplicité des états spectatoriels que le spectacle vivant, en général, est susceptible de convoquer. Comme l'a analysé Elie Konigson¹¹⁰, être spectateur, c'est être dans un état à la fois artificiel et éphémère. Dans ce paysage

¹⁰⁷ Léger Françoise, « * », in *La relation au public dans les arts de la rue*, dir. Gonon Anne, Ed. L'Entretemps, Vic la Gardiole, 2006 p.78

¹⁰⁸ Watelet F., « Dehors il fait moins froid », in *La relation au public dans les arts de la rue*, op.cit., p.46

¹⁰⁹ Bruno Schnebelin, entretien réalisé le 21 mars 2004

¹¹⁰ Konigson Elie, « Le spectateur et son ombre », in *Le corps en jeu*, dir. Aslan Odette, Ed. CNRS, Paris, 1993, pp.183-189

dense et intense de la place de l'assistance dans le spectacle vivant, les arts de la rue inventent des postures de spectateurs en rendant possibles et simultanées de multiples relations à la proposition en cours. Il multiplie les cercles concentriques de publics – et, ce faisant, les statuts potentiels – depuis celui des spectateurs prédéterminés jusqu'au grand cercle du reste de la population de la ville qui n'assiste même pas au spectacle. La question fondamentale repose ailleurs : les arts de la rue inventent-ils un nouveau spectateur et si oui, comment ?

2. Un mythe spectatorial fondateur

S'il ne s'agit pas de se livrer à une évaluation du discours des artistes et encore moins de leurs productions, une posture critique doit être adoptée à leur égard. Il faut bien admettre que du point de vue de la relation au public, les arts de la rue recèlent quelques mythes et mythologies¹¹¹ entretenus qu'il convient de déjouer avant de s'engager sur le terrain.

Cherchant à décrire et analyser les spécificités du public auquel s'adressent les artistes de rue, M. Crespin évoque dès les années 80, dans le premier document de présentation du projet de Lieux Publics, « "l'habitant spectateur" »¹¹² et « la relation à un public aléatoire, non culturellement déterminée, LA POPULATION »¹¹³. Il propose par la suite le concept de public-population qui a depuis fait école et continue de susciter des débats contradictoires.

« Le public-population est par définition, le public qui se trouve dans la rue, naturellement, qu'un spectacle s'y produise ou pas. Le public qui représente la plus large bande passante culturelle, sans distinction de connaissances, de rôle, de fonction, d'âge, de classe sociale. (...) Sa qualité première, le libre choix. De passer, d'ignorer, de s'arrêter, de regarder, d'écouter, de participer, hors de toute convention. »¹¹⁴

Le fait de s'exercer dans l'espace public accorderait au théâtre de rue le privilège de s'adresser potentiellement à la population entière de la ville et d'avoir ainsi la possibilité de la convertir en public. L'association des deux termes traduit la volonté de s'adresser à tous les habitants, sans restriction ni sélection, et de les transformer, l'espace d'un instant dans un lieu détourné, en public. M. Crespin revendique la dimension théorique du concept qu'il continue encore et toujours de préciser. « [I]l (...) manquait une touche extrêmement importante qui est l'élargissement générationnel. (...) Maintenant, je sais que dans ma définition du public-population, il y a les trois volets : (...) [l'artiste] peut avoir, devant lui, simultanément, sur cet espace ouvert qu'il choisit pour espace de représentation, des gens ayant des

¹¹¹ Voir notamment la contribution de Serge Chaumier portant sur le mythe du « spectateur ».

¹¹² Crespin Michel, *Lieux Publics, Centre international de rencontre et de création pour les pratiques artistiques dans les lieux publics et les espaces libres*, 1980, Centre de documentation de Lieux Publics, Marseille, p.2.

¹¹³ idem, p.9

¹¹⁴ Michel Crespin, cité par Chadoir Philippe, in *Discours et figures de l'espace public à travers les « Arts de la Rue », La ville en scène*, Ed. L'Harmattan, Paris, 2000, p.66

élargissements culturels extrêmement grands, voire d'autres cultures en présence, des gens socialement complètement différents, et des générations complètement différentes. »¹¹⁵

Le concept suscite depuis longtemps une polémique, relayée au colloque de Sotteville-lès-Rouen où il n'a pas manqué d'être abordé. Patrick Lefebvre, directeur artistique de la compagnie *Cirkatomik*, évoque le « « fantasme de la ménagère » surprise au coin de la rue en allant acheter sa baguette [qui] verrait sa journée (vie ?) transformée par la rencontre avec l'art »¹¹⁶. Alain Taillard, alors administrateur de la compagnie *Jo Bithume*, se demande, pour sa part, s'il ne s'agit « pas là d'une forme de nostalgie des années 70, quand les arts de la rue rimaient avec intervention inopinée dans l'espace public »¹¹⁷. Au-delà d'un décalage certain existant entre cette définition axiomatique et la réalité de la production des spectacles qui, pour la plupart, se déroulent aujourd'hui dans des contextes convoqués, il faut également relativiser une vision idéalisée de l'espace public fréquenté par tous et un rapport au temps permettant à tout un chacun de s'arrêter spontanément pour assister à un spectacle.

Jean-Michel Guy, en proposant une double déclinaison de la notion de public-population en « populations-publics » et en « populations-non-publics »¹¹⁸ affine le concept. L'inversion des termes met en lumière que c'est bien la population qui constitue un réservoir de public. L'acte artistique s'adresse à une population qui, si elle accepte de considérer cet acte artistique, peut devenir un public. Le passage au pluriel insiste sur la diversité des personnes, et donc des spectateurs potentiels, que cet acte artistique est en mesure de toucher. Il existe des groupes de populations, susceptibles de constituer des groupes de publics. Leur constitution dépend du lieu de diffusion du spectacle. Pour M. Crespin, la notion de « populations-publics » a ainsi l'avantage d'être « spatialisée »¹¹⁹. Fonction du territoire urbain investi, « il y a des concentrations sociologiques différentes. (...) [Selon le] principe de public-population, le public théorique serait au centre, à équidistance des trois points que sont diversité sociologique, diversité culturelle, diversité générationnelle. Mais selon que tu joues dans une cité ou en centre ville, le triangle bouge et le public au centre du triangle n'est plus forcément le même. »¹²⁰ Le contexte d'exécution continue de révéler toute la portée de son impact. Si les arts de la rue sont théoriquement en mesure de s'adresser à tous ceux qui fréquentent l'espace public, la réalité des conditions de diffusion (convocation, non convocation, festival, programmation ponctuelle, saison, jauge limitée, réservation billetterie) exerce de facto une sélection drastique.

La notion de « public-population » et les mythologies qu'elle recèle mettent à jour les biais et chausse-trappes de la réalité d'une démocratisation culturelle que les arts de la rue eux-mêmes peinent à

¹¹⁵ Michel Crespin, entretien réalisé le 9 août 2005

¹¹⁶ Gonon Anne, « Faut-il avoir peur du public ? », in *La relation au public dans les arts de la rue*, op.cit., p.39

¹¹⁷ idem

¹¹⁸ Guy Jean-Michel, *Les publics des spectacles de rue - Projet d'étude*. Document de travail non publié, p.22

¹¹⁹ Crespin Michel, entretien, op.cit.

¹²⁰ idem

concrétiser. Un autre mythe fondateur du secteur tient en effet au caractère populaire de son public : en jouant dehors, les arts de la rue toucheraient tout le monde. Sans entrer dans le détail des quelques études¹²¹ existant à ce jour sur les publics des arts de la rue – essentiellement celui des festivals ceci dit – les premiers résultats obtenus tendent à démontrer que si le public y est certes plus divers en termes de catégories socio-professionnelles et de pratiques culturelles que celui des salles de spectacles, une surreprésentation des catégories dites moyennes et supérieures ayant des pratiques culturelles développées y est constatée, envers et contre tout. Les modes de diffusion et notamment les festivals ayant été depuis longtemps identifiés comme des facteurs pervertissant la relation à la population, le discours prônant le développement de saisons et l'investissement de nouveaux territoires, notamment ruraux, ne fait en conséquence que se consolider.

Enfin, la complexité du rapport au public dans les arts de la rue se révèle fortement dans le cadre même des mises en scène qu'ils produisent. La multiplicité et le brouillage des places accordées au spectateur tendent à rendre difficilement lisible la réalité de sa prise en considération. C'est ce que Serge Chaumier nomme à juste titre « l'illusion public »¹²².

Pour tenter d'élucider un tant soit peu cette problématique nébuleuse, l'observation in situ et in vivo du spectateur des arts de la rue s'avère être une piste à la fois inédite et fructueuse.

B. Des facteurs conditionnant la réception

1. Une typologie pour grille de décryptage

La place accordée au spectateur dans la représentation constitue le meilleur prisme d'observation de la relation au public portée par les arts de la rue. L'analyse de la réception des spectacles par les spectateurs renseigne sur leur appropriation des propositions artistiques et, au-delà, sur les caractéristiques esthétiques de celles-ci. Ces deux postulats fondent la méthodologie à construire pour poursuivre la recherche.

Le public « fait partie de la mécanique même du spectacle. Ce public vous borde, vous protège, c'est lui qui donne la limite à l'image. »¹²³ Pour Jean-Raymond Jacob, co-directeur artistique, le public est une « donnée »¹²⁴ de l'écriture des spectacles déambulatoires de la compagnie *Oposito*. S'inscrivant dans l'élan de « l'émergence de la mise en scène » et du « souci d'affirmer la représentation en tant qu'art »¹²⁵, les arts de la rue conçoivent la relation au public comme un élément fondateur d'une écriture plurielle non exclusivement textuelle¹²⁶. Les artistes de rue sont de grands créateurs de dispositifs qui « font parfois,

¹²¹ Notamment Gaber Floriane, *Les publics des arts de la rue en Europe*, Les cahiers Hors Les Murs, n°30, juillet 2005, Paris. SCP Communication, *Viva Cité*, 1998, étude du public du festival non publié dont la synthèse est disponible au centre de documentation de l'Atelier 231. Enquêtes sur le public du FAR Morlaix, Festival des Arts de la rue en Bretagne, 2002 et sur le public du Mai des Arts de la rue en Pays de Morlaix, 2004 dont les résultats sont mis à disposition par le Fourneau.

¹²² Chaumier Serge, « L'illusion public : la rue et ses mythes », in *La relation au public dans les arts de la rue*, op.cit., pp.132-138

¹²³ Jacob Jean-Raymond, « Le public : parti prenant de la mécanique du spectacle », in *La relation au public dans les arts de la rue*, op.cit., p.80

¹²⁴ idem

¹²⁵ Dusigne J.-F., « L'incandescence, la fleur et le garde-fou », in *Brûler les planches, crever l'écran, La présence de l'acteur*, Ed. L'Entretemps, 2001, p.22

¹²⁶ Référence est ici faite au dispositif d'aide aux Dramaturgies non exclusivement textuelles de la DMIDTS, ministère de la Culture et de la Communication,

remarque Pierre Sauvageot, à eux seuls œuvre »¹²⁷. Chaque dispositif repose sur une alchimie entre tous les éléments convoqués. Afin de comprendre dans quel système s'insère le public, il faut commencer par identifier ces éléments qui sont, du point de vue du spectateur, des facteurs conditionnant la réception du spectacle.

Ces facteurs sont à la fois exogènes (contexte de diffusion, principe de convocation, etc.) et intrinsèques (scénographie, modes de jeu, proximité acteurs-spectateurs et spectateurs-spectateurs, etc.). L'élaboration d'une typologie de ces facteurs permet de créer un outil méthodologique de décryptage des spectacles. Cette typologie, bien que désincarnée, démontre combien chaque spectacle de rue redistribue à l'envie les cartes de la représentation. La possibilité de combinaison des paramètres est immense et un spectacle se distingue par son inventivité quant à une synergie particulière entre eux.

Quatre axes majeurs sont identifiés : le contexte de diffusion (cadre large de représentation du spectacle) ; la temporalité de la représentation ; la théâtralisation (quel rapport physique le spectateur entretient-il au spectacle et aux acteurs ?) et la dramatisation (place symbolique du spectateur à l'égard du spectacle). Neuf paramètres sont déclinés. Par souci de lisibilité, la typologie est ici présentée page suivante sous forme de tableau.

auxquelles les compagnies d'arts de la rue peuvent prétendre.

¹²⁷ Pierre Sauvageot, entretien réalisé le 30 mars 2005

FACTEURS CONDITIONNANT LA RÉCEPTION			
Contextes de diffusion			
<i>Paramètre 1a</i> <i>Le festival</i>	<i>Paramètre 1b</i> <i>La saison</i>	<i>Paramètre 1c</i> <i>La diffusion ponctuelle</i>	
* Rassemblement limité dans le temps * Echelonnement	* Saison d'arts de la rue * Intégration à la saison d'une structure culturelle	* Diffusion ponctuelle * Commande	
Temporalités			
<i>Paramètre 2a</i> <i>La non convocation</i>	<i>Paramètre 2b</i> <i>La convocation</i>	<i>Paramètre 2c</i> <i>La résidence</i>	
* Irruption-disparition * Irruption fixation	* Réservation et/ou billetterie (gratuite ou payante) * Sans réservation avec jauge limitée * Sans jauge limitée	* Résidence d'implantation * Résidence d'installation	
Théâtralisation du spectateur			
<i>Paramètre 3</i> <i>Confirmation/ Ouverture</i>	<i>Paramètre 4</i> <i>Mobilité/Immobilité</i>	<i>Paramètre 5</i> <i>Acteurs/Assistance</i>	<i>Paramètre 6 *</i> <i>Zone de proximité</i>
* Spectacle confiné * Spectacle en ouverture	* Déambulatoire * Fixe * Fixe éclaté * Eclaté mouvant	* Frontal * Demi-cercle * Cercle entouré ou englobant * « Côte-à-côte » ¹²⁸ * Fusionnel	* Lointaine * Marginale * Moyenne * Proche * Intime
Dramatisation du spectateur			
<i>Paramètre 7</i> <i>Fiction</i>	<i>Paramètre 8</i> <i>Adresse au spectateur</i>	<i>Paramètre 9</i> <i>Engagement du spectateur</i>	
* Fiction cachée * Intégration dramatique * Fiction perméable * Pacte de clôture	* Pacte de clôture * Adresse directe * Dialogue	* Spectateur récepteur : esthétique et/ou émetteur * Spectateur impliqué * Spectateur qui s'ignore	

Tableau 1. La typologie des facteurs conditionnant la réception présentée sous forme de tableau devient une grille de décryptage des spectacles étudiés.

* Les zones de proximité sont déterminées en fonction de la distance physique séparant le spectateur de l'acteur, induisant des caractéristiques réceptives spécifiques¹²⁹.

Zone lointaine : au-delà de 13 mètres / Zone marginale : entre 8 et 13 mètres / Zone moyenne : entre un et 8 mètres / Zone proche : en-dessous d'un mètre / Zone intime : contact physique

¹²⁸ L'expression est empruntée à Denis Guénoun. « Dans les rues, parfois, s'organise une double marche : acteurs en cortège, public en marche à côté. Au lieu du traditionnel face-à-face : voici le côte-à-côte. » Guénoun D., « Scènes des rues », in *Aurillac aux limites, théâtre de rue*, Actes Sud, Paris, 2005, p.82

¹²⁹ voir Mervant-Roux Marie-Madeleine, « Les distances du regard : la déclinaison des points de vue », in *L'assise du théâtre, pour une étude du spectateur*, Ed. CNRS, 1998, pp.100-114

2. La typologie appliquée des spectacles-terrains

La typologie utilisée comme une grille de décryptage des spectacles étudiés dits « spectacles-terrains » permet d'en produire un cliché formalisé avant de procéder aux observations et aux entretiens. Si un tel passage au crible déshumanise en partie la proposition artistique, il assure une vision d'ensemble des facteurs exogènes et intrinsèques conditionnant la réception par les spectateurs. Il rend par ailleurs visible les effets de cohérence entre paramètres (proximité/jauge, non convocation/fiction cachée/spectateur qui s'ignore, etc.).

Parmi les spectacles ayant fait l'objet d'investigations (observations et entretiens), quatre sont déclinés page suivante, illustrant le fonctionnement de la typologie comme grille de lecture et de décryptage du spectacle-terrain.

APPLICATION À QUATRE SPECTACLES-TERRAINS

Le Grand Bal des 26000 (GB), création (2002) de *26000 couverts* observée en 2002 et 2005

Rendez-vous (RDV), création (2003) de *No Tunes International* observée en 2003, 2005 et 2006

Je cheminerai toujours, création (2006) du *Théâtre du Voyage Intérieur* observée en 2006

Etat(s) des lieux, création (2005) du *Deuxième Groupe d'Intervention* observée en 2005 et 2006

Contextes de diffusion

	<i>Paramètre 1a</i> <i>Le festival</i>	<i>Paramètre 1b</i> <i>La saison</i>	<i>Paramètre 1c</i> <i>La diffusion ponctuelle</i>
GB	Diff. possible en festival	Diff. possible en saison	Diff. possible en diff. ponctuelle
RDV	idem	idem	idem
JCT	idem	idem	idem
EDL	idem	idem	idem

Temporalités

	<i>Paramètre 2a</i> <i>La non convocation</i>	<i>Paramètre 2b</i> <i>La convocation</i>	<i>Paramètre 2c</i> <i>La résidence</i>
GB		Billetterie payante / jauge 300	
RDV		Sans rés. / jauge 150	
JCT		Billetterie payante / jauge 20	
EDL		Sans rés. / jauge 400	Résidence d'implantation en amont

Théâtralisation du spectateur

	<i>Paramètre 3</i> <i>Confirmation/ Ouverture</i>	<i>Paramètre 4</i> <i>Mobilité/ Immobilité</i>	<i>Paramètre 5</i> <i>Acteurs/ Assistance</i>	<i>Paramètre 6</i> <i>Zones de proximité</i>
GB	Spectacle confiné	Fixe éclaté	Fusionnel	Moyenne, proche, intime
RDV	Spectacle en ouverture	Déambulatoire	Côte-à-côte et demi-cercle	Proche, intime
JCT	Spectacle confiné	Déambulatoire	Fusionnel et demi-cercle	Proche, intime
EDL	Spectacle en ouverture	Eclaté mouvant	Fusionnel et demi-cercle	Moyenne, proche, intime

Dramatisation du spectateur

	<i>Paramètre 7</i> <i>Fiction</i>	<i>Paramètre 8</i> <i>Adresse au spectateur</i>	<i>Paramètre 9</i> <i>Engagement du spectateur</i>
GB	Intégration dramatique	Adresse directe et dialogue	Spectateur impliqué
RDV	Intégration dramatique	Adresse directe et dialogue	Spectateur impliqué
JCT	Fiction perméable	Adresse directe	Spectateur émetteur
EDL	Fiction perméable	Pacte de clôture et adresse directe	Spectateur émetteur et impliqué

Tableau 2. L'application de la grille de décryptage aux spectacles-terrains offre une vision d'ensemble des facteurs conditionnant leur réception.

C. Modalités de la réception : les spectateurs à l'oeuvre

Si l'identification des facteurs conditionnant la réception du spectacle par les spectateurs est une étape nécessaire, elle ne se suffit pas à elle-même. L'ambition est de chercher à révéler ce qui se cache sous l'expression "ce qui se passe pour le spectateur". A ce titre, la recherche privilégie une approche compréhensive et qualitative en adoptant une démarche proche de la sociologie de la réception et une méthodologie d'inspiration ethnographique. Le protocole d'enquête autour des spectacles-terrains se déroule en trois temps. L'analyse du spectacle regroupe tout d'abord l'étude du dispositif scénographique, de la thématique, de la place du spectateur, du processus d'écriture, des codes en jeu, etc. Un entretien avec l'artiste est par ailleurs mené avec pour axe principal la relation au public. Dans un second temps, des observations de spectateurs sont menées dans le cadre des représentations. Elles se focalisent sur les comportements et réactions lors de séquences clés du point de vue de la place accordée au public : interactions avec les acteurs, situations de proximité, sollicitations, prise à partie, etc. Enfin, le troisième temps consiste en des entretiens semi-directifs avec des spectateurs. La confrontation entre les discours de l'artiste, des spectateurs et l'analyse de la place du public dans le spectacle en fait émerger les caractéristiques des modalités de la réception et de son appropriation par les spectateurs. En résulte également la figure du spectateur convoqué par le spectacle. Au-delà des singularités de chaque création qui, de par le thème abordé et le dispositif choisi, engendre des spécificités réceptionnelles, l'intérêt d'une telle démarche réside dans les tendances de fond qui se dégagent de l'étude. Ces logiques sous-jacentes permettent d'identifier des caractéristiques esthétiques communes et fondatrices du champ artistique dans son ensemble.

Trois variables se démarquent fortement dans leur impact sur la réception du spectacle et deviennent dès lors révélatrices d'esthétiques : l'abolition du quatrième mur, l'implication corporelle du spectateur et le brouillage entre réalité et fiction.

1. La rue : théâtre du franchissement

« (...) [Dans] quelque lieu qu'il se donne, tout spectacle suppose la coexistence, simultanée ou distincte, de deux espaces : celui où l'on joue et celui d'où l'on regarde (et écoute) jouer.

Pareille frontière est, en principe, infranchissable. Aux spectateurs la salles, aux comédiens les planches. Ceux-ci viennent des coulisses, du dedans, du ventre du théâtre ; ceux-là arrivent de la ville, du dehors. Entre eux, tout contact est proscrit. Il y a une entrée des artistes et celle du public. (...) Ce seront aussi leurs sorties respectives. Ici, on n'échange pas les rôles.

Toute frontière, cependant, appelle le franchissement. »¹³⁰

¹³⁰ Dort B., *Le jeu du théâtre, Le spectateur en dialogue*, P.O.L., Paris, 1995, p.40

Bernard Dort souligne combien la convention scénique du quatrième mur est devenue, dans le théâtre occidental du moins, force de loi. Il insinue également que toute loi engendrant sa propre transgression, puissant est le désir de franchir la frontière. A cette tentation, les arts de la rue ont succombé originellement. Mieux : l'abolition du quatrième mur est, nous l'avons vu, une véritable profession de foi pour les artistes. Les arts de la rue ne prétendent pas uniquement franchir la frontière, ils aspirent à la faire disparaître dans l'élan de la convocation utopique d'une rencontre entre tous. Spectacles déambulatoires où acteurs et spectateurs marchent côte-à-côte, dispositifs fusionnels où tous se côtoient et se mélangent, demi-cercle rompu par l'intrusion d'un acteur dans les rangs du public ou par la prise à partie d'un spectateur que l'on fait pénétrer dans l'aire de jeu, les procédés se multiplient pour réduire à néant cette « ligne de partage des eaux »¹³¹ fluctuante. Certains relèvent de la pure anecdote au travers de la transformation d'un spectateur malchanceux en dindon de la farce, d'autres s'avèrent être des innovations scénographiques marquant l'inconscient collectif du champ – le spectateur ayant vu *L'île aux topies* (1985) d'*Ilotopie*, *Les Cent Dessous* (1997) du PHUN, *Le Sens de la visite* (1997) de *26000 couverts*, ou encore *Le Voyage en Terre Intérieure* (2000) du *Théâtre du Voyage Intérieur* en garde un souvenir inoubliable. La perméabilité et la proximité entre les deux aires fondatrices de la représentation que sont l'aire de jeu et l'aire des regardants pourraient aujourd'hui paraître anecdotique, artificielle et, surtout, galvaudée. La place que l'abolition du quatrième confère au spectateur étant parfois troublée et troublante, nombreux sont les détracteurs des arts de la rue à reprocher aux artistes de vouloir naïvement, ou démagogiquement, « faire jouer » les spectateurs. Le franchissement de la frontière ne se réduit pas à un enjeu scénographique. Il focalise sur lui des divergences profondes de conception du théâtre et de l'art. C'est bien la question fondamentale de la distance à l'art que posent les arts de la rue, comme d'autres formes artistiques contemporaines.

Au-delà de ces interrogations théoriques liées à la malléabilité de l'espace théâtral, les observations sur le terrain et, davantage encore, les entretiens avec des spectateurs révèlent que l'enjeu du quatrième mur est aujourd'hui encore intact. L'invisibilité de la scène et l'absence de séparation entre acteurs et public influencent puissamment la réception des spectateurs, en particulier ceux qui ne sont pas familiers de ce type de dispositif. La représentation sociale du spectacle vivant, et a fortiori du théâtre, reste intimement liée à l'image, parfois fantasmée par ceux qui n'en ont que peu ou jamais fait l'expérience, de la salle, voire du théâtre à l'italienne avec ses fauteuils et son rideau en velours rouge, son parterre et ses balcons.

A ce titre, les arts de la rue et le principe d'abolition du quatrième mur incarnent une transgression générant des sentiments mêlés de nouveauté, d'égalité et, plus prosaïquement, de divertissement et de plaisir. Le caractère innovant des arts de la rue tiendrait notamment à leur créativité – certains spectateurs déclarent y découvrir des formes et des histoires qu'ils n'imagineraient jamais voir ailleurs –

¹³¹ L'expression est empruntée à Marcel Freydefont.

et à cette relation de proximité au public dans le cadre de la représentation et en dehors. Les temps de rencontre informelle avec les artistes – après le spectacle en particulier, emportent l'adhésion des spectateurs. Ce goût pour la nouveauté est étroitement lié à une critique du spectacle vivant et particulièrement du théâtre jugés par nombre de spectateurs rencontrés comme source d'ennui. Cette critique se fonde pour quelques-uns sur une pratique des salles qui a été jusqu'à une forme de rejet par lassitude. Pour d'autres, dont les pratiques culturelles restent limitées, elle s'ancre elle aussi dans une perception plus fantasmée du théâtre dit « traditionnel ». Quoi qu'il en soit, les spectacles à dispositif d'abolition, qualifiés d'« atypiques » et « originaux », suscitent un intérêt d'autant plus vifs chez ces spectateurs qui se disent curieux et désireux de découvrir de nouvelles formes.

L'absence de séparation entre les aires engendre également une impression d'égalité entre acteurs et spectateurs. Là encore, les arts de la rue déjouent une représentation figée de l'artiste inaccessible, en distance avec le public, dans une position perçue comme dominatrice par certains. Ensemble dans la rue, les spectateurs se sentent au même niveau que les acteurs¹³². « Dans la ville, le sol, c'est le niveau général de l'échange, écrit Patrick Bouchain en écho au sentiment des spectateurs. (...) La coulisse est la même pour le spectateur et l'acteur. C'est dans cet entre-deux que se réalise cette rencontre de plain-pied. C'est seulement tous ensemble qu'ils peuvent se libérer de leurs règles de distance. »¹³³ Le dispositif d'abolition révèle, au travers de l'interprétation et la réappropriation exercées par les spectateurs, toute la force de sa symbolique.

Le bouleversement de la place du public s'exerce également par la récurrence de l'adresse directe. Le spectacle en salle se caractérise par le pacte de clôture, qui induit que, même en cas d'adresse directe « [l']acteur s'adresse à un public hypothétique. Il le regarde mais ne le voit pas. C'est un regard qui le traverse, qui passe au-delà de lui. »¹³⁴ En rue, les acteurs multiplient les échanges de regard – l'absence de noir joue logiquement ici une importance majeure puisque les acteurs, de fait, voient les spectateurs – les prises à partie et entament parfois même un dialogue avec un spectateur. Ces interactions d'ordre interpersonnel troublent fortement la plupart des spectateurs qui se sentent ainsi propulsés de l'autre côté du miroir. Pour autant, même dans des dispositifs fusionnels jouant la carte de l'intégration dramatique offrant un statut de figurants au public, les spectateurs ne sont pas dupes de la situation théâtrale – cas de fiction cachée mis à part. Si le doute s'immisce parfois, si les spectateurs jouent volontiers le jeu de répondre à l'acteur, s'ils se prennent à « faire l'acteur pendant cinq minutes »¹³⁵, tous ont parfaitement conscience qu'ils sont aux prises avec une situation de représentation. Chacun reste à sa place, chacun son rôle. Les spectateurs semblent donc gérer assez aisément, et avec plaisir, le

¹³² « Ouais, ouais, le fait qu'y ait pas d'frontière, là il [l'acteur] était au même niveau qu'le public (...) » Spectateur de *Rendez-vous* de *No Tunes International*, entretien en juin 2005.

¹³³ Bouchain Patrick, « Le vide comme équipement public », in *Intérieur rue, 10 ans de théâtre de rue*, Christophe Raynaud de Lage, Editions Théâtrales, Paris, 2000, p.58

¹³⁴ Durand J.-O., cité in Mervant-Roux Marie-Madeleine, op.cit., p.59

¹³⁵ Spectatrice de *Rendez-vous* de *No Tunes International*, entretien en juin 2005

paradoxe de certaines propositions artistiques qui leur demandent de jouer « tout en restant dans les rails »¹³⁶. C'est l'acteur qui mène la danse. Les arts de la rue illustrent sur ce point de manière emblématique ce que le psychanalyste Octave Monnani a identifié comme le paradoxe fondateur du théâtre : « Je sais bien... mais quand même ». Le spectateur a conscience de la dimension fictive de la situation mais il accepte d'y croire par jeu, par plaisir. Le rapport de distinction entre acteurs et spectateurs se maintient donc, démontrant « la pluralité *non seulement factuelle mais structurelle* de l'espace théâtral »¹³⁷. Lorsqu'il se disloque – que le spectateur s'ignore en tant que spectateur – c'est la situation théâtrale elle-même qui disparaît.

La rue, espace de représentation où tout semble possible, est le lieu même du franchissement. La liberté d'organisation des modalités de la rencontre y est potentiellement totale. Les spectateurs sont particulièrement sensibles à cette élasticité qui leur inspire un sentiment d'innovation. Emus, enthousiasmés, gênés ou même agacés par l'abolition du quatrième mur, ils n'y sont jamais insensibles, percevant au-delà du pur enjeu scénographique, les implications symboliques, voire politiques, d'un tel acte artistique.

2. Le corps en jeu : l'impact de l'engagement corporel du spectateur

Interrogés sur ce qui les a le plus marqués dans le spectacle, les spectateurs évoquent quasi systématiquement le sentiment d'avoir été « embarqués », de s'être sentis « dedans », d'en être « partie intégrante ». Dès lors, ils sont nombreux à parler d'une « expérience vécue » plutôt que d'un spectacle auquel ils ont « assisté ». Le principe d'intégration dramatique, lorsqu'il existe, constitue un élément d'explication de cette impression d'être « dedans ». Le ressenti intense d'être « dans » la proposition s'explique également, et certainement en premier lieu, par le fait d'y être au sens propre du terme, d'y être de par son corps. L'implication corporelle du spectateur convoque des enjeux majeurs en terme de réception. Une corrélation peut être établie entre posture physique et état du spectateur. Cet impact de l'engagement du corps se vérifie dans d'autres champs. La muséologie, par exemple, fournit des études attestant de la perception singulière qu'engendre la valorisation du corps du visiteur dans les expositions dites à scénographie d'immersion¹³⁸. Sans plonger dans une approche physiologiste de la perception, la recherche dans ce domaine apprend que si celle-ci est multisensorielle (visuelle, auditive, olfactive,

¹³⁶ Spectatrice de *Je cheminerai toujours*, entretien en mars 2006

¹³⁷ Mervant-Roux Marie-Madeleine, op.cit., p.86 (souligné par l'auteur)

¹³⁸ C'est notamment le sujet de la thèse de Florence Belaën, *L'expérience de visite dans les expositions scientifiques et techniques à scénographie d'immersion*, thèse de doctorat de Sciences de l'Information et de la Communication, Université de Bourgogne, CRCM, dir. Raichvarg D., 2002 « [C]ette forme expographique appartient à la catégorie de l'exposition-expérience qui "va au-delà du 'montrer' et de l'observation, pour placer le visiteur au *centre même de l'action*. Elle le plonge pour ainsi dire, dans la représentation, et lui fait éprouver la thématique, comme par 'immersion'. (...) [L]e territoire postulé n'est plus celui de la curiosité, de l'érudition et du savoir scientifique, mais celui des schémas de perception qui régissent l'expérience pratique du monde réel." Ces expositions possèdent selon l'expression de Davallon (Davallon, 1992) une *matrice communicationnelle* qui repose sur la perception et l'expérience du visiteur. » p.90 (souligné par l'auteur)

tactile et gustative), elle est aussi fortement marquée par les mouvements du corps¹³⁹. Le mouvement stimulant de manière spécifique la perception de l'individu, une proposition intégrant le corps du spectateur provoque un mode de réception tout aussi particulier. La relation unissant le spectateur en mouvement au spectacle diffère de la relation qui se tisse quand celui-ci est assis, dans le noir. Les spectateurs sont particulièrement sensibles à cet engagement de leur corps et aux implications induites en termes de réception. Si, pour la plupart, ce monde du ressenti reste indicible – « C'est difficile à exprimer... », « Je ne sais pas si je peux vraiment le décrire... », disent-ils – deux sentiments récurrents et étroitement liés sont évoqués. D'une part, les spectateurs estiment que leur écoute est différente ; d'autre part, ils s'estiment plus actifs. Dans un cas comme dans l'autre, la position du spectateur de salle, assis dans le noir, fait office de référence, non comme un modèle mais davantage comme un point de comparaison fiable.

Faire l'expérience d'un spectacle de par leurs corps amènent les spectateurs à réduire la distance à la proposition artistique. L'engagement corporel se double souvent d'une posture d'implication et d'adhésion. « Etre dedans » c'est être présent corporellement et « en être » mentalement. Plus la proximité physique est grande, plus la confrontation des corps s'apparente à un côtoiement voire un contact, plus le spectateur se sent « emporté ». La primauté de l'engagement corporel provoque un abandon d'une forme de distance au spectacle que certains spectateurs désignent comme « cérébrale » ou « intellectuelle ». Les variations d'implication et d'engagement du corps entraînent des variations de perception pour le spectateur qui navigue parfois à vue au cœur du spectacle. La mise en mouvement du public, associée au principe d'abolition, témoigne d'une dimension esthétique rebelle des arts de la rue.

« [L]'immobilité d'une distance unique, donnée une fois pour toutes, entre acteurs et spectateurs [est rejetée]. (...) [Personne n'est plus] assigné à une place interdite de permutation. (...) Ce théâtre-là a relativisé au maximum la posture du spectateur. Pour lui permettre de convertir la fulgurance du spectacle en événement où le spectacle exalte la vie. Un instant. Inoubliable instant. »¹⁴⁰

Georges Banu, décrivant le spectateur pris au cœur d'un mouvement inépuisable souligne le déploiement d'une « extraordinaire richesse sur le plan de la proxémie »¹⁴¹. Les variations d'implication corporelle et sensorielle produisent autant de variations d'états spectatoriels. Rares sont les spectacles convoquant une seule posture physique associée à un état monolithique. Pour autant, l'engagement corporel du spectateur et la relativisation de son statut – également due à l'abolition du quatrième mur – peuvent tendre à produire des distorsions réceptives.

¹³⁹ Berthoz Alain, *Le sens du mouvement*, Odile Jacob, Paris, 1997

¹⁴⁰ Banu Georges, « Dépense anarchique et liberté proxémique », in dossier *Le théâtre de rue dans les années 70, Rue de la Folie*, n°8, juillet 2000, HorsLesMurs, Paris, p.19

¹⁴¹ idem

Les spectateurs en mouvement s'estiment « actifs » et opposent cette activité à la passivité qui serait caractéristique de la réception en salle. On assiste à une translation de l'activité physique – bouger, se déplacer, sentir son corps et ses sens en éveil – vers l'activité mentale. Les spectateurs remarquent certes qu'ils s'évadent moins mentalement, qu'ils ont peu tendance à « décrocher » du spectacle, que le mouvement – associé à l'adresse directe voire à l'interpellation – mobilise et maintient de fait leur attention. Il faudrait ici envisager de convoquer l'approche physiologique évoquée ci-dessus : si le mouvement induit des modalités réceptives spécifiques, peut-on pour autant en conclure qu'il génère une attention plus soutenue ? N'est-ce pas soutenir une forme de dictature de la mise en mouvement du public qui témoigne de l'existence d'une opposition dichotomique et manichéenne entre un spectateur en mouvement dit actif et un spectateur assis dit passif ? Dans son ouvrage consacré au spectateur de salle, Marie-Madeleine Mervant-Roux défend l'idée contraire¹⁴². L'auteur évoque, entre autres, le spectacle *1789* du *Théâtre du Soleil*, parfait cas d'école à ses yeux.

« L'expérience originale proposée à la partie mobile de l'assistance était une sorte d'exploration de la position de spectateur, poussée jusqu'à sa limite extrême mais sans sortir de cette limite. (...) On a parfois imaginé que l'entente acteurs-spectateurs culminait dans l'intervention physique du public. Si l'on en croit le film d'A. Mnouchkine, les moments où la relation se resserrait étaient ceux où les spectateurs redevaient le plus totalement spectateurs, auditeurs immobiles et vibrants, retrouvant d'ailleurs spontanément la position frontale et parfois, pour mieux écouter, la station assise. »¹⁴³

Reste qu'en termes de réception du point de vue du spectateur, l'engagement corporel suscite bien un fort sentiment d'implication, voire de « participation ». Nombreux sont en effet les spectateurs à évoquer une participation au spectacle. Le recours à ce terme souligne que si les spectateurs revendiquent être conscients d'être aux prises avec une situation théâtrale, leur statut en son sein n'est pas nécessairement très limpide. C'est le mythe d'un spectateur participatif qui émerge alors. Dès lors, les enjeux soulevés rejoignent ceux qu'impose l'abolition du quatrième mur et soulignent combien le bouleversement de la posture du spectateur engage des problématiques fortes en termes de réception. L'engagement corporel du spectateur vient ajouter davantage de trouble potentiel mais aussi sans doute davantage de plaisir pour le spectateur que l'on voit ainsi inscrit au cœur d'un paradigme expérientiel où l'expérimentation, en mouvement, prime en termes de réception.

¹⁴² Marie-Madeleine Mervant-Roux convoque notamment les travaux de Donald Kaplan à l'appui de la thèse qu'elle défend : « (...) [D]ans le débat alors très vif sur l'ensommeillement du public, (...) R. Schechner (...) pense qu'il est flagrant et doit être cassé par une mise en mouvement physique, avec à terme l'effacement de la limite entre la salle et l'aire de jeu. A ce projet, D. Kaplan oppose la conviction que la restructuration perceptive constitue en elle-même une source irremplaçable d'expérience et qu'elle est entièrement surbordonnée à la situation d'*inactivité totale* du spectateur : « L'idée selon laquelle un système moteur passif aboutit à une expérience lacunaire est un énorme mythe. En provoquant l'action, on supprime la possibilité de la perception. Or, (...) *c'est la perception, non l'action, qui façonne l'expérience.* » Mervant-Roux, Marie-Madeleine, op.cit., p.51 (souligné par l'auteur)

¹⁴³ idem, p.95

3. La confusion entre la réalité et la fiction : la portée disruptive des arts de la rue

Les artistes flirtent avec la confusion entre réalité et fiction. Dans la rue ou ailleurs, ils sont nombreux à envisager l'acte artistique comme un moyen de renouveler le regard porté par tout un chacun sur le quotidien, sur l'autre. En intervenant notamment dans l'espace public, ils s'intercalent dans la réalité pour y installer un décalage. Ce type de proposition s'inscrit dans la filiation du théâtre d'intervention et s'assortit souvent d'un mode de jeu réaliste, notamment lorsque les compagnies jouent la carte de la fiction cachée.

Ce principe du décalage, identifié par Philippe Chadoir comme une des figures fondamentales des arts de la rue, prend racine dans le surgissement de l'art là où l'on ne l'attend pas. Si la réalité des conditions de diffusion actuelles dans le secteur – à savoir la domination des festivals – biaisent l'effet de surprise de l'irruption, la force des arts de la rue reste leur capacité à faire scène, à s'immiscer ex-nihilo dans la ville et ses flux, le temps éphémère d'une représentation. Agissant par contamination, les arts de la rue cherchent à transformer le regard des spectateurs, et des habitants : tout peut être questionné. Cet habitant à sa fenêtre fait-il partie du spectacle ? C'est que Denis Guénoun dénomme le principe de la « double vue »¹⁴⁴. « Par une technique de surimpression, le spectateur voit simultanément deux choses : ce qui est fictif posé sur ce qui est réel, ce qui change et varie posé sur ce qui se maintient. Cette double vue est métaphysique et politique. Elle fracture la réalité, c'est une disruption qui affirme la possibilité d'un espace ouvert. »¹⁴⁵

La confusion entre réalité et fiction repose aussi largement sur la place accordée au spectateur et sur le mode d'entrée en contact avec lui. Les spectacles optant pour l'intégration dramatique du public – qui se voit ainsi confier un rôle dans l'histoire – sont d'autant plus prompts à semer le trouble dans l'esprit des spectateurs. Ceux-ci sont en effet très sensibles à ce flou entre réalité et fiction et certains expliquent s'en amuser grandement. Le spectacle *Le Grand Bal des 26000* offre de ce point de vue des situations éloquentes à observer. Dans un bal monté – structure itinérante accueillant des bals en campagne – les spectateurs sont invités à danser, à faire la fête. Des acteurs sont cachés parmi le public. Ils invitent à danser certains spectateurs et c'est l'occasion d'un texte et d'un échange interindividuel. Rapidement, le code s'installe et avec lui la rumeur : qui est acteur ? Qui ne l'est pas ? De nombreux spectateurs ressentent et apprécient le flou qui règne ainsi sur l'identité des uns et des autres. Bientôt chacun s'observe et joue de la situation. La proposition déclenche une mise en jeu des spectateurs eux-mêmes. Cette mise en abyme de la présentation de soi semble susciter un grand plaisir chez certains spectateurs qui s'amusent de jouer eux-mêmes un rôle : « Je me suis prise au jeu donc, moi-même, j'ai

¹⁴⁴ Guénoun Denis, « Scènes d'extérieur », conférence-débat n°1 du cycle *Scènes invisibles*, Théâtre Paris-Villette, 30 janvier 2006 (notes personnelles)

¹⁴⁵ idem

joué en fait. Je me suis aussi amusée à jouer. A être dans un bal en me créant une espèce de personnage. »¹⁴⁶ Ce brouillage a une seconde conséquence qui semble, elle aussi, engendrer un plaisir particulier pour le spectateur : l'oubli du théâtre. Cet oubli, voire ce déni, de la situation théâtrale s'associe au principe de jouer un rôle pour provoquer une forme d'abandon chez certains spectateurs : « Tout cet univers m'a permis aussi de plus m'exhiber, de me désinhiber, d'y aller et de rencontrer des gens. »¹⁴⁷ Tout comme l'engagement corporel tend à susciter un sentiment de participation, la confusion entre réalité et fiction entraîne une implication particulièrement développée du spectateur.

Des compagnies comme le groupe *Ici Même* pratiquent même « l'infiltration » du réel, en proposant des interventions construites autour d'une fiction cachée. La portée disruptive fonctionne sur un processus contradictoire. En investissant l'espace public et le prenant comme sujet de préoccupation, les artistes provoquent un effet d'interrogation du réel. En même temps, la situation théâtrale n'est pas déclarée comme telle : le rapport de distinction disparaît bien souvent et les spectateurs ignorent qu'ils sont en discussion avec un acteur.

Le volontaire brouillage entre réalité et fiction génère des réactions diverses et parfois vives parmi les spectateurs. Tous n'entrent en effet pas dans le jeu tels les spectateurs de la compagnie *26000 couverts* décrits ci-dessus. Les principes de confusion et de décalage convoquent l'éventail tout à fait large des états spectatoriels que les arts de la rue sont susceptibles de provoquer. Les observations in situ du public démontrent que la maîtrise des codes du spectacle, a fortiori dans les situations de fiction cachée voire de canular, et une certaine habitude des propositions artistiques de rue ont un impact considérable sur la réception. Trois grands types de spectateurs émergent, associés à trois types de réaction à la situation proposée. Le spectateur dit « naïf » est un spectateur qui s'ignore. A ce titre, il est en position de crédulité à l'égard de la proposition – on est parfois étonné de voir ce qu'un tel spectateur est susceptible de croire... – et, en cas d'adresse directe ou de prise à partie, il réagit au premier degré, c'est-à-dire de la même manière qu'en situation interpersonnelle sociale. Le spectateur dit « emporté » est l'archétype du spectateur « dedans » : il joue le jeu du spectacle, profite de la liberté que la configuration lui offre, en maîtrise les règles, voire peut se montrer un peu zélé. Le spectateur dit « avisé » est davantage en distance avec le spectacle. Il prend un grand plaisir à observer les autres spectateurs, notamment ceux qu'il a identifiés comme étant des spectateurs naïfs.

¹⁴⁶ Spectatrice du *Grand Bal des 26000*, entretien réalisé en mai 2002.

¹⁴⁷ idem

D. Les arts de la rue, facteur d'un « être ensemble » : théâtre de la rencontre

L'analyse des arts de la rue du point de vue du spectateur et des relations entre acteurs et spectateurs oblige à envisager toutes les variables conditionnant la convocation d'une représentation hors salle. Les arts de la rue ne sont pas du pur théâtre de plein air : la relation à l'assistance telle qu'elle est rêvée, désirée et travaillée relève d'une forme d'utopie. L'art, et dans le cas présent le temps de la représentation, c'est-à-dire de la mise en relation de regardants et de regardés, doit être le théâtre de la rencontre, le théâtre d'un partage. Les multiples formes que peuvent revêtir les dispositifs envisagés proposent toutes une réponse à l'organisation des modalités de cette rencontre. A ce titre, la ferme volonté de réactiver une démocratisation culturelle en souffrance dont témoigne les artistes trouve un écho artistique dans des propositions qui cherchent par tous les moyens à rencontrer l'autre, et à le rencontrer autrement. Si la réalité du réseau de diffusion et de production est parfois éloignée de cette profession de foi que nombre de compagnies ont faite leur, c'est pourtant bien ainsi qu'il faut envisager les artistes de la rue : les réactivateurs d'un théâtre tourné vers le public, et, surtout, vers le non-public. Des termes de la convocation à l'intégration dramatique, de l'adresse directe à l'engagement corporel, des déambulations s'adressant à toute la ville jusqu'au tête-à-tête entre un acteur et un spectateur, chaque variable est déclinée, bouleversée, reconsidérée dans l'espoir de générer chaque fois autre chose.

Les spectateurs expriment une demande avide et enthousiaste pour ces rencontres. Au-delà des spectacles eux-mêmes, au-delà de la pratique d'un festival, ils se disent en recherche d'un théâtre tourné vers eux et d'artistes accessibles et désireux d'échanger. Ils trouvent dans les arts de la rue, et notamment dans le dispositif d'abolition du quatrième mur, une prise en considération de leur rôle fondamental dans l'art. «Ils ne font pas comme si on n'était pas là.» Les spectateurs veulent voir reconnue leur part d'investissement dans la grande cérémonie du spectacle. Echanger des regards, être proche des acteurs, se sentir en connivence avec les autres spectateurs, vivre une expérience commune: voilà ce qu'ils trouvent dans ces spectacles qui prennent un malin plaisir à se jouer des règles dont le public est parfois lassé. Les arts de la rue apparaissent, dans le discours des spectateurs, comme un facteur puissant «d'être ensemble». L'espace public est perçu comme délaissé, abandonné. Les relations entre citoyens sont décrites comme réduites à néant, chacun vivant cloisonné chez lui, sans ouverture sur le monde. Les arts de la rue viennent bousculer ces habitudes en prônant l'exceptionnel: tout y devient possible. Marcher à 150 dans les rues du quartier Bastille dans le 11^{ème} arrondissement parisien, jouer de la musique avec des sacs plastiques et des clés, se retrouver en huis clos avec un acteur dans une chambre d'hôtel pour une passe poétique, boire un verre au pied des tours d'une cité et discuter ensemble. Dans une société perçue comme en déshérence, les arts de la rue, en provoquant encore et toujours des rencontres inédites, fabriquent un lien, certes éphémère, mais au combien salutaire. Cette vision relayée par les spectateurs et rêvée par les artistes relève certainement dans une

certaine mesure d'un fantasme. Les arts de la rue se sont eux aussi constitués un public. Les compagnies qui tentent de partir à la rencontre de populations non touchées par des festivals sont confrontées à de grandes difficultés de diffusion. Au-delà du discours consensuel et entendu sur la nécessité de partir encore sur les routes pour déjouer sans cesse les biais des déterminismes sociologiques, les paroles des spectateurs témoignent d'une réalité que l'on ne saurait négliger. Assister à des spectacles leur fait du bien, les enrichit, les stimule, leur donne envie de parler à leur voisin. La recherche menée témoigne d'une certaine capacité des arts de la rue à s'adresser à tous et à provoquer ces rencontres entre artistes et public et entre spectateurs eux-mêmes. Plus que jamais, les arts de la rue apparaissent comme un théâtre du partage, le théâtre de la rencontre.

Anne Gonon

II.2. Mythologie du spect'acteur : Les formes d'interaction entre acteurs et spectateurs, comme révélateur d'esthétiques relationnelles (Serge Chaumier)

Poncif des arts de la rue, leitmotiv dans les discours, intention généreuse dans les projets de création, stéréotype dans les représentations du secteur, l'idée d'interactivité et si possible de mise en mouvement du public, voire de métamorphose du spectateur en acteur de la proposition artistique, interroge. Au point que le terme de « spect'acteur » a même été proposé. S'il ne fait pas de doute que la place du spectateur est particulière, différente dans le spectacle à 360° et que le rapport frontal laisse place à de multiples déclinaisons, souvent imaginatives, il est moins certain que celui à qui on s'adresse endosse toujours un rôle si éloigné de celui tenu dans les spectacles plus 'conventionnels'. L'illusion consiste peut-être surtout à le lui faire croire, abondant ainsi dans le sens d'une demande du public, qui entend participer et se sentir reconnu en agissant. Dimension à interroger pour en chercher les significations sociologiques, en comprendre la portée. L'audience populaire, voire l'engouement, que connaissent les arts de la rue n'est peut-être pas étrangère à cette représentation sociale. À partir d'une typologie des formes de mise en représentation du public dans les arts de la rue, nourrie par un corpus de spectacles présentés depuis quinze ans, nous proposons d'analyser ce qui sous-tend les esthétiques mises en œuvre par les compagnies. Sans prétendre à l'exhaustivité, il s'agit d'esquisser des archétypes qui permettent de saisir des formes artistiques dans leur modalité de convocation du public. Nous pourrions ensuite élargir notre réflexion aux conséquences et aux enjeux produits.

Le concept de spect'acteur laisse supposer que le spectateur puisse prendre une part signifiante, voire qu'il puisse devenir acteur, au même titre que le comédien dans la représentation. Cette utopie, pour ne pas l'appeler fantasme, a sans doute une filiation avec le mythe rousseauiste d'une participation pleine et entière de l'ensemble des participants dans une communion généralisée, le théâtre se muant en spectacle, et plus exactement en fête¹⁴⁸. Cette ambivalence forte des arts de la rue avec l'utopie participationniste n'est pas sans poser problème, elle entretient la confusion entre ce qui est de l'ordre de la performance artistique de ce qui se justifie comme rituel collectif, comme rassemblement et affermissement d'une conscience commune. L'important étant moins le résultat que l'action elle-même. Le fait d'en être prenant le pas sur les effets produits. Cette réhabilitation de la position d'acteur, héritage de la mouvance de 68, provient d'une confusion entre les notions sociologiques et artistiques de la notion d'acteur. Si les conséquences de cette utopie sont réelles, il faut admettre que son actualisation n'est en réalité que rarement mise en œuvre, et que le plus souvent c'est l'illusion qui préside. Le spectateur n'est que rarement acteur dans la proposition, mais le plus souvent agit par elle et n'intervient que ponctuellement, par bribes ou sessions et selon la place que lui octroie ce que le metteur en scène a initialement prévu pour lui. Il faut par conséquent examiner les diverses positions tenues au-delà des effets apparents et des discours généraux.

¹⁴⁸ - Jean Duvignaud, *Le Théâtre*, Larousse, 1976, p.32. Jean Caune, *La Culture en action. De Vilar à Lang : le sens perdu*, PUG, 1992, p.52.

Esquisse d'une typologie

Au terme de spect'acteur, nous préférons substituer huit catégories dans une typologie un peu schématique, mais qui a le mérite de spécifier les relations plutôt que de masquer les positions. Peut-être ces classes permettent-elles de définir les formes que le terme de spect'acteur obscurcit et masque plutôt qu'il ne révèle. Il y a une progression qui va du moins au plus impliqué dans la relation à l'artiste et à l'actualisation du spectacle.

1. le spect'actif.

C'est l'une des deux formes de spectacle les plus courantes des arts de la rue, où le spectateur est invité à être actif physiquement, c'est-à-dire à se déplacer, à bouger, comme dans les parades, les cortèges, les déambulatoires¹⁴⁹. Il est peu utile de s'attarder ici sur des exemples, tant ils sont nombreux. Citons simplement le cas des formes abouties de la compagnie *Oposito* qui avec *Transhumance*, *l'heure du troupeau*, *Les Trottoirs de Jo'Burg* ou encore *Toro* en 2006 sont symptomatiques de cette invitation. Si le public est inclus dans l'espace scénique, cela ne veut pas dire pour autant qu'il est acteur. Le renoncement au rapport frontal et à l'immobilité devant une scène ne suppose pas que le spectateur soit pour autant impliqué dans la production de ce qu'il lui est donné à voir. Car les frontières sont peu évidentes : est-on davantage mis en mouvement en suivant une parade sous prétexte que l'on déploie une action physique, alors qu'elle peut s'avérer malgré tout ennuyeuse, ou engoncé dans un fauteuil mais communiant car voyageant par le spectacle ? Le fait d'être physiquement actif ne suffit pas à être acteur. Le spect'actif s'il donne de l'activité et provoque une activation n'est pas pour autant captivant à coup sur ! Là où *Oposito* convainc, c'est par les évocations et les atmosphères restituées et pas simplement parce qu'il fait se mouvoir une foule. Il n'est pas anodin de remarquer que le thème choisi pour chaque spectacle s'accorde à la déambulation des publics, à la calvacade qui accompagne la procession, alors que des spectacles d'autres compagnies sont moins probants quand la déambulation paraît gratuite et seulement là pour assumer l'idée d'activation du public.

2. Le spect'actant.

Forme également très courante des arts de la rue, elle rompt le quatrième mur, pour faire se rejoindre au-delà du regard le corps et la parole de l'acteur et du spectateur. Non absente dans le théâtre classique, ou dans la *commedia dell'arte* lorsque l'acteur s'adresse au public en lui faisant un clin d'œil, la forme est poussée à son paroxysme dans les arts de rue. La relation sous-entend une participation complice, et c'est cette complicité même qui est gratifiante pour le spectateur. Ce sont les conventions implicites qui sous-tendent cette relation dont le spectateur prend acte. Par exemple, le comédien s'adresse à la personne et lui demande de tenir une chose ou lui pose une question sans que celle-ci n'ait véritablement le choix de ne pas donner la réponse attendue. Le spectateur est là pour approuver ou entériner ce que l'on a prévu par avance pour lui. Bref, le rôle d'acteur est en réalité très limité, il est davantage simulé que réalisé. Il est convenu. La complicité instaurée fait tenir tel ou tel rôle, même s'il

¹⁴⁹ - Voir Sylvia Ostrowetsky, « Les Nouvelles déambulations urbaines », *Rue de la folie*, n°5, 1999, p.42-45.

peut paraître suicidaire comme quand *Ulik* entend sauter par dessus votre corps allongé à terre avec un marteau piqueur pneumatique ! Il s'agit littéralement de se prêter au jeu. Le caractère actif est superficiel, le jeu est au second degré, pas comme acteur, mais comme spectateur jouant à l'acteur. Il s'agit de donner l'illusion, aux autres et d'abord à soi-même, que l'on prend la position d'acteur. En quelque sorte le spectateur doit poser un acte que lui demande le comédien, et se trouve exposé au regard et au jugement du reste du public en cas de refus ou de rôle mal assumé. Bien évidemment, une partie du ressort du spectacle repose alors sur cette conformation du spectateur convoqué aux attentes de l'artiste. L'ensemble du public projetant sa situation de spectateur potentiellement sollicité. Si plus que dans tous autres contextes théâtraux, la prestation dépend des réactions du public, reste que les marges de fluctuation et de transformation par les publics du spectacle demeurent malgré tout limitées.

3. Le spect'acté.

Relation beaucoup plus rare, mais que l'on trouve parfois exprimée dans quelques propositions, il s'agit de rendre le passant acteur malgré lui. C'est alors moins le spectateur véritablement qui entre en scène, que d'autres personnes qui servent de cible pour des spectateurs rassemblés. C'est par exemple le cas dans un spectacle de *Calixte de Nigremont* qui dispense des commentaires sur des badauds. Regroupé avec son public sur un trottoir, l'artiste improvise des commentaires sur ceux qui passent de l'autre côté du boulevard, singeant les manières d'un défilé de mode. Les spectateurs rassemblés s'en amusent beaucoup, mais les passants ne sont acteurs du spectacle qu'inconsciemment, et jusqu'au moment de s'en apercevoir, ensuite ils s'esquivent ou deviennent spectateurs eux-mêmes. C'est le principe de la caméra cachée. Le clown *Léandre* peut jouer aussi sur ce registre. Mimant par exemple une passante en la suivant à quelques pas alors qu'elle traverse l'espace de jeu. Mais si le passant est utile pour que le spectacle se réalise, il est instrumentalisé, et il est moins acteur que décor ou élément de jeu. Le terme d'acteur n'est pas approprié dans le cas d'une relation qui ne trouve son expression que par le jeu des occultations et des dévoilements. Le caractère risible provenant tant des commentaires et du comportement de l'artiste que des réactions de ceux qui sont pris malgré eux au piège du spectacle. Sans ces volontaires désignés et innocents pas de représentation, mais celle-ci ne fonctionne que jusqu'à l'instant où la personne prend conscience de la supercherie et sort du rôle qu'on lui fait tenir. Dans le cas, assez rare, où la victime tente de convertir la duperie en possibilité de jeu, c'est l'artiste qui le plus souvent met un terme à l'expérience, celle-ci échappant au registre qu'il recherche.

4. Le spect'actuel.

C'est une forme de participation qui actualise une collaboration antérieure intervenue, pendant le processus de création. La personne est moins actrice pendant le spectacle, que participant avant à un travail artistique préalable. C'est le principe même de l'action culturelle. Par exemple, les rencontres initiales de *KompleXKapharnaïm* servent de support au développement d'un spectacle, les relations avec les habitants d'*Etat des Lieux de Deuxième Groupe d'Intervention*, les entretiens réalisés par la compagnie *Le Voyage Intérieur* pour *Je cheminerais toujours...* C'est la matière du spectacle qui est collectée par un travail

d'implication des artistes sur un territoire. La population ainsi convoquée peut alors se vivre public si elle vient au rendez-vous qui lui est généralement proposé pour restituer les paroles et les échanges produits. Ce qui a été fait ensemble sert d'amplificateurs des relations humaines que la compagnie entend valoriser. Dans *Square, télévision locale de rue*, *KompleXXKapharnaïim* recueille des témoignages sur l'autre, extraits projetés sur les façades des quartiers, tandis que dans *PlayRec*, ce sont les anciennes sucreries, et la vie de leurs employés, qui sont objet d'investigation. Les traces, les fragments de souvenirs servent à déployer une archéologie du sensible et à interroger sur les modes de transmissions. Comment s'écrit l'histoire et comment chacun de nous y prend part ? C'était là aussi la démarche de *Pixel 13* dans *Le Bulb*, sur le quartier St Cosme, également à Chalon. Si ces démarches généreuses sont malheureusement trop limitées, elles ne sont néanmoins pas rares, et le public n'est évidemment pas concerné de la même manière quand il a été impliqué ou non dans le processus de création. Extrêmement sensibilisé, il peut même se sentir responsable de la teneur du spectacle, au point de l'investir affectivement comme s'il en était le producteur. Il partage plus volontiers son espace de vie, accorde l'accès à son appartement ou accueille même les autres spectateurs dans son intimité. S'il est acteur pendant la représentation, cela devient un comédien, éventuellement amateur, davantage qu'un spectateur. Le compagnie *Opéra Pagai* développe dans *Safari Intime* un intéressant travail de relations avec un quartier et sa population. Avec vingt artistes et une trentaine de comédiens amateurs et des volontaires résidents du lieu, il s'agit de proposer une étude éthologique de la vie et des comportements humains dans un parcours déambulatoire pour des groupes de spectateurs partie en exploration intime. Quelquefois l'artiste va même jusqu'à interpeller son interlocuteur pendant la représentation. Cette actualisation de la relation antérieure pendant le spectacle est une façon de convoquer celui qui est plus qu'un simple spectateur, sans être pour autant un acteur. Façon de souligner qu'au-delà des masses, il y a des hommes.

5. Le spect'actionné.

C'est une participation suscitée des publics à être volontaire pour jouer un rôle dans la dramaturgie. Par exemple, les spectateurs sont des figurants ou sollicités à faire tous le même geste au même moment. Cela met en mouvement une foule, mais sans que celle-ci n'en décide réellement les formes. Aux *Feux d'hiver* de Calais en 2005, Jacques Livchine invite le public à allumer en même temps une baguette magique pour produire le plus grand feu d'artifices du monde ! Cette action collective est intéressante car elle crée un lien fort dans un public largement composé par la population locale. Elle joue sur l'effet produit et l'exaltation de la participation : le « j'y étais ». Dans *Direct de 26 000 couverts*, les spectateurs composent des effets de foule pour construire des images télévisées. Au-delà de son intérêt et de sa réussite, la participation est pourtant plus proche de la figuration que du rôle d'acteur... Il s'agit de suivre les consignes d'un metteur en scène pour produire des effets, mais évidemment la frontière peut être étroite avec la position du comédien, si ce n'est le caractère improvisé et nécessairement rapide de la mise en condition. Pas ou peu de répétitions, et une assurance incertaine de la part de ceux qui

s'adonnent à l'expérience. Si les tableaux collectifs laissent place à une improvisation réglée, il est des cas où la même démarche existe avec des spectateurs sollicités pour « se prêter au jeu ». Des consignes sont alors données pour faire le bon geste ou donner la bonne réplique au bon moment. Le ressort du spectacle tient à la bonne performance de celui qui est sollicité. Dans *Orphéon Théâtre Intérieur*, l'adaptation du conte de Jean-Claude Carrière, *Le Jeune Prince et la Vérité*, invite à tour de rôle des spectateurs pour tenir un rôle dans l'histoire, en remettant à chacun des petits livrets où figure les répliques. Les deux comédiens sont ainsi assistés d'une foule de spectateurs intervenants au gré de la déambulation. Cette forme originale démontre qu'il peut être possible d'impliquer le spectateur comme comédien, même si ce n'est pas sans ambivalence. Celui-ci est surtout confronté à son manque de préparation et à son amateurisme, ce qui n'est pas sans intérêt pour la réflexion sur le travail préalable nécessaire à une représentation. Cependant les représentations aléatoires, à chaque fois dépendantes de l'implication des spectateurs, ne sont pas sans conférer un certain charme à l'entreprise.

6. Le spect'activé.

Activé, se dit quand les propriétés ont été intensifiées, signale le dictionnaire. Par conséquent, il s'agit ici de révéler les potentialités de chacun d'être acteur. Cette forme invite le spectateur à entrer dans la danse proposée par la compagnie en prenant un rôle actif. Toutefois, celui-ci demeure canalisé par les véritables acteurs qui se mêlent aux participants. C'est par exemple *Main basse sur la ville des Obsessionnels* qui convie chacun des participants à revêtir une tunique jaune, puis à défiler et à scander des absurdités ou à lécher l'aisselle de son voisin pour se moquer des sectes... La déambulation est donc orchestrée au moyen de directives données préalablement, et rapproche de la forme précédente du « spectateur spect'actionné », mais avec des consignes beaucoup moins strictes et même l'invitation à innover et outrepasser ce qui a été prévu. Ces spectacles jouent des limites, ce qui peut d'ailleurs constituer le cœur de leur intérêt. Ainsi dans *Le Grand Bal des 26000 couverts*, ou dans *80% de réussite*, d'*Opéra Pagai*, des personnes peuvent franchir les limites en se prenant au jeu et en s'impliquant beaucoup trop au point de déranger le bon déroulement du spectacle... Il est alors rappelé brutalement que la frontière entre les acteurs et les participants ne peut véritablement être transgressée au risque de faire disparaître le spectacle lui-même. Car si les spectateurs s'investissent trop et prétendent faire le spectacle lui-même, alors la démarche artistique est compromise. Cette incitation à l'action conduit à deux registres que les arts de la rue plébiscitent, mais qui ne tiennent que parce que le public n'y souscrit pas réellement. D'une part, dissoudre le spectacle dans la fête, qui ne connaît d'autres règles que la libre expression de ceux qui s'y adonnent, et dont les contraintes peuvent être sociales, mais assez peu artistiques. C'est le cas par exemple des spectacles qui se finissent en *batukada*, où tout le monde danse sans plus se préoccuper de la prestation artistique. L'autre plus individuelle survient quand une personne investit trop la place laissée libre, ou apparemment libre, par l'artistique. Sous prétexte de réhabilitation de la spontanéité et de la libre expression du public, il arrive que des spectateurs oublient ou outrepassent les conventions théâtrales et s'adonnent à la réplique avec les acteurs. La chose est plus ou moins possible

selon la forme esthétique, elle est par exemple attendue dans les petites saynètes improvisées lors de déambulation, comme dans *Les Brigades d'intervention* du *Théâtre de l'Unité*. Le jeu reposant sur la capacité de l'acteur de rebondir en toutes circonstances pour avoir le dernier mot. En revanche, l'interaction ou la présence trop marquée du spectateur peut devenir pesante dans d'autres circonstances, aux autres spectateurs et aux comédiens, qui doivent alors rappeler le caractère limité de la capacité d'intervention du public. Nous touchons alors au mythe du spect'acteur et de la nécessaire réaffirmation des codes et des conventions pour que la représentation théâtrale puisse avoir lieu.

7. Le Spect'actif.

Impliqué dans la représentation sur invitation de ses protagonistes, c'est le spectateur qui transforme la dramaturgie selon son action et sa prise de décision. Il agit sur les formes du spectacle et sur son déroulement, son devenir. Véritable interaction, il peut en faire changer le cours selon ses choix. Par exemple, dans *Les Monstrations Inouïes de Décor Sonore*¹⁵⁰, ou dans les *Petits contes nègres* de *Royal de Luxe* un spectateur tire un billet qui déterminera l'histoire qui sera racontée. C'est une forme minimale et aléatoire d'intervention sur le spectacle. Évidemment, c'est souvent là aussi un trompe-l'œil puisque le choix est souvent truqué, comme dans *Antiquithon* de la *Compagnie des femmes à barbes* qui propose de s'en remettre à une roulette de casino pour déterminer l'histoire du monstre qui nous sera narrée. Dans un tout autre genre, la compagnie *Délice Dada* dans *La Donation Schroeder* invite les spectateurs à voter pour une ou l'autre des solutions proposées qui déterminera une issue au spectacle¹⁵¹. Même si l'alternative est biaisée, la participation, même minimale du public, le convoque à des prises de positions civiques et entend signifier l'implication et les effets que peut avoir chacun dans sa collectivité. Forme plus brutale et plus volontaire avec *Epizoo*, quand *Marcel li Antunesz Roca* propose au public de venir manipuler la souris d'un ordinateur qui déclenche des effets sur son corps d'acteur prisonnier d'une machine reliée à l'écran¹⁵². Selon les actions du spectateur manipulateur, le comédien martyr est étiré, opprimé, trituré, son nez tiré par des pinces ou ses fesses comprimées. Malgré tout, le spectateur s'il interagit et détermine le spectacle n'est pas pour autant acteur au sens artistique du terme. C'est son action qui fait qu'il se produit quelque chose plutôt que rien durant la représentation, mais il ne détermine pas les formes, ni les conséquences de ses actes. Il est néanmoins conduit à comprendre que ses gestes ne sont pas sans enjeux, et méditer aux effets de la technique sur la vie. Il serait possible de multiplier les exemples à l'infini tant les arts de la rue ont inventé de formes de participation du public, souvent plus ingénieux les uns que les autres. Mais ce qui compte ici, c'est que cette implication n'est pas gratuite : elle a une force de signification. L'expérience à laquelle sont invités les spectateurs de *Apprentissage de vol* de la compagnie polonaise *Teatr Strefa Czysta* ne les laisse pas indemne non plus, puisque ce qui est interrogé est moins leur action que leur inaction. Prisonnier avec d'autres captifs dans une cellule

¹⁵⁰ - Serge Chaumier, « Du spectacle, à n'en pas croire ses oreilles. À propos des 'Monstrations inouïes' de *Décor sonore* », *Alliage*, n°47, été 2001.

¹⁵¹ - Serge Chaumier, « La Science sur la pavé, ou une approche des sciences au travers de quelques spectacles de rue », in *Quel répertoire théâtral traitant de la science ?*, sous la dir. de Lucile Garbagnati, L'Harmattan, 2000.

¹⁵² - Serge Chaumier, « Les Affres du cybermartyre : notes à partir d'une prestation peu ordinaire », in *Nouvelles relations aux savoirs et aux pouvoirs*, *Alliage*, n°40, automne 1999, pp. 117-118.

symbolique où il est humilié et symboliquement maltraité par des gardiens peu amènes, qui poussent la surenchère à son paroxysme jusqu'à le faire défilé au pas en lui criant dessus, le spectateur est renvoyé à sa soumission à l'autorité et à sa collaboration possible face à une relation d'abus de pouvoir, essence même du fascisme¹⁵³. Selon les représentations, des esprits plus ou moins rebelles se révoltent contre les conditions qui leur sont faites ou au contraire suivent sans broncher. Si le contexte du spectacle semble déformer la réalité, prenant les spectateurs au piège de la participation qui leur est demandée, la collaboration en général n'est-elle pas également toujours excusable par des conditions particulières ? Le spectateur est alors assommé par une violence qui ne lui est pas administrée gratuitement. Pas davantage que *La Nouvelle Histoire de Utopium Théâtre*, bien que plus douce et humoristique par la forme, n'était innocente. En singeant les jeux télévisés, intelligemment transportés sur une scène de théâtre, une animatrice fait monter les enchères entre deux couples prêts à tout pour réussir et gagner le prix qui doit leur apporter le bonheur, mais qui finalement les conduit à tout perdre. Prenant le public à partie, l'animatrice, par excès d'ignominie, parvient à déclencher les huées contre elle et à rendre ainsi le public acteur. Le même effet était recherché par 26 000 couverts dans *La Poddémie*, où un animateur abject se riait de ses invités exotiques comme de gentilles curiosités. C'est la réaction de rejet par le public qui est dans ces cas recherchée. Parfois le public se prend au jeu au point d'oublier que c'est un spectacle, et va jusqu'à empêcher le bon déroulement de la représentation, comme dans ces théâtres populaires d'autrefois où l'on interpellait trop vertement l'acteur, au point que celui-ci se doit de rappeler la situation de fiction. La compagnie est alors comblée, davantage que lorsque qu'aucune réaction ne survient, le public demeurant sagement passif et consommateur.

8. Le spect'activisme.

Forme finalement assez rare, elle propose à un spectateur de devenir véritablement comédien et de jouer son rôle en l'inventant dans l'instant. C'est-à-dire de convaincre le public de sa capacité à devenir acteur. C'est faire abstraction que tout comédien a besoin de travail, même et peut-être surtout, pour les situations d'improvisation. Les cours de flagornerie de *Calixte de Nigremont* s'essayaient à ce style en faisant monter des spectateurs sur scène pour s'exposer au défi. Au final peu convaincant, l'exercice avantagait ceux qui avaient par ailleurs une familiarité avec le monde du spectacle. Les relations totalement improvisées qui rendraient le spectateur acteur sans aucune préparation, en le propulsant sur scène comme malgré lui, sont peu courantes (et le plus souvent assez mauvaises). Ce sont parfois le fait de jeunes compagnies qui, n'ayant pas suffisamment réfléchi aux rapports avec les publics, tentent de l'impliquer directement. C'est assez dangereux. Il n'est guère envisageable de convoquer le spectateur à devenir réellement acteur sauf à le forcer de manière autoritaire à jouer un rôle qu'il n'a pas préparé. Ce n'est pas sans faire penser à certaines situations de la télé réalité qui pour ces raisons mêmes flirtent avec l'obscénité. Rappelons que l'activisme est une doctrine qui cherche à imposer ses vues par une action énergique, une sorte de fascisme en quelque sorte.

¹⁵³ - On ne peut que penser ici au livre de Stanley Milgram, *Soumission à l'autorité*, Calmann-Levy, 1974.

Plus souvent, il arrive que les relations soient pipées parce qu'un comédien fait semblant d'être un spectateur, et le public peut y croire jusqu'à un certain point. C'est le cas dans *La Bête* de la compagnie *Annibal et ses éléphants*, qui joue de façon très ambivalente avec la cruauté du spectateur. Ce dernier se prend à rire de celui qui a été choisi, avec sadisme dans la mesure où il a échappé au ridicule de celui qui est sur scène, et en abandonnant toute mauvaise conscience lorsqu'il comprend que c'est en réalité un acteur. La compagnie *26000 couverts* est ainsi passée maître pour jouer avec ces situations complexes, avec de faux spectateurs devenant progressivement acteurs, comme dans *Beaucoup de bruits pour rien*. Les réactions déclenchées chez ceux qui en sont dupes sont d'ailleurs souvent surprenantes. Les trompe-l'œil ne sont pas inoffensifs. Une autre possibilité est de faire perdre pied. *Sitcom* de *Thé à la rue* visait à dérouter en choisissant des vrais spectateurs et des faux dissimulés dans le public pour incarner des rôles et jouer ensemble un *Sitcom*. Le spectacle démontrait assez bien que ceux qui n'étaient pas préparés avaient du mal à relever le gant et finalement le fossé s'élargissait entre des faux spectateurs se métamorphosant en de vrais comédiens et des vrais spectateurs peinant à devenir de réels comédiens. Cela dit suffisamment qu'il n'y a pas de spectateurs acteurs, mais bien plutôt des déclinaisons des façons de lui faire croire qu'il peut l'être.

Variante et forme plus marginale, que nous pourrions nommer aussi le **Spect'intime**, il s'agit de ne pas exposer l'individu au regard des autres spectateurs, mais de s'adresser à lui dans l'intimité. Enfermé sous une robe pour *La Rue licenciense* de *Tuchenn*, monter seul dans une chambre d'hôtel avec une actrice dans *Les Chambres d'amour* du *Théâtre de l'Unité*, louer un acteur dans *Ego Center* de *Lackaal Duckric*, il est alors théoriquement possible de donner la réplique à quelqu'un avec qui l'on partage une situation de proximité et qui entame le dialogue. Même si l'émotion est forte de se retrouver en tête à tête avec un acteur ou une actrice, la personne s'autorisera ou non, selon son caractère et ses propres représentations de sa place possible dans un contexte de spectacle, de jouer ou non un rôle actif. Cependant, les contraintes de texte laisseront diversement la place à l'intervention du public, qui demeurera, aux dires des acteurs, le plus souvent très limitée.

Cette typologie en huit classes est sommaire, et il existe sans doute d'autres formes à inventorier, mais il semble que beaucoup peuvent déjà s'y classer. Certaines peuvent d'ailleurs appartenir à plusieurs catégories selon le moment du spectacle. Les relations acteurs-spectateurs y sont de toute façon toujours très codées. Il y a des formes plus ou moins inventives pour bousculer le spectateur où le mettre en mouvement, ce n'est pas pour autant qu'il devient acteur sur le champ.

La distanciation interrogée

Tendance forte du secteur culturel, transversale à de nombreux domaines, l'interactivité et le caractère participatif des oeuvres est source d'un véritable credo¹⁵⁴. Esthétique relationnelle dans les arts plastiques¹⁵⁵, interactivité dans les expositions, expérience dans le patrimoine, sollicitation du spectateur dans le théâtre de rue, les exemples sont nombreux où la relation entre la forme artistique et le spectateur prime sur le contenu. Les sens remplacent le sens. Sans nier les apports intéressants de cette mise en dialogue de la production et de la réception, et les nouveaux territoires que cela permet d'explorer, comme la participation active des récepteurs à la production même de ce qu'ils reçoivent – sans spectateurs interagissant, pas de spectacles – il faut néanmoins replacer cette tendance dans une évolution générale. Il semble que partout, à la télévision comme dans les projets artistiques, il importe de donner à l'utilisateur une place d'acteur. Il faut tout au moins laisser croire au dispositif de l'implication.

Pierre Bourdieu opposait les valeurs de la culture populaire où l'on participe à la distanciation bourgeoise de la culture légitime qui maîtrise les affects et demeure dans une prudente expectative¹⁵⁶. Le contrôle rigoriste s'oppose traditionnellement à la générosité de l'abandon de soi. Les exemples sont nombreux dans les pratiques de sport et de loisirs comme dans l'aménagement des espaces de travail qui attestent de ces valeurs bourgeoises de mise à distance d'autrui, de rapport au corps contrôlé, de sentiments placés sous réserve. Au contraire, les pratiques populaires sont plus spontanées et moins retenues dans leur expression, d'où leur appréciation du reste par les artistes qui y voient plus de véracité. Déjà Mozart ou Molière aimaient s'encanailler pour retrouver une expression plus directe et moins faussée que dans les comportements un peu guindés des classes plus aisées. La bourgeoisie a amplifié la tendance, là où l'aristocratie se permettait plus facilement les débordements orgiaques, les parvenus prirent soin de tout contrôler à la manière de l'éthique protestante faite de retenue et de prude réserve¹⁵⁷. Le XIXème a formaté à l'excès les modalités de la réception. C'est à un renversement, vers plus de spontanéité et de laisser aller, qu'invitent les artistes contemporains. Cette « culture chaude », faite de participation et d'engouement, pour l'opposer à une « culture froide », semble désormais en expansion¹⁵⁸.

Si le théâtre aime à se ressourcer, et notamment le théâtre de rue, à une vitalité plus expressive auprès des classes populaires, il est curieux de constater aujourd'hui que l'idée de participation semble recouvrir tous les espaces. L'expérience qui consiste à être actif concerne tous les publics, et les héritiers de la culture légitime eux-mêmes sont à présent adeptes de cette conception généreuse et enthousiaste. L'habitus des classes populaires semble partagé par tous. S'éclater et se donner des impressions d'être vivant en en prenant plein la vue, et en se donnant des sensations, c'est la recette de la fête foraine

¹⁵⁴ - On en trouvera de nombreux exemples dans Nicolas de Oliveira, *Installations II, L'Empire des sens*, Thames et Hudson, 2004.

¹⁵⁵ - Voir Nicolas Bourriaud, *L'Esthétique relationnelle*, Les Presses du réel, 1998.

¹⁵⁶ - Pierre Bourdieu, *La Distinction*, Ed. de Minuit, 1979, page 569.

¹⁵⁷ - Richard Sennett, *Les Tyrannies de l'intimité*, Seuil, 1979, p.158.

¹⁵⁸ - Bernard Lahire, *La Culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, La Découverte, 2004, p.75.

depuis les origines. Plus extériorisées et divertissantes qu'intériorisées et introspectives, les nouvelles relations à l'art visent moins à provoquer des bouleversements intérieurs qu'à fournir des sensations. Même si celles-ci peuvent être gratuites. « Il nous faut de la sensation, même si elle ne consiste qu'à se sentir sentir », écrit justement Yves Michaud¹⁵⁹. Dès lors les médiations ne sont plus réellement nécessaires¹⁶⁰. Car la sensation fonctionne souvent pour elle-même, elle permet de se sentir vivant et d'éprouver. Puisque le problème de l'homme moderne est un vide de sensation, la quête ultime de sens s'opère dans une expérience émotionnelle recherchée éperdument¹⁶¹. Cette aventure sensorielle s'exprimant avec plus de force et de netteté encore dans le registre musical¹⁶².

La frontalité scène-salle, caractéristique du théâtre, a été remise en cause pour le plus grand bonheur, l'inventivité des formes étant manifeste. Le théâtre classique apparaît dès lors d'autant plus rébarbatif qu'il demeure dans une approche très distanciée et lointaine de celui à qui il s'adresse. Toutefois, le principe s'avère atteindre ses limites quand il fonctionne comme un automatisme ou comme une fin en soi et quand il rejoint une idéologie de l'expressivité de chacun¹⁶³. L'idée de spectateur-acteur rejoint le vieux fantasme rousseauiste, d'une représentation où les participants mêlent acteurs et public dans une même entité. Regardant-regardé, joueur-joué sont confondus selon la démarche idéalisée par Brecht que mentionne Robert Abirached¹⁶⁴. L'auteur pointe que le plus exaltant étant de jouer pour soi et entre soi, la logique rejoint un auto-théâtre peuplé d'amateurs dont le nombre est devenu impressionnant. Convergence dans de multiples lieux (et l'édition n'est pas épargnée) d'un désir de prise de parole qui l'emporte sur l'écoute de ce que d'autres ont à dire. Car il s'agit moins désormais de s'impliquer pour comprendre, comme le voulait la démarche de l'éducation populaire, que d'investir l'espace pour se faire reconnaître. Désormais, selon la logique démocratique, chacun doit avoir accès au micro pour s'exprimer, même s'il n'a rien à dire. L'invitation faite au spectateur de « monter sur les planches » est particulièrement vive dans les arts de la rue. On peut se demander jusqu'où elle est porteuse de cette logique sociale.

Les arts de la rue, en explorant cette mise en situation d'une participation du public acteur, viennent s'inscrire dans un mouvement plus général. Les évolutions sociologiques attestent d'une montée en puissance de l'individu interagissant et impliqué dans les dispositifs, que ce soit dans les méthodes pédagogiques à l'école, les émissions de loisirs à la télévision ou même dans la production de l'art contemporain. Théorisé dans l'esthétique relationnelle, par Nicolas Bourriaud, l'attrait essentiel réside dans « la possibilité de surprendre les artistes en cours de création, de participer à l'acte créatif, d'assister

¹⁵⁹ - Yves Michaud, *L'Art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Stock, 2003, p.185.

¹⁶⁰ - Jean Caune fait cette remarque troublante sur le changement induit par cette volonté de développer un théâtre participatif : « il n'a plus besoin d'une pédagogie et d'une initiation sensible puisqu'il se veut une occasion de communion et de participation ». *La Culture en action. De Vilur à Lang : le sens perdu*, PUG, 1992, p.255.

¹⁶¹ - Gilles Lipovetsky, *L'Ère du vide. Essai sur l'individualisme contemporain*, Gallimard, 1981, p.108.

¹⁶² - Voir Paul Yonnet, *Jeux, modes et masses*, 1945-1985, Gallimard, 1985, p. 165.

¹⁶³ - « Tous dedans, plus de devant. Tous acteurs, tous en scène. Que le voyeur remplace le spectateur, et si possible, prière de toucher. À bas les distances ! Collons à la vie ! Rentrons dans le tableau ! Otez la rampe, le cadre, la barre de séparation, œuvre ouverte, plus de lieu clos. On vit ce qu'on joue, on joue ce qu'on vit », se plaint Régis Debray. *Sur le Pont d'Arignon*, Flammarion, 2005, p.67.

¹⁶⁴ - Robert Abirached, *Le Théâtre et le Prince. Un système fatigué, 1993-2004*, Actes Sud, 2005, p.70.

aux séances d'enregistrement et de répétition des danseurs, des musiciens, des acteurs », constate Gerard Selbach¹⁶⁵.

Même si toutes les formes artistiques n'actualisent pas une implication du spectateur pour interagir ou achever l'œuvre, les arts de la rue invitent traditionnellement à une mise en mouvement. Le simple fait de suivre une déambulation, de littéralement vivre la pièce dans la pièce, change profondément le rapport entretenu. Les exemples sont nombreux, comme les épopées proposées par *Les Alamas Givrés* avec *Les Manèges d'aventures* ou *Les Stupéfiantes aventures de Don Quichotte et Fanjio Pancha*. Le spectateur court même parfois après le spectacle ! Pensons aux exploits de la *Compagnie Eclat Immédiat et Durable* dans *Arrêts fréquents*, à *Bivouac* ou *Taxi* de *Générik Vapeur*. Précisons d'ailleurs qu'il ne s'agit pas nécessairement de choses drôles, plaisantes ou ludiques, ni même déjantées ou furieuses, des sujets graves et pathétiques peuvent être magnifiquement abordés par des mises en situation grandiloquentes et bouleversantes. Nous pensons à ces réflexions sur la guerre en ex-Yougoslavie traitées par la *Teatr Biuro Podrozy* dans *Carmen Funèbre* ou à la question des réfugiés par *Kumulus* dans *Itinéraire sans fond(s)*. Le théâtre de rue n'est pas toujours synonyme de légèreté et de futilité, d'amusement et de gaudriole. Sans être nécessairement douloureux non plus, le spectateur peut être plus simplement en prise avec des ambiances, comme avec *Les Jardins* de *Carabosse* ou de *KMK* ou avec des atmosphères étranges et saisissantes comme savent en proposer à merveille et avec toutes leurs différences *Groupe Zur*, *La Tortue magique*, *Turak* ou *Le Phun...* La déambulation est alors plus sereine, mais demeure le principe de dialogue et de confrontation interactive entre émetteur et récepteur, l'idée de distanciation brouillée.

Il est courant, dans les arts de la rue, comme dans d'autres disciplines, d'en appeler à l'implication attendue ou suscitée de ceux qui sont appelés à devenir actifs, si ce n'est acteurs. Plaisante phonétiquement, l'expression n'en est pas moins démagogique quand elle nourrit l'illusion que chacun devient ainsi un artiste. Idéologie nourrie par l'art contemporain depuis Beuys et Warhol, et qui recouvre une véritable mystification quand elle laisse entendre une équivalence entre acteur et spectateur. Comme si l'un n'était pas dans la représentation, issue d'un travail, - et ce même en situation d'improvisation (car il n'y a pas d'improvisation de qualité sans travail) -, et l'autre dans la présentation, c'est-à-dire dans la spontanéité. Seule une naïve et superficielle analyse peuvent prétendre à un pied d'égalité. Au mieux l'artiste est un conducteur, un guide, un médiateur pour faire avec et amener vers autre chose que ce que le badaud aurait pu faire spontanément, mais le plus souvent il s'agit seulement de se plier à ce que l'artiste attend pour rendre efficace sa prestation. Loin d'instituer un registre de spectacle où tous deviendraient acteurs, le brouillage des repères ré-institue des frontières sans en avoir l'air. Sauf à tomber dans le festif davantage que dans l'artistique, situation où il n'y a plus que des acteurs, mais au sens sociologique du terme seulement.

¹⁶⁵ - Gérard Selbach, *Les Musées d'art américains : une industrie culturelle*, L'Harmattan, 2000, p. 168.

Une redistribution des codes

Une autre ambivalence est également repérable quant aux modalités de réception des œuvres présentées. Car s'il est des différences du côté de l'intention du concepteur et donc dans la production de l'art, qui passe par une élaboration intellectuelle et technique, afin de proposer une interprétation renouvelant les formes, il en est également du côté de la réception. Pierre Bourdieu analyse les relations développées par différents publics envers des œuvres similaires, selon le contexte religieux ou culturel. Il note que l'émancipation culturelle s'est développée depuis les humanistes de la Renaissance par une mise à distance entre la chose représentée et son adhésion. Ce, contrairement à l'habitus populaire dénoncé d'ailleurs comme fétichisme et comme culte de l'image chez les religieux les plus radicaux, qui entendent faire se développer la croyance par-delà les idoles. Pour que les laïcs puissent admirer les œuvres religieuses, cela suppose l'acquisition d'une disposition esthétique supposant la mise en suspens de la croyance naïve dans la chose représentée, ainsi le visiteur de musée ne va pas s'agenouiller devant une piéta sans passer pour fou, pas plus qu'en écoutant une Passion de Bach, on est obligé de se signer. « Terme de ce processus, prolongé et renforcé par l'action scolaire, l'adhésion sans conséquence autre que culturelle que nous accordons aux œuvres de culture suppose et produit une neutralisation des fonctions proprement *culturelles* qui est une sorte *d'iconoclasme symbolique* »¹⁶⁶. La croyance culturelle suppose par conséquent la distanciation avec les autres croyances, religieuses, mais aussi avec les fonctions sociales de l'objet. Il faut que l'objet acquière une autonomie envers ses fonctions antérieures pour participer pleinement du monde de l'art. C'est-à-dire qu'une modification des conditions de réception est nécessaire. Plus largement, ceci interroge sur la trop grande implication du destinataire à la production de ce qu'il voit. Le culturel ne peut pleinement se déployer que si les fonctions religieuses, sociales et même sans doute éducatives, sont mises entre parenthèses. Pour que la manifestation puisse avoir lieu, il faut accepter de prendre une distance avec la représentation pour la laisser s'opérer. Si le spectateur est trop impliqué, il annule ou empêche le travail artistique. En sorte, il faut feindre de croire à la participation, mais ne pas y céder. Ainsi, on peut conclure que la fête, qui remplit d'autres fonctions sociales, n'est pas une activité artistique.

Oubliant que le théâtre s'est développé par un travail d'acculturation et d'intégration d'un certain nombre de règles, grâce à une individualisation des pratiques, l'apologie de la spontanéité populaire est célébrée. Sous prétexte que jusqu'au XVIII^{ème} le public contribue au spectacle par ses applaudissements, mais aussi ses huées, ses apostrophes, voire ses interventions physiques pendant le spectacle, il convient pour certain de retrouver cet esprit. L'écoute silencieuse et disciplinée, considérée comme bourgeoise, est moquée au profit d'un enthousiasme généreux et débordant. La chose est du reste plus idéalisée qu'admise, car public et artistes sont généralement mal à l'aise et dérangés quand cela survient dans la réalité. Qu'il survienne une bande de jeunes désireux de provocation qui interpelle les comédiens sur scène, qu'un simple d'esprit s'amuse à faire des réparties sur les dialogues, ou qu'un vieillard sur le

¹⁶⁶ - Pierre Bourdieu, « Piété religieuse et dévotion artistique », *Actes de la Recherche en sciences sociales*, n°105, décembre 1994, p.74.

retour entende faire danser la jeune actrice, les réactions pourrons être amusées ou irritées, mais il ne tardera pas à se faire sentir une gêne, et un retour à l'ordre nécessaire, réinstaurant une frontière indispensable à la représentation¹⁶⁷. Les rôles ne sauraient être inversés, pour la simple raison que l'acteur est censé avoir préparé sa performance, et le public, non.

Si les arts de la rue sont plaisants, c'est qu'ils s'amuse de la frontière, donnant à croire que l'interaction est possible, invitant le spectateur à participer pour lui en retirer aussitôt le droit. La compagnie *26000 couverts* est particulièrement adroite pour exceller dans cet art du vrai et faux-semblants¹⁶⁸. *Les descendants des Tournées Fournel*, *La Poddémie* demeurent comme des prouesses du genre. C'est l'art du trompe-l'oeil qui est exploré au théâtre, et aucunement un réel partenariat de prestation, où le spectateur pourrait survenir à l'égal de celui qui se présente et l'invite. Il faut que chacun demeure à sa place, et le spectateur qui se risque à prendre légèrement plus de place que celle que consent à lui donner la pièce s'expose au ridicule ou au décalage. C'est en jouant de cette ambiguïté que le clown se joue de son public crédule. Les spectacles qui se risquent pleinement de l'invitation à prendre la parole sont toujours sur le fil, exposés à ne pouvoir se dérouler normalement si un spectateur s'impose trop. Les folles visites du *Petit musée de Monsieur P* proposées par *Les Vermissieurs* se jouaient de ces improvisations. Certains spectateurs étaient alors désorientés, tiraillés entre l'interpellation qui leur était faite d'intervenir et le maintien dans leur statut. Les arts de la rue ont poussé cette logique à son excès, et rencontre une autre évolution qui vient les contredire dans leur expression. La transgression n'est possible que dans la mesure où l'interdit subsiste. Si celui-ci est réellement aboli, les repères s'effacent. Car, une idéologie prégnante de valorisation du laisser-aller plutôt que de la retenue, critique de la réserve petite bourgeoise, parvient à mettre à mal l'idée de respect envers l'œuvre proposée. Au lieu de reconnaître que l'intervention du public n'est qu'un simulacre, et que c'est en l'explorant que l'on peut affiner des relations par nature inégales, une valorisation de l'expression de chacun se déploie. Il serait bon de retrouver la capacité à exprimer son ressenti, au risque d'importuner ses voisins. On entend ces rires forts, ces gloussements et ces exclamations destinées à bien montrer que l'on est libéré de tout conformisme bourgeois. Les enfants ont notamment tous les droits, pour seul motif que ce sont des enfants, comme si l'éducation ne leur était pas destinée. Au théâtre, au cinéma, comme dans les salles de musées, on déplore de plus en plus des comportements non-civiques, irrespectueux ou dérangeant pour l'artiste, l'œuvre ou le public, sans faire un rapprochement avec cet abandon du souci d'éducation du public sous prétexte d'idéalisation de l'expression de soi. *L'esthétique participationniste* des arts de la rue flirte alors avec des situations ambiguës.

¹⁶⁷ - Le cas d'Avignon 2005, où une spectatrice, également comédienne de théâtre de rue, a osé interpellé les artistes en pleine représentation a soulevé des réactions offusquées de ceux qui prétendent d'un côté subvertir les codes par l'art et qui, de l'autre, les réinstitue avec force dès qu'ils sont transgressés ! Voir par exemple Bruno Tackels, « Avignon, révélateur du temps », in *Le Cas Avignon 2005*, coordonné par Bruno Tackels et Georges Banu, Ed Entretemps, 2005, p.210.

¹⁶⁸ - Anne Gonon, « Les états du spectateur dans la représentation théâtrale. Les spectacles de la compagnie 26000 couverts comme prisme », sous la dir. de Serge Chaumier, DEA Action artistique, politiques culturelles et muséologie, Université de Bourgogne, 2002.

Les positions les plus démagogiques sont ainsi tenues, qui célèbrant la liberté du public à manifester son désaccord ou sa présence, légitime finalement la politique du zapping et de la consommation sans effort. Certains se font les porte-parole d'un public qui aurait tous les droits, comme de manifester son hostilité, de passer d'un spectacle à l'autre dès que le propos devient déplaisant, ou de considérer avec négligence les performances. Ce que l'on croyait acquis dans l'intégration d'un *savoir-vivre le théâtre* est remis en cause¹⁶⁹. Ainsi, voit-on des spectateurs regarder distraitement, se parler mutuellement, répondre à leur portable ou se dissiper avec leurs enfants devant des acteurs en plein exercice. Si parfois le spectacle médiocre excuse en partie les comportements irrespectueux, ce n'est pas toujours le cas. C'est une des ambivalences des arts de la rue que d'entretenir une relation paradoxale avec un public qui loin d'être acquis doit se gagner. Si c'est à l'acteur d'imposer le respect par la puissance de son jeu plutôt que par réflexe autoritaire ou du fait d'un contexte rituel, il n'empêche que l'enjeu est risqué. Faire le pari de l'intelligence qui viendra en imposer à un public rétif qui doit se laisser gagner et captiver est noble et courageux dans un contexte, non seulement de festival aux offres multiples, mais dans une société où la consommation et la télévision apprennent à passer d'un sujet à l'autre sans culpabilité. Les calculs d'audimat se font à la minute pour retenir l'attention, et le fait de prendre ou jeter à convenance est généralisé. Les citoyens se vivent en consommateurs et ces situations se remarquent à maints endroits. Les salles de théâtre se vident bruyamment, les applaudissements de fin sont esquivés pour sortir la voiture du parking le premier¹⁷⁰, quand il ne s'agit pas d'arriver à tout moment de la représentation¹⁷¹, sous prétexte que l'on n'est pas soumis à des conventions ridicules. Or permettre aux différents publics d'accéder au théâtre, n'est-ce pas d'abord lui permettre d'en acquérir les codes ?

Le règne de l'expérience

Plus qu'un autre secteur du spectacle vivant, les arts de la rue explorent une tendance contemporaine particulièrement forte liée au registre de l'expérience¹⁷². Parfois déployé sur le seul registre publicitaire, quand le *Cirque du Soleil* promet dans ses messages « de vivre une expérience inoubliable », mais parfois plus engagé quand il s'agit de faire plonger le spectateur dans une atmosphère ou une mise en situation. Il ne s'agit pas simplement d'assister plus ou moins passivement à une création qui se déroule sous vos yeux, mais d'y prendre part, de fusionner avec elle, du moins de participer à une ambiance qui vous dépasse et vous submerge. Les logiques d'immersion sont alors en œuvre. *La Fura del Baus* a exploré le genre à l'excès en propulsant ses acteurs dans une foule compressée dans laquelle sont jetés selon les

¹⁶⁹ - « Ça veut dire que le silence est inscrit au programme, pendant la représentation. Que la vente des pommes cuites est une tradition dont nous nous sommes affranchis. Que les prologues shakespeariens qui ont été écrits pour éduquer le public ont été abandonnés parce qu'on croyait que l'éducation avait gagné. Que le noir de la salle fut aussi une manière de nous demander un peu de concentration », s'étonne Yannick Butel, «...Poursuivre la réflexion, cher Jean-Pierre », in *Le Cas Avignon 2005*, coordonné par Bruno Tackels et Georges Banu, Ed Entretemps, 2005, p.167.

¹⁷⁰ - Comme le mentionne Emmanuel Ethis dans son enquête sur les publics de la cour d'honneur lors du festival d'Avignon. « Cour d'honneur, cour d'humeur », in *Avignon, le public réinventé. Le festival sous le regard des sciences sociales*, sous la dir de, La Documentation française, 2002, p.101.

¹⁷¹ - Le fait qu'un ministre de la culture puisse assister officiellement à une partie seulement d'un spectacle de rue en dit long sur les représentations attachées au secteur. Ferait-il de même à l'opéra ou pour une pièce « classique » ?

¹⁷² - Mathilde Puhl, « La Valorisation de l'expérience de consommation d'activités culturelles : le cas des festivals d'arts de la rue », Thèse de doctorat en sciences de gestion, Université de Bourgogne, 2002.

cas des fûts, des quartiers de viandes ou des liquides suspects. Phénomène qui vient transformer le public en une foule, représentant un corps collectif fusionnant avec l'oeuvre elle-même, en quête de transe collective, dans un formidable happening digne des images à jamais gravées dans les mémoires de l'actionnisme viennois.

Dans le registre théâtral, ce sont les démarches du *Living Theatre* qui demeurent les références mythiques avec la volonté de supprimer les modalités de la représentation au point qu'acteurs et spectateurs se mêlent dans une même et commune expression. Si toutes les démarches ne sont pas aussi radicales et agressives pour celui qui y participe, et qu'elles peuvent être plus esthétiques (par exemple avec *De la Guarda*, fils spirituels de *La Fura del Baus*), il est habituel et même presque identitaire pour le spectacle de rue d'impliquer le spectateur physiquement et émotionnellement au point de convertir son vécu en expérience de vie. Évidemment celles-ci ne seront pas toutes également marquantes, mais l'effet recherché est de transmuter la réception en production de la proposition. Sans spectateur impliqué dans la création artistique, à la limite le spectacle n'existe pas. Nous l'avons dit plus haut, une caractéristique des arts de la rue est de convoquer le spectateur à participer à l'élaboration de ce qu'il vit, et ce pourra être une des clés des formes de l'expérience.

Les *26000 couverts* ont poussé cette logique au point de toucher à la limite de la disparition du spectacle lui-même avec *Le Grand bal*. Si un minimum des participants ne dansent pas, le spectacle ne peut pas se tenir, puisque le principe est que des acteurs non identifiés comme tels au départ prennent place sur la piste de danse au milieu du public pour créer des séquences uniques et intimes au proche entourage. Le bal ne semble se différencier d'un vrai bal de campagne que de façon exceptionnelle, quand la performance artistique surgit au milieu de la représentation. Des séquences sont offertes dans l'intimité de la rencontre avec l'acteur qui joue pour vous seul et alternent avec le rassemblement des spectateurs autour de saynètes. Le reste du temps, le participant danse, boit, parle à ses voisins, comme dans tous bals qui se respectent. La compagnie explore ainsi une ligne tenue entre vrai et faux, entre implication nécessaire du public et réception de la performance artistique. Ce qui demeure, c'est que le participant vit une expérience unique, qu'il ne connaîtra vraiment ni au bal, ni au théâtre. De même que dans *Le Sens de la visite*, le spectateur devra assumer le rôle qui lui sera dévolu, soit de privilégié prenant place dans les sièges en velours pour assister au spectacle poussé à travers rue par des comédiens, soit en courant à côté comme la plèbe ! Même répartition dans *Taxi de Générique Vapeur* qui fait également vivre des sensations fortes à ses publics. Comment oublier les regards médusés et la folle impression d'être perché avec dix autres personnes sur le toit d'une Mercedes, reconverties pour l'occasion en taxi-brousse pour une traversée folle en plein cœur de Paris ? Expérience unique qui change le regard sur la ville et sur des lieux pourtant familiers.

Des lieux plus obscurs sont également concernés, enfermés dans les égouts avec *Le Phun* pour *Les Cent dessous*, dans une cave de HLM avec *Opus* pour *La Ménagerie mécanique*, dans une ancienne usine avec le groupe *Zur* pour *Points de vues*, un nouveau regard est porté sur l'environnement avec lequel dialogue les

oeuvres, et qui vient approfondir la relation que l'on entretient avec chacune d'elle. Entendre différemment avec *Orchestre de Chambre de ville* de *Décor sonore* qui permet de se déplacer dans un orchestre pour écouter les sonorités des instruments selon l'endroit, ou regarder un spectacle de danse par en dessous grâce à un plateau vitré, allongé dans un transat, avec *Producciones Imperdibles*, c'est changer de point de vue, et là résulte l'originalité de l'expérience. Même sans rien voir, car ayant les yeux bandés tout au long du spectacle avec la *Compagnie du Voyage Intérieur*, l'extrême sensibilité développée par le contact avec la comédienne qui vous accompagne tout au long de ce périple insolite, découvre des possibilités insoupçonnées, accroît la réceptivité, transforme le rapport à l'art¹⁷³. La compagnie *La Valise* dans *Là où vous savez* embarque les spectateurs dans un bus et fait alterner les passages 'en aveugle' avec ceux 'démasqué', pour que la concentration s'opère alternativement sur tous les sens. Dans *Le Dispariteur*, Yves-Noël Genod va même jusqu'à proposer une représentation dans un noir complet où seul le son sert de médiation. Transcendant tout genre artistique, le but est de permettre au spectateur par un registre renouvelé de sensations d'explorer de nouvelles dimensions. Dans toutes ces créations, auxquelles bien d'autres devraient être ajoutées, se jouent non seulement la conscience de vivre quelque chose d'exceptionnel, d'unique, de se confronter à des formes innovantes, mais surtout *in fine* de vivre une expérience irremplaçable.

C'est évidemment le rapport aux acteurs qui est transformé par ces dispositifs quand on se retrouve enfermés dans une caravane avec *Théâtre de Chambres* pour *Mariage*, dans une roulotte avec *Babylone* pour *Les Entresorts forains*, dans une voiture avec le *Théâtre du Festin* pour *Embouteillage*, contemplant les monts du Cantal dans un paysage féérique, ou seul avec une actrice dans une chambre d'hôtel pour *Les Chambres d'amour* du *Théâtre de l'Unité*. L'implication est nécessairement totale et extraordinaire. C'est même le privilège d'être choisi, de vivre seul, ou avec la complicité de quelques comparses, une relation unique qui donne à l'expérience son goût irremplaçable. Souvent, le secret est recommandé, car ce qui se vit dans le lieu confiné du rendez-vous artistique doit conserver sa charge énigmatique, non seulement pour préserver l'effet de surprise pour les autres spectateurs à venir, mais parce que cela renforce le sentiment d'un vécu exceptionnel pour chacun. *Les Skénées* dans *Les Triporteurs* conduisaient ainsi quelques élus qui avaient su les trouver dans un incroyable voyage, inventif et plein de sensations et d'exotismes.

La magie d'une confrontation avec l'artiste dans un cadre incomparable fait beaucoup dans le sentiment de vivre un moment hors du commun. Se retrouver à 5h26, à la minute exacte du lever du soleil pour les *Trottoirs de Jo'Burg* d'*Oposito*, assister à une représentation des *Métalovoices* sous un ciel d'orage ou revêtir une capeline ignifugée pour vivre un feu d'artifices de l'intérieur avec *Groupe F* donnent lieu à des souvenirs irremplaçables et inoubliables. Si les manèges sont traditionnellement pourvoyeurs de sensations, il n'est pas besoin de recourir à des dispositifs extraordinaires pour s'offrir des impressions fortes, ce ne sont pas les grandes mécaniques qui fournissent le plus d'émotions. Accroupi sur une

¹⁷³ - Serge Chaumier, « Le Voyage intérieur », *Coullisses*, n°26, PUFC, mai 2002.

pierre tombale avec *Groupe Merci* pour *La Mastication des morts*, dans une épaisse nuit silencieuse (ou pour *Soliloques à Moret sur Raguse* avec *Le Théâtre du Soliloque*, qui offre là une version radicalement différente du même texte de Patrick Kermann), pour ne citer que quelques grands moments inoubliables de théâtre, le vécu du spectateur ne peut être le même que dans une salle, même la mieux pourvu en dispositifs scéniques (à moins d'y passer la nuit comme pour *Alpinium...*). L'esthétique développée est dès lors très fortement inhérente à la notion d'expérience extraordinaire vécue par le spectateur.

Les interventions surprises, même si elles laissent parfois le spectateur plus passif, sont faites d'étrangetés, d'inattendus. Des centaines d'exemples pourraient être cités tant les compagnies font preuve d'originalité pour trouver des idées qui vont provoquer l'intérêt et innover par rapport au déjà vu. Mais le problème est là. L'effet de surprise ne dure que peu de temps, d'où une surenchère dans les dispositifs. Si beaucoup d'idées sont séduisantes quand on les découvre, elles perdent de leur magie une fois déflorées. La distinction se fait par conséquent entre ceux qui proposent une idée originale et ceux qui en font quelque chose, qui conduisent le public vers d'autres horizons. Trop souvent les créations demeurent en suspens, s'arrêtent en chemin. Or si la surprise peut ravir et déstabiliser un temps, elle passe vite. Dès lors, les arts de la rue se trouvent dans une course effrénée à l'innovation, soit technique, soit farfelue. La formule peut conserver sa pertinence à condition de survenir justement là où on ne l'attend pas. Sans quoi le public s'habitue et sollicite toujours plus d'étonnement qu'il considère vite de façon assez blasée. L'offre d'expériences doit se renouveler sans cesse sous de nouvelles dimensions pour demeurer attractive. Ceux qui déploient l'expérience sur le registre du gigantisme techniciste sont légion, ainsi les grues, les machineries imposantes, les effets spéciaux, ont pour effet par le spectaculaire de donner le sentiment à chaque personne présente de vivre un moment hors du commun, extraordinaire.

Les arts de la rue sont des arts de l'expérience, car à chaque fois le spectateur fait une traversée unique dans son principe, non reproductible. Certes, deux représentations de théâtre ne sont jamais identiques, et de multiples détails peuvent en exprimer les variations, mais ce n'est pas du même ordre. C'est le dispositif même de la représentation qui peut offrir dans les arts de la rue un plus expérientiel. Il semble bien que ce soit ce plus qui motive les amateurs des arts de la rue, et que le formidable succès de ce secteur y soit lié. Mais en inventant pareils dispositifs, les compagnies de rue ne font pas uniquement preuve d'inventivité, elles s'inscrivent dans des tendances qui s'expriment plus largement dans tous les domaines de la vie sociale. Ainsi loin d'être seulement subversifs, même s'ils le sont par rapport au théâtre traditionnel, il nous paraît que les arts de la rue participent d'une tendance plus globale à l'œuvre dans la société occidentale capitaliste.

Des économistes américains prédisent qu'après le secteur primaire, secondaire et tertiaire, le nouveau secteur qui se développe et qui est susceptible de produire des richesses est celui de l'expérience.

Depuis Bettman s'est développée une approche dite « expérientiel »¹⁷⁴. Celle-ci part du postulat que c'est l'expérience de consommation et non le produit qui est la seule source de bénéfices, de satisfaction ou de valeur perçue pour les consommateurs. La culture et ici les arts de la rue, pour ce qui nous intéresse, constituent donc la figure de proue d'une évolution bien plus globale. L'expérience fournit la plus value à une proposition qui se différencie ainsi de ces concurrents. C'est l'expérience promise et ce qu'elle vous procure qui vous conduit à l'aimer, davantage que le contenu lui-même. Dès lors, la consommation n'obéit plus à un besoin à satisfaire, mais celui-ci est pris comme prétexte pour jouir de l'expérience de consommation, dans la mesure où celle-ci devient une expérience à part entière. Un temps fort qui marquera à vie. L'individualisation conduit à ne valoriser une expérience collective que dans la mesure où le sujet est reconnu comme unique et central. On achète « des expériences de vie », et ce faisant des morceaux d'identité¹⁷⁵. Le ressenti attribue la valeur à la proposition. Ce qui compte, c'est moins le contenu que le médium par lequel il est transmis. On peut s'interroger dans ce sens devant des spectacles dont l'alibi principal est le principe technique réalisé davantage que le contenu délivré.

Par ce recentrage sur l'expérience, plutôt que sur le produit, plutôt secondaire, il est permis de mettre l'accent sur le plus délivré lors la prestation. C'est l'expérience de consommation qui est la fin en elle-même, davantage que le produit consommé. Le client est, comme on le postule dans les supermarchés, conduit à se faire plaisir par l'expérience produit par l'activité de consommateur, davantage que par besoin du produit. L'ère du *shoppertainment*, faire ses courses en se divertissant, débouche logiquement sur faire ses courses pour se divertir. La finalité du magasinage est de flâner, farfouiller, se faire plaisir et non de répondre à un besoin. L'expérience doit être ludique, conviviale, centrée sur les émotions, éventuellement porteuse de sens. La marchandisation de l'expérience vécue conduit à vendre d'abord des affects, des sensations, des sentiments¹⁷⁶. Les grands magasins explorent la mise en situation et l'esthétisation expérientielle¹⁷⁷ de manière à plonger le client dans une activité quasi-culturelle ! C'est la production de signe qui emporte l'adhésion de l'acheteur. Certains centres commerciaux deviennent des lieux semblables à des parcs de divertissement. Il existe même un guide touristique des centres commerciaux américains !¹⁷⁸ Jérémy Rifkin montre que ce n'est pas là qu'une amusante plus value, mais que c'est l'ensemble de la vie qui se voit ainsi convertie, et que les plus grosses multinationales sont préoccupées de prendre le contrôle de tous les secteurs, et notamment de la sphère culturelle reconverte en potentialité de marchandisation d'expériences¹⁷⁹. On ne fabrique plus des objets, on produit de l'expérience. L'auteur estime même que c'est ce cadre de la culture comme marchandise qui

¹⁷⁴ - JR Bettman, *An Information Processing Theory of Consumer Choice*, Addison Wesley, Reading MA, 1979. On lira sur ce sujet Patrick Hetzel, *Planète conso. Marketing expérientiel et nouveaux univers de consommation*, Ed. d'Organisation, 2002.

¹⁷⁵ - Paul Ariès, *DisneyLand Le Royaume désenchanté*, Ed. Golia, 2002, p.75.

¹⁷⁶ - Paul Ariès, *DisneyLand Le Royaume désenchanté*, Ed. Golia, 2002, p.218 et p.191.

¹⁷⁷ - Voir les exemples, comme le Rainforest café qui crée une ambiance de forêt amazonienne, les librairies coffee-shop de Starbuck, Planète Saturn ou encore Nature et Découverte, analysés par Patrick Hetzel, *Planète conso. Marketing expérientiel et nouveaux univers de consommation*, Ed. d'Organisation, 2002, partie II, p.123.

¹⁷⁸ - Télévision en trois dimensions, si chaque américain visite en moyenne un mall tous les 10 jours, pendant une heure et quart, le motif le plus souvent mentionné est le besoin de distraction. Jérémy Rifkin, *L'Age de l'accès. La Révolution de la nouvelle économie*, La Découverte, 2000, p.199 et 203.

¹⁷⁹ - Jérémy Rifkin en donne des exemples nombreux et diversifiés selon les domaines de l'existence, *L'Age de l'accès. La Révolution de la nouvelle économie*, La Découverte, 2000, p. 15. Comme le décline la publicité, les producteurs d'automobile proposent « des expériences de conduite », les fabricants de meuble, « des expériences de confort », etc. Voir p.188.

va devenir le principal pourvoyeur d'emplois à l'avenir, puisque nous sommes entrés dans l'ère du capitalisme culturel.

Pour Jeremy Rifkin, dans la nouvelle économie, tous les secteurs de la vie sont susceptibles d'être commercialisés, sous forme d'expériences qui privilégient le ludisme, le divertissement, le festif, auquel on peut ajouter l'événementiel et l'interactivité. Nous retrouvons ces dimensions dans maints exemples de l'évolution du secteur culturel. « Le passage de la production industrielle au capitalisme culturel entraîne une transition non moins significative de l'éthique du travail à une éthique du jeu. L'ère industrielle a vu la transformation du travail en marchandise ; aujourd'hui, ce sont les activités de type ludique qui sont transformées en marchandise : toutes sortes de ressources culturelles, comme les arts, les fêtes, les mouvements sociaux, les activités spirituelles et communautaires, et même l'engagement civique, peuvent être consommées sous forme d'activité récréative payante », écrit Rifkin¹⁸⁰. Transformation des activités sociales et individuelles sous forme ludique et marchandisation des activités ludiques se complètent. « La lutte entre la sphère culturelle et la sphère marchande pour le contrôle exercé sur l'accès à et le contenu des activités ludiques sera l'un des axes de définition de la nouvelle ère », poursuit l'auteur.

La production d'expérience passe par différents registres, de la mise en situation exceptionnelle, de l'immersion dans une ambiance caractéristique, de l'exotisme au futurisme, des univers ludiques ou enchantés, les formes sont multiples, ce qui importe c'est que l'individu auquel cela s'adresse ne se sente pas passif, contemplatif ou englué dans une masse anonyme. Chacun doit se sentir valorisé, reconnu et si possible détenir la croyance que son vécu est exceptionnel, unique. *Quelques gens de plus ou de moins* n'était pas un spectacle anodin et sans contenu, loin s'en faut, mais la démarche de *Art Point M* était à ce sujet particulièrement intéressante. En fournissant à chaque participant un bracelet qui lui indiquait son parcours, tiré au sort par ordinateur parmi une multitude de possibilités, le voyageur devait partir seul à la rencontre d'univers très singuliers, ou l'attendait dans un lieu très confiné et en toute intimité, dans une sorte de boîte, un acteur, une performance, une installation avec quoi il vivait une expérience inoubliable. Drôle parfois, plus souvent dérangeante, corrosive souvent, la confrontation avec le corps de l'autre, sa proximité, ses drames existentiels ne pouvait laisser indifférent. L'impression d'être pris à partie, bousculé, transformé par la rencontre produit une sensation forte qui vient interroger chacun, lui faire vivre quelque chose qui le dépasse. Bref, la démarche artistique est profondément transformée par l'expérientiel. Ici pour le meilleur.

Mais la conjugaison de l'hypperréalisme, du sensationnalisme et du jeu de rôle n'est pas sans rejoindre parfois ailleurs les logiques télévisuelles, faussement nommées télé-réalité. Les publics sont évidemment friands et demandeurs de telles attractions qui dévaluent d'autant mieux les anciennes formes rébarbatives du savoir. Il s'agit de se sentir vivre et exister, de se démarquer au sein de sociétés de masse. L'exigence de sensation tend à remplacer le désir de connaissance. « Il faut tout essayer : car

¹⁸⁰ - Jérémy Rifkin, *L'Age de l'accès. La Révolution de la nouvelle économie*, La Découverte, 2000, p.14.

L'homme de la consommation est hanté par la peur de « rater » quelque-chose, une jouissance quelle qu'elle soit. On ne sait jamais si tel ou tel contact, si telle ou telle expérience (Noël aux Canaries, l'anguille au whisky, le Prado, le LSD, l'amour à la japonaise) ne tirera pas de vous une « sensation ». Ce n'est plus le désir, ni même le « goût » ou l'inclination spécifique qui sont en jeu, c'est une curiosité généralisée mue par une hantise diffuse – c'est la « *fun-morality* », où l'impératif de s'amuser, d'exploiter à fond toutes les possibilités de se faire vibrer, jouir, ou gratifier »¹⁸¹, écrivait en visionnaire Jean Baudrillard en 1970.

Conclusion

L'esthétique expérientielle que l'on peut voir se combiner à *l'esthétique relationnelle*, qui elle met plus particulièrement en prise un participant et un artiste dans une interaction signifiante, sont les deux formes de renouvellement des propositions artistiques contemporaines, dont on trouve des traces dans l'ensemble du champ culturel, et plus manifestement dans les arts de la rue qu'ailleurs. Les deux forment partagent l'idée de redonner à chacun sa position d'acteur, non au sens théâtral, mais sociologique du terme, c'est-à-dire d'individu participant activement aux dispositifs d'interaction. Si l'inventivité des formes est exemplaire, et donne au secteur son charme incomparable, avec des atmosphères, des ambitions et des dispositifs hétérogènes, la plupart partagent ces deux critères esthétiques. Des petites formes aux projets les plus spectaculaires, la récurrence est manifeste.

Toutefois, comme nous l'avons évoqué, les enjeux d'inviter le spectateur à entrer dans la danse de la production du spectacle ne sont pas sans ambivalences. Cela fonctionne tant qu'il s'agit d'un trompe l'œil qui maintient néanmoins des codes, des règles et des interdits que l'on transgresse ponctuellement, ou que l'on fait mine de transgresser. Un certain nombre de discours portent néanmoins à la confusion quand ils établissent la transgression comme raison d'être en visant à abolir totalement les codes de distanciation nécessaire entre les protagonistes, où quand l'évolution sociale conduit à ce que le public ne les intègre pas. Ainsi, l'attitude consommatoire peut mettre en péril la présentation du spectacle et perturber la performance artistique, comme à l'inverse, la trop grande dilution de l'art dans le quotidien peut en faire disparaître l'existence, si le spectateur ne comprend plus qu'il assiste à un spectacle. Ainsi certaines performances visent à produire une expérience tellement radicale qu'elle demeure invisible¹⁸². En poussant à son excès l'idée du « tous acteurs, tous spectateurs », l'expérience est abolie, où trouve son expression ultime, celle d'être partagée inconsciemment. Mais l'intérêt de la chose, au-delà de son caractère expérimental, est l'objet d'un autre débat.

Serge Chaumier

CRCM, *Centre de Recherche sur la Culture et les Musées*, Université de Bourgogne.

¹⁸¹ - Jean Baudrillard, *La Société de consommation*, Denoel, 1970, p.113.

¹⁸² - On pense à une performance de *Ici Même Paris* par exemple.

II.3. Formes matérielles : l'espace du jeu. Créations et usages dans/de l'espace public (Catherine Avenirin)

INTRODUCTION

Ce programme de recherche sur les esthétiques des arts de la rue s'inscrit pour nous pleinement dans une thématique originale que nous explorons depuis près d'une dizaine d'années, c'est-à-dire les rapports entre espace public et actions artistiques et plus précisément les arts de la rue. Au sein du *Centre de recherche sur l'espace sonore et l'environnement urbain* (Cresson¹⁸³), que ce soit dans des recherches avec Jean-François Augoyard sur les médiations artistiques¹⁸⁴ ou encore sur les actions artistiques¹⁸⁵, ou plus particulièrement avec notre thèse sur *Les espaces publics à l'épreuve des actions artistiques*¹⁸⁶, nous nous interrogeons sur les rapports des arts de la rue à l'espace public urbain, ce dernier étant considéré dans le même temps dans ses dimensions construites (le bâti), sensibles (ce qu'on perçoit par les différents sens) et sociales (les pratiques et les usages). Cette position est originale dans le sens où, le plus souvent, c'est la force politique, le poids symbolique ou encore économique attribués aux arts de la rue (ou tout au moins ressentis comme tel), qui sont considérés et étudiés. Pour notre part, du fait de notre regard d'architecte, nous nous sommes intéressé à l'aspect spatial de cette thématique. Plus précisément, nous considérons l'espace dans sa complexité et nous posons que l'architecture et la ville sont bien plus qu'un ensemble de formes ou « d'objets » répondant à des fonctions, nous rendant particulièrement sensible au travail des artistes de rue. Les architectes comme les artistes n'ont-ils pas l'espace en commun, intervenant dans et pour l'espace ? Il nous semble que tous deux, chacun à leur façon, cherchent à façonner l'espace, à le connaître et à influencer la vie des citoyens, à participer à la construction de l'imaginaire urbain.

C'est à partir de cette posture que, dans notre thèse, nous avons étudié les liens entre espace public et actions artistiques. Dans cette recherche, qui prolonge et précise des questionnements soulevés lors de nos précédents travaux, nous approfondirons la question du déroulement de la *mise en ville*¹⁸⁷ de spectacles. Nous observerons les critères qui entrent dans le choix des compagnies mais surtout dans celui des espaces urbains qui seront investis. Nous nous demanderons quelles sont les dynamiques d'acteurs en jeu et comment l'espace est pris en compte dans l'organisation d'une manifestation de rue, selon les interlocuteurs concernés.

Dans les pages qui suivent nous commencerons par préciser certaines notions et par rappeler rapidement certaines conclusions de nos recherches précédentes sur lesquelles nous prenons appui, qui dessinent des axes que nous avons souhaité approfondir dans le cadre de ce programme de recherche.

¹⁸³ U.M.R. C.N.R.S. 1563, Ecole d'Architecture de Grenoble.

¹⁸⁴ Augoyard J.-F. (dir.), M. Leroux et C. Avenirin. (1998). *Médiations artistiques urbaines*. Grenoble : Cresson, Programme de recherche interministériel culture/ DDF, FAS, DIV, Plan Urbain « Culture, villes et dynamiques sociales », 195 p.

¹⁸⁵ Augoyard J.-F. (dir.), M. Leroux et C. Avenirin. (2000). *L'espace urbain et l'action artistique*. Grenoble : Cresson, 115 p.

¹⁸⁶ Avenirin. C. (2005) *Les espaces publics urbains à l'épreuve des actions artistiques*. Thèse en Sciences pour l'ingénieur, spécialité architecture. Nantes : Ecole Polytechnique de l'Université de Nantes, 432 p.

¹⁸⁷ L'expression est de Gilles Rhodes de la compagnie *Transe Express*, in Meunier S. et Petiot P. (2001) *L'art céleste, théâtre au-dessus de la ville par la compagnie Transe Express*. Créaphis, 236 p.

Puis nous précisons la problématique qui guide ce travail. Suivront en troisième point la présentation du terrain étudié pour l'occasion, c'est-à-dire la dernière édition de « Jours de fête » à Calais, et des méthodes utilisées pour mener à bien les enquêtes de terrain et le travail d'analyse. La quatrième partie sera consacrée à l'analyse et à la confrontation des hypothèses aux pratiques artistiques observées et à l'espace urbain calaisien.

Des préalables

- La question de l'esthétique

Concernant la question des « esthétiques des arts de la rue », on ramène souvent cette problématique à celle du jugement esthétique et du jugement de goût. Nous nous situons pour notre part dans une autre perspective et partons d'une approche différente qui nous semble essentielle pour éclairer ce thème de recherche. A la suite de Jean-Marie Schaeffer et de Richard Shusterman, nous posons que le sentiment esthétique n'est pas, ou tout au moins pas seulement, un jugement de valeur. Ces philosophes définissent en effet l'expérience esthétique comme combinant à la fois la réception et l'action, « car l'expérience [...] implique à la fois une attitude réceptive et une action productive, absorbant et reconstruisant en retour ce dont on fait l'expérience, et où le sujet de l'expérience donne forme et se forme lui-même »¹⁸⁸. Cette expérience s'inscrit de plus dans une posture dynamique car « la conduite esthétique n'est pas une contemplation passive mais une activité. Il en découle que l'opposition entre l'artistique et l'esthétique n'est pas celle entre un pôle actif et un pôle passif mais celle entre deux activités différentes : une activité créatrice et une activité cognitive »¹⁸⁹. Pour revenir plus précisément à notre objet d'étude, une de nos conclusions de thèse montre que plus encore qu'un « potentiel de théâtralité », l'espace public urbain recèle un « potentiel artistique et esthétique » qui peut être révélé par les arts de la rue. Comme nous venons de le voir, le caractère « esthétique » qualifie non pas ce qui serait dû intrinsèquement à l'action artistique elle-même ou au lieu en question (qui posséderait une qualité profonde propre), mais ce qui touche à la façon de percevoir et d'agir, ce qui revient à l'expérience, à la relation des acteurs de la ville (passants, spectateurs, programmeurs...) à l'espace public. Ainsi ce « potentiel esthétique » peut résider dans la perception renouvelée qui est proposée aux citoyens, mais aussi dans les conduites sensori-motrices qu'ils révèlent, les spectacles de rue offrant une richesse certaine de regards, d'actions ou encore d'appropriations de l'espace. Pour résumer, on se trouve dans une situation d'interaction réciproque entre l'espace physique, l'action artistique et les spectateurs.

- Une ville révélée

Autre point, notre thèse a permis de vérifier l'hypothèse que les spectacles de rue sont des révélateurs des qualités des espaces publics urbains et que les actions artistiques jouent le rôle singulier de

¹⁸⁸ Shusterman R. (1992) *L'art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*. Paris : Editions de Minuit, p. 88.

¹⁸⁹ Schaeffer J.-M. (1996) *Les célibataires de l'art*. Paris : Gallimard, nrf, p. 350.

modificateur des perceptions que nous pouvons avoir de notre environnement construit quotidien, en stimulant autrement l'attention que nous lui portons. Ainsi, nous avons notamment montré que les actions artistiques qui se jouent dans l'espace public font fortement appel aux différents modes de perception des spectateurs, réactivant en quelque sorte une attention au monde urbain qui ne passe pas uniquement par la vue, mais aussi par l'ouïe, l'odorat et le toucher. Les interventions artistiques redonnent ainsi aux usagers et professionnels de la ville à sentir et à percevoir les espaces qu'ils fréquentent et vivent quotidiennement. Ils sont conviés par les artistes non seulement à une expérience artistique, mais peut-être aussi « tout simplement » à une expérience urbaine, où par le jeu et le plaisir, ou plus généralement les émotions, ils font partager des expériences « esthétiques » de l'espace urbain. De plus, les spectacles font aussi émerger des potentialités d'actions, d'occupations de lieux et d'usages souvent extraordinaires (inconnus, rares ou inhabituels) qui laissent des traces dans la conscience de certaines personnes, se traduisant même parfois par des nouveaux usages et, en quelque sorte, restent vivantes en devenant alors peut-être un peu plus ordinaires.

La *mise en ville* de spectacles de rue comme analyse urbaine et démarche de projet.

Ce sont les rapports des spectacles de rue à la ville que nous avons choisi d'approfondir dans le cadre de ce programme de recherche, et plus précisément les dynamiques qui existent pour *mettre en ville* ces actions artistiques. Nous nous intéressons non seulement aux formes urbaines elles-mêmes mais aussi aux spectacles et à leurs dispositifs scénographiques envisagés par les artistes, ainsi qu'aux interactions entre les différents acteurs de la complexité urbaine.

Ce travail de recherche doit nous permettre de mieux saisir les compétences spatiales des programmeurs, artistes, etc., que celles-ci soient intuitives et/ou plus ou moins conscientes. Nous nous demanderons comment elles sont mises en œuvre et quels sont les relations entre commanditaire, gestionnaires urbains, metteur en scène, etc. et comment les uns et les autres mettent leurs compétences en jeu pour permettre à de telles performances de se produire.

Ce qui se passe en amont des représentations et du temps de l'extraordinaire nous intéresse d'autant plus que nous pouvons esquisser des hypothèses de rapprochements entre les professionnels de l'aménagement urbain et ceux des arts de la rue. En effet nous avons, en conclusion de notre travail doctoral, ouvert des pistes, entre autres, sur la conduite de projet et les processus en œuvre : que ce soit sur un plan artistique ou urbanistique, il nous semble que ces démarches peuvent être rapprochées, dans un intérêt heuristique et même pratique, même si elles comportent des différences évidentes (la durée courte et éphémère du projet artistique, la question des budgets en jeu, etc.). Il s'avère en effet que les artistes de rue se situent, en quelque sorte, au voisinage de la « gestion urbaine » et qu'ils développent une logique de « projet » proche de celle des architectes et des urbanistes, entre autre en manipulant les notions de contraintes, de contexte physique, sensible, social, économique, réglementaire..., et en ayant affaire à des acteurs multiples.

De plus, pour que des spectacles de rue puissent prendre place dans l'espace public urbain, il faut que les acteurs concernés examinent, analysent la ville, au même titre que des aménageurs envisageant une intervention urbaine. Cela engendre quelques questions : quels sont les critères pris en compte ? Quels sont les lieux investis et sur quels modes ? Quelles collaborations se mettent en place pour ces approches urbaines originales ?

Terrain d'étude et méthode

Nous avons suivi la dernière édition de « Jours de fête », manifestation « artistique, festive et populaire » (comme l'annonce le programme) conçue et organisée par *Le Channel*, scène nationale de Calais, du 27 septembre au 1^{er} octobre 2006. A cette occasion, se produisent différents artistes, certains dans l'enceinte du *Channel*, d'autres dans les rues de Calais, tels la troupe de *Royal de Luxe* avec sa dernière création « La visite du Sultan des Indes sur son éléphant à voyager dans le temps »¹⁹⁰ et Sébastien Barrier avec son spectacle « Ronan Tablantec : cirque cynique et maritime »¹⁹¹.

Les intérêts d'étudier ces deux spectacles sont de plusieurs ordres. Tout d'abord ces actions artistiques sont de forme et de propos très différents. Elles sont par ailleurs jouées dans différents lieux (par exemple Sébastien Barrier ne se produit pas deux fois au même endroit) qui ont des caractéristiques très particulières chaque fois, que ce soit dans leur forme, leur occupation ordinaire, leur situation dans la ville... On peut supposer que cette confrontation d'un même spectacle à des sites très variés peut par exemple permettre de tirer des enseignements sur les qualités spatiales prises en compte par ce spectacle, sur les adaptations (ou non) opérées d'une représentation à une autre, etc. D'autre part, nous rencontrons aussi la situation où un même espace peut être investi par ces deux actions artistiques très différentes. Enfin, c'est la première fois que nous avons l'opportunité d'étudier ce qui se passe durant la mobilisation d'un territoire urbain important pendant plusieurs jours d'affilés et comment cette mobilisation s'organise, est rendue possible. En effet, autre point intéressant qu'il est possible d'examiner ici, c'est la façon dont les interventions artistiques ont pu se mettre en place, ont été *mises en ville*. Toutes deux nécessitent des échanges et des accords entre divers acteurs, c'est-à-dire entre les artistes, l'équipe de programmation et d'organisation du *Channel*, mais aussi avec la Ville ou d'autres interlocuteurs privés, afin de leur permettre de jouer. Cela nécessite des repérages sur le terrain, des ajustements à des contraintes techniques liées aux spectacles et/ou à la vie urbaine ordinaire, etc. Selon qu'il s'agisse de *Royal de Luxe* ou de « Tablantec », cela ne se passe pas exactement de la même façon, leur taille et leur implication dans la ville n'étant pas du même ordre.

- Résumés et courte description des spectacles étudiés

* « La visite du Sultan des Indes sur son éléphant à voyager dans le temps » de *Royal de Luxe*.

¹⁹⁰ Pour faciliter la lecture, nous utiliserons dans la suite du texte une version « simplifiée » du titre de ce spectacle : « La visite du Sultan... ».

¹⁹¹ Dans la suite du texte, nous écrirons « Tablantec » pour faire référence à ce spectacle.

Il s'agit de l'accueil, pendant quatre jours, d'un sultan en visite officielle à Calais. Avec son éléphant géant (marionnette dans la lignée des géants imaginés et conçus par *Royal de Luxe* et François Delarozzière), il parcourt les rues de la ville, est accueilli par le maire... Il est rejoint par une petite géante arrivée dans une fusée qui s'est écrasée dans la ville. Elle en profite pour passer quelques jours de vacances à Calais et s'occupe en se promenant, en faisant de la trottinette ou encore de la gymnastique. Elle dort sur une place de la ville (dans un lit à son échelle) aux côtés de l'éléphant. Pour donner une idée de l'échelle, il faut savoir que la petite géante mesure 5,50m de haut et l'éléphant fait 11,20m de haut (à peu près 4 étages) et 7,20m de large. Le centre ville de Calais et le quartier nord sont les espaces occupés par cette intervention. Le spectacle associe parcours (parade) et stations (sortie de la géante de sa fusée, enclos de la mairie, « chambre », etc.) et ne comprend quasiment pas de texte, au sens où il n'y a presque pas de « scènes parlées »¹⁹².

* « Ronan Tablantec : cirque cynique et maritime » de Sébastien Barrier.

L'acteur est seul et joue le rôle de Ronan Tablantec, un marin breton, souvent aux côtés de sa voiture qui contient un certain nombre d'accessoires dont une valise. Les objets contenus dans cette dernière appartiennent à Tablantec et lui rappellent des souvenirs, évoquent sa Bretagne natale, que le personnage raconte au cours du spectacle. Il y a une bonne part d'improvisation et de nombreuses allusions et références à Calais (histoire industrielle, modes de vie, accent, etc.), sur un ton ironique mais sans méchanceté. Ce spectacle est quasiment complètement basé sur le langage, à part quelques numéros de jonglage, en un dispositif fixe mais se produisant à divers endroits de la ville (dix représentations au total, dont six dans la rue)¹⁹³ au cours de ces cinq « jours de fête ».

- Méthodes pour aborder et rendre compte de la « mise en ville »

Nous avons choisi de mettre en œuvre des méthodes élaborées au cours de notre thèse. Elles essaient autant que possible d'approcher la complexité de ces actions artistiques au niveau spatial. Le travail de terrain a débuté dès le mercredi matin (27 septembre 2006) et s'est déroulé pendant une semaine (jusqu'au mardi 3 octobre inclus), c'est-à-dire aussi bien pendant les « Jours de fête », qu'avant et après. Avec un enquêteur¹⁹⁴, nous avons effectué des observations participantes de spectacles, nous avons collecté divers documents (des photographies, quelques bandes-son, des articles de journaux locaux¹⁹⁵) et nous avons mené des entretiens avec des spectateurs (le plus souvent également des habitants de Calais). Notre recherche s'intéresse en premier lieu à ce qui se passe en amont des représentations, mais il était important d'assister aux représentations afin de « mesurer » les bouleversements et adaptations (ou non) réciproques entre les actions artistiques et la ville. Des observations des lieux investis par les

¹⁹² Mais un texte affiché chez des commerçants introduit le spectacle, sous la forme d'un début de conte. Un feuilleton paraît aussi chaque jour dans *Nord Littoral*, pendant toute la durée de « Jours de fête », dans un supplément spécial intitulé « Le Jules Vernes ». Il fait le récit des aventures du sultan, de son éléphant et de la petite géante. Celui-ci a également été édité sous forme de livre : Courcoult Jean-Luc et Faucompré Quentin (2006) *La visite du sultan des Indes sur son éléphant géant à voyager dans le temps*. Editions MéMos

¹⁹³ Les autres ont eu lieu dans des cours d'école et au *Channel*.

¹⁹⁴ Bruno Choc, sociologue.

¹⁹⁵ *Nord Littoral*, *La Voix du Nord* et l'hebdomadaire municipal d'information *Calais Réalités*.

spectacles ont été faites aussi en temps ordinaire (avant et/ou après) pour avoir connaissance des aménagements habituels des rues et des places, d'usages habituels, etc.

Les repérages et préparations de ces spectacles (surtout pour *Royal de Luxe*) ayant eu lieu très en amont (bien avant que ce programme de recherche ne soit lancé), ils n'ont par conséquent pas pu être observés. Aussi nous avons cherché à les approcher par d'autres biais, en croisant d'autres sources d'information. D'une part nous avons les observations *in situ*, que nous venons de présenter, des articles des journaux locaux qui évoquent les transformations de la ville, mais aussi un entretien réalisé avec Francis Peduzzi¹⁹⁶, directeur du *Channel*. Concernant les artistes, nous n'avons finalement pas pu avoir d'entretiens avec eux. Aussi nous nous sommes appuyé, dans la mesure du possible sur des articles et des livres parus sur *Royal de Luxe*¹⁹⁷. Ces différentes sources documentaires nous ont néanmoins permis d'approcher et de comprendre les pratiques des uns et des autres pour *mettre en ville* les spectacles, c'est-à-dire saisir comment se « fabrique » un spectacle, comment il prend forme à travers des relations entre les acteurs impliqués (artistes, commanditaire, techniciens de la ville, etc.), l'espace urbain, les volontés scénographiques... et « l'instant ». Cela nous a permis de prolonger les premières analyses de ce processus effectuées dans une partie de notre travail de thèse et d'approfondir la compréhension de cette *mise en ville*, de cette « rencontre » multiple où il ne s'agit pas pour les artistes de rue de « simplement » jouer en extérieur mais bien, plus généralement, de jouer dans et avec la ville, dans sa complexité construite, sensible et d'usages.

Pour analyser les observations et les entretiens, nous nous appuyerons sur les méthodes mises au point dans nos travaux précédents et sur les analyses déjà effectuées dans ce cadre¹⁹⁸. Les différents corpus (observations *in situ*, entretiens, analyse documentaire) sont confrontés les uns aux autres et sont examinés selon des questionnements liés à l'espace, celui-ci étant considéré dans la complexité de ses dimensions construites, vécues, représentées et perçues. Pour cela, nous nous appuyons sur de nombreux exemples et descriptions pour tenter de rendre compte au mieux de pratiques, de postures, d'attitudes et de phénomènes « spatiaux » ayant cours à l'occasion de la mise en place des actions artistiques dans l'espace public urbain. Plus qu'une illustration de nos propos, l'utilisation de ces descriptions situées mettent à jour des conduites, des perceptions, des « arts de faire » des différents acteurs en présence face aux œuvres et à la ville.

Des spectacles dans la ville : un essai de généalogie

Plusieurs étapes sont nécessaires avant qu'un spectacle puisse être joué dans l'espace public, mettant en jeu et en relations des éléments divers, pas toujours habituels et créant des dynamiques particulières entre acteurs (programmateur, artistes, acteurs de la ville, etc.). La « mise en ville » de spectacles est un processus complexe : qui choisit les propositions artistiques ? Quelles intentions et quelles contraintes

¹⁹⁶ Entretien du 15 novembre 2006, au S.Y.N.D.E.A.C. à Paris.

¹⁹⁷ Mais nous n'avons malheureusement rien trouvé du même ordre à propos de Sébastien Barrier et « Tablantec ».

¹⁹⁸ Ceci d'autant plus important que le temps imparti à cette recherche est très court et ne permet pas un approfondissement trop important.

sous-tendent les choix des lieux ? Comment sont gérées les contraintes liées aux spectacles comme celles liées à la forme urbaine et à la vie ordinaire d'une ville ? Quels sont les rapports entre acteurs (commanditaire, gestionnaires urbains, metteur en scène, etc.) et comment les uns et les autres mettent-ils leurs compétences en jeu pour permettre à de telles performances de se produire ?

Comme nous l'avons vu de près dans notre travail de thèse¹⁹⁹, l'exceptionnel ne se glisse pas facilement dans l'ordinaire de la ville, en tous cas pas sans « aménagements », que ce soit du côté des questions réglementaires et administratives que d'un côté plus officieux avec la gestion des rapports aux riverains par exemple. Tout d'abord, jouer dans l'espace public nécessite différentes autorisations ou déclarations dès lors que l'intervention risque de créer des nuisances, par exemple sonores ou liées à la circulation automobile. Pour cela les organisateurs doivent s'adresser, selon les cas²⁰⁰, aux autorités municipales et/ou préfectorales et, le cas échéant, au propriétaire privé à qui appartient le lieu où cela doit se dérouler. En plus des autorisations officielles, il faut aussi jouer avec les limites liées aux relations avec le voisinage, c'est-à-dire les habitants, les passants et usagers du lieux ou encore les commerçants, dont il faut se faire accepter et avec qui il faut travailler²⁰¹ en instaurant des discussion en amont, longtemps à l'avance, afin de permettre une compréhension réciproque amenant à des aménagements tolérant un dérangement éphémère de la ville et de sa vie.

Nous allons donc ici prolonger et approfondir ces questions et les premiers résultats sur les permissions officielles et officieuses en analysant tout d'abord le rôle central que peut avoir le programmeur dans la mise en place du processus de « mise en ville ». Cela touche aussi bien à des objectifs généraux d'une manifestation qu'à l'expérience, à la mémoire, aux représentations... Dans un second point nous aborderons la question de l'inscription spatiale des futurs spectacles qui prend en compte la ville dans toute sa complexité, que ce soit dans sa forme, ses caractéristiques sensibles mais également le contexte social et spatial. Nous verrons dans un troisième temps que des actions artistiques ne peuvent prendre place dans la ville qu'en impliquant des acteurs différents qui doivent œuvrer en interaction pour que ces interventions prennent corps.

Les objectifs et la démarche de programmation

- les intentions générales

Directeur et programmeur du *Channel*, Francis Peduzzi a eu l'idée directrice forte de la manifestation « Jours de fête » en voulant qu'elle soit une « manifestation artistique, festive et populaire ». Elle se décline, entre autres, avec l'idée de toucher la ville dans son intégralité, en terme de territoire mais aussi en terme de public. Pour lui il s'agit « d'amener les gens de la ville à redécouvrir leur cité, de les amener dans des endroits où on irait pas forcément, leur amener et leur proposer des points de vue qui ne sont

¹⁹⁹ On se reportera à notre thèse, partie III « Les mises en ville des spectacles », 1. Jouer dans l'espace public : réglementation et gestion de l'occupation, pp. 73-82.

²⁰⁰ C'est-à-dire selon l'échelle, la nature et l'importance de la manifestation.

²⁰¹ N'ayant pas de données particulières liées à Calais, nous n'en resterons ici qu'à une analyse générale, que nous avons approfondie dans notre thèse.

pas forcément... des points de vue habituels, point de vue au sens du regard, de l'endroit où on regarde et puis... de leur proposer peut-être des endroits insolites ». Par ailleurs, « la vocation même de la manifestation (...) c'est d'irriguer la ville (...) ... de ne pas laisser penser peut-être que la ville ne se résume qu'à son centre. Donc c'est pour ça qu'on s'efforce aussi d'avoir des propositions dans les quartiers ». C'est donc en ayant en tête l'intention de faire découvrir la ville dans sa variété et de s'adresser à une population plurielle, que Francis Peduzzi opère ses choix d'actions artistiques et de sites potentiels à investir. Cet objectif marque aussi bien la programmation de « Jours de fête » que tout le processus de mise en œuvre de la manifestation.

- une connaissance du terrain urbain

Nous pouvons faire l'hypothèse que le choix des lieux de représentation susceptibles d'intéresser les artistes et de correspondre aux actions artistiques fait émerger une certaine connaissance et « culture » de la ville de la part du programmateur et de son équipe. Francis Peduzzi dit d'ailleurs bien connaître Calais, mais retourne voir à pied, avec ses collaborateurs, des lieux pressentis pour des spectacles, car « il faut vérifier, il faut essayer de trouver l'endroit... à partir de l'idée juste il faut trouver l'endroit juste. Et... et créer les conditions de réussite du spectacle. Parce que c'est aussi un spectacle, c'est pas qu'un acte conceptuel ». Il se base donc sur des souvenirs, des représentations qu'il peut avoir de Calais mais il complète ces premières intuitions avec la perception *in situ*, le ressenti du terrain. La démarche de reconnaissance de sites potentiels pour « Jours de fête » semble se construire par des allers-retours entre ces deux attitudes.

Nous avons constaté que les rapports avec les artistes pour le processus de propositions de lieux dans la cité étaient différents entre Sébastien Barrier et *Royal de Luxe*. Par exemple pour « Tablantec », les différents lieux de représentation ont été proposés par *Le Channel* à Sébastien Barrier qui a confirmé toutes ces propositions. Pour *Royal de Luxe*, les places et rues investies sont déterminées principalement par le directeur de la troupe et metteur en scène Jean-Luc Courcoult. Pour le directeur du *Channel*, « on est face à une compagnie, à un metteur en scène qui a une idée précise du spectacle et moi je peux suggérer des choses mais après c'est lui qui fait son écriture et qui fait son scénario », ce qui est d'autant plus rendu possible que cette troupe connaît déjà bien Calais pour y avoir joué à plusieurs reprises. Néanmoins, Francis Peduzzi souhaitait investir des lieux moins fréquentés de Calais, de sortir des boulevards « habituellement » empruntés par le *Royal de Luxe* : « très concrètement, moi j'avais dit à Jean-Luc [Courcoult], ça serait bien que peut-être on essaie d'imaginer une petite... subtilité, une petite variante par rapport aux itinéraires précédents qui empruntaient les grands boulevards ». Ainsi la petite géante et l'éléphant ont déambulé en dehors des rues commerçantes et fréquentées par les citadins, des rues également plus étroites, résidentielles, « le spectacle s'est introduit dans ce qui s'appelle Calais-nord qui est le Calais historique²⁰² et... cette incursion était nouvelle ». On voit ici comment des dynamiques

²⁰² Mais qui n'est pas le centre ville.

de choix de lieux et d'utilisation de l'espace différents s'établissent, notamment entre le programmeur et les artistes.

- une connaissance des spectacles

Les spectacles qu'il programme, Francis Peduzzi les connaît déjà. Soit il les a déjà vu dans d'autres contextes, comme dans le cas de « Tablantec, cirque cynique et maritime », soit il travaille très en amont avec des créateurs dont il connaît les spectacles précédents, comme pour *Royal de Luxe*. Concernant Sébastien Barrier, il nous dira que « c'est tout simplement quelqu'un qui est... je l'ai vu en novembre, j'ai trouvé ça formidable et j'ai trouvé qu'il s'inscrivait totalement... totalement dans cette manifestation ». Il sait donc quel est le type de mise en scène du comédien mais aussi quelle implication celui-ci a avec le contexte de représentation. Pour la dernière création de *Royal de Luxe*, il y a une connaissance réciproque ancienne²⁰³, les épisodes précédents de la saga des géants ayant d'ailleurs été présentés à Calais. Cela aide vraisemblablement à se faire une idée à l'avance de l'espace ou du type d'espace où pourraient se produire les uns et les autres.

La situation calaisienne est intéressante car assez différente de celle des actions étudiées lors de mes autres travaux. En effet, la connaissance du terrain avancée par le programmeur et son équipe, qui se combine avec leur connaissance des spectacles, semble témoigner d'un gros travail et d'une implication forte au service d'une intention générale. On voit que cette idée générale se précise, s'ajuste au fur et à mesure des rencontres, au contact de la ville et des troupes.

L'inscription spatiale des spectacles : des préalables aux représentations

Pour que des spectacles puissent se jouer dans la ville, il faut faire avec des contraintes techniques, que celles-ci soient liées à l'espace de représentation ou au spectacle lui-même, qui ont des conséquences sur le déroulement de la manifestation, les parcours, le scénario, etc. Ainsi tout ce qui est lié au type de tissu urbain, à la dimension des voies, aux réseaux, aux qualités sensibles mais aussi aux usages ordinaires vont entrer en jeu.

- Les formes de la ville

Les rapports entre *Royal de Luxe* et Calais sont liés principalement à la taille de l'éléphant. Les dimensions de ce personnage vont pousser la troupe et les organisateurs à regarder la ville en repérant les rues où il va pouvoir passer. Cela oblige à examiner quelles rues ont un gabarit suffisant, c'est-à-dire une largeur de chaussée qui fasse au moins 7,20 mètres de large. Mais il faut prendre garde au fait que certainement, parfois, le gabarit serait bon mais l'implantation du mobilier urbain (poubelles, babines téléphoniques, bancs, plots, etc.) ou encore des plantations d'arbres peuvent réduire les dimensions de l'espace disponible. La hauteur de passage qui doit être de 11,20 mètres, ce qui signifie que cet espace doit être libre de fils, guirlandes et autres suspensions, mais aussi de feuillage et branches d'arbres, de luminaires, d'enseignes... De plus, il ne suffit pas à la petite géante et à l'éléphant de passer, il faut aussi

²⁰³ « C'est tout simplement qu'on a une histoire », Francis Peduzzi.

qu'ils puissent se déplacer, c'est-à-dire avancer sans problème mais aussi tourner : ainsi le sol ne doit pas avoir de dénivélé trop fort (pas de marches, une pente peu marquée) et les virages doivent correspondre au rayon de braquage de l'ensemble machine-marionnette. Comme le dit Jean-Luc Courcoult : « il faut savoir que mes choix de territoire sont faits aussi en fonction de la hauteur des câbles, des ponts qu'on ne peut pas démonter, à cause de la taille des géants. On quadrille la ville pour que tout ça soit en harmonie »²⁰⁴. A cela s'ajoute le fait que différents lieux correspondants à des moments clé²⁰⁵ doivent pouvoir accueillir un certain nombre de spectateurs.

Ces différents « filtres » d'examen de la ville dessinent alors des zones de la ville accessible aux personnages. Ces différents critères présentent ainsi une ville que l'on n'a pas l'habitude de voir selon de nombreuses dimensions généralement « oubliées », comme par exemple ce qui se trouve en hauteur (les toitures, les câbles et fils divers, les enseignes barrant la verticalité des rues). Cela permet ensuite d'établir des parcours possibles... ou non. C'est là qu'il est apparu à Francis Peduzzi qu'il n'y avait « pas beaucoup de marge de manœuvre sur un spectacle comme celui-là ». Par exemple, il était « prévu d'irriguer beaucoup plus la ville » et il n'a pas été possible d'aller sur une place déjà fréquentée par les girafes ou le petit géant noir car « tout simplement on n'entrait pas sur la place Crèvecœur ou alors au prix de l'abattage d'arbres et... voilà il fallait décider d'enlever des arbres ou de les laisser... à la ville ».

Entre ce qui est imaginé à l'origine et ce qui se réalise, une confrontation du spectacle à la ville oblige à des ajustements de scénarios mais aussi à des aménagements de la ville, en concertation avec d'autres acteurs de Calais, comme nous le verrons dans le point suivant.

- Des considérations sensibles

Si la question des « dimensions » paraît primordiale et relativement « visible », rendant par exemple possible ou non le passage des géants, des considérations sensibles entrent également dans ce processus de « mise en ville », même si elles sont souvent moins explicitées, moins mises en avant spontanément dans les discours des uns et des autres.

Ces préoccupations liées aux dimensions visuelle, sonore ou encore tactile de la ville se déclinent selon un spectre plus ou moins large et de façon nuancée selon les spectacles et selon les volontés des artistes et des organisateurs. Par exemple la compagnie *Royal de Luxe* « repère les places, les lieux où la visibilité est très bonne »²⁰⁶. Encore dans le registre du visuel, Francis Peduzzi a proposé le quai de la Meuse à Sébastien Barrier car il juge « cet endroit très beau. Et personne n'y va. (...) Et puis je trouvais très beau l'eau, en arrière fond... ». Ces deux cas différents montrent que les artistes et les programmeurs essaient de reconstituer, ou tout au moins de se représenter les perceptions que l'on peut avoir dans différents espaces. *Royal de Luxe* va imaginer plus précisément la perception du spectacle dans ces lieux avec l'idée de tel ou tel effet plus ou moins précis. Dans le second cas, il y a la volonté de faire découvrir des sites particuliers, une vue inédite de la ville.

²⁰⁴ Jean-Luc Courcoult in David C. (2001). *Royal de Luxe*. Nîmes : Actes Sud, p. 179.

²⁰⁵ Par exemple la sortie de la fusée, le pique-nique, le départ de la géante.

²⁰⁶ Jean-Luc Courcoult in David C. (2001). *Ibid.*

Malgré une large place accordée généralement à la vue, comme nous l'avions déjà constaté dans notre thèse, car il s'agit aussi pour les artistes de pouvoir se repérer dans la ville, essentiellement dans le cadre de parcours, nous relevons que l'ouïe, le toucher ou encore l'odorat jouent aussi un rôle important dans les repérages en contexte. Mais parfois, l'expérience immédiate du lieu et le spectacle se télescopent un peu, des ajustements techniques pouvant se faire quelques minutes avant le début véritable de la représentation ou même au fur et à mesure. C'est par exemple ce qui se passe, concernant le sonore, pour Sébastien Barrier, qui s'inquiète à plusieurs reprises de ce que les spectateurs l'entendent correctement ou pas, ce qui l'amène à régler le niveau d'amplification, ajuster l'orientation des haut-parleurs. Il est d'ailleurs deux fois confronté à des sons qui peuvent parasiter ou masquer son discours, comme les bruits de la circulation automobile sur l'esplanade du théâtre municipal ou encore la musique accompagnant l'éléphant qui passe dans le même secteur. Autre exemple, mais cette fois concernant les expériences tactiles et kinesthésiques nous avons remarqué que pour « Tablantec » les organisateurs installent des petits gradins de bois et un tapis (s'il a plus auparavant, cela évite que les gens aient à s'asseoir dans l'humidité, sur des revêtement de sol froid, etc.)²⁰⁷ et l'on peut supposer que le but premier est peut-être une question de confort des spectateurs.

- Le contexte social habituel

Les contraintes techniques ne concernant pas seulement des questions de tailles adéquates des espaces ou de bonnes qualités de perception des actions artistiques. Il s'agit pour les spectacles non seulement de s'insérer dans un ensemble construit et « meublé »²⁰⁸, dans un milieu sensible, mais aussi dans un contexte social de pratiques des espaces publics urbains et peuvent être amenés à utiliser ou jouer avec les représentations de certains lieux de la ville.

Ainsi, quand l'occupation de certaines rues et places est prévue, il faut avertir les riverains et autres usagers que des voies seront barrées, que celles-ci doivent aussi être « dégagées » des voitures qui y sont garées habituellement. Cela sous-entend que des nouveaux sens et parcours de circulation²⁰⁹ ont été étudiés pour ne pas empêcher complètement tout déplacement, maintenir des accès en différents points de la ville. On installe des panneaux, des barrières, les listes de lieux concernés paraissent dans les journaux locaux. A ce propos, Nord Littoral fait une demie page le vendredi pour prévenir des modifications du jour et à venir : « Circulation stationnement : avis aux mariés du samedi »²¹⁰. En effet, une bonne part du spectacle du *Royal de Luxe* se déroulant sur la place devant la mairie (place du Soldat Inconnu), le spectacle se trouve confronté à des cérémonies privées qui se déroulent aussi en partie sur cet espace public. L'ordinaire des mariages du samedi (accès mairie, photos à la sortie, cortège de voiture qui klaxonnent) rencontre l'extraordinaire de « Jours de fête ». Des aménagements spatiaux²¹¹

²⁰⁷ Cela participe aussi de la « bonne » perception visuelle : si tout le monde reste debout, le ½ cercle autour de l'acteur ne peut pas être très « épais », les gens se gênent les uns les autres pour voir le spectacle.

²⁰⁸ Meublé de mobilier urbain.

²⁰⁹ Il faut gérer aussi les livraisons aux commerçants et restaurateurs, etc.

²¹⁰ *Nord Littoral*, vendredi 29 septembre 2006, p.10.

²¹¹ Et certainement aussi temporels.

ont donc du être trouvés pour ne pas créer des interférences trop problématiques pour les deux parties²¹², les « Jours de fête » mettant en jeu le fonctionnement courant d'un établissement public.

Le contexte spatial ordinaire

Aux usages quotidiens des lieux s'ajoutent les représentations que se font les artistes de ces sites, à partir de leurs observations qui peuvent toucher beaucoup de détails (depuis la dimension construite jusqu'aux pratiques habitantes). Nous avons constaté au cours de nos travaux qu'ils sont également très sensibles au pouvoir évocateur des lieux, à l'imaginaire que ceux-ci peuvent receler. Au cours du spectacle « Tablantec » et de ses différentes représentations en divers lieux de Calais, le comédien fait référence à l'histoire industrielle et sociale de cette ville quand il se trouve devant la façade style art déco de la Bourse du Travail, parle des « migrants » qui vivent dans Calais en attendant d'aller en Angleterre lorsqu'il joue dans le parc Richelieu²¹³ et quai de la Meuse²¹⁴, etc. *Royal de Luxe* fait également référence à cette ville, par exemple en jouant sur des lieux symboliques comme la place devant l'Hôtel de Ville, qui est le lieu de représentation de la ville par excellence. C'est la grandeur de la ville, sa richesse, son pouvoir, son image, qui se trouvent symbolisés dans le bâtiment monumental de style néo-renaissance flamande et son beffroi²¹⁵. Recevoir le sultan, son éléphant et la petite géante à cet endroit, c'est en quelque sorte (en dehors du fait que c'est une grande place), jouer sur le symbole que représente le lieu : Calais reçoit des visiteurs de marque, qui ont droit à tous les honneurs. L'Hôtel de ville et son beffroi font aussi partie des monuments historiques et à ces constructions sont accordées une valeur patrimoniale, à la différence, semble-t-il, du reste de la ville²¹⁶ reconstruite en grande partie depuis la dernière guerre²¹⁷. L'éléphant de *Royal de Luxe* a d'ailleurs des fenêtres quasi identiques à celles de l'Hôtel de Ville de Calais, François Delarozière (créateur de cette marionnette), aimant particulièrement celles-ci, qu'il avait repérées lors d'un précédent séjour. Les journaux locaux s'en font d'ailleurs l'écho avec une certaine fierté de voir des références au patrimoine calaisien ainsi mis en valeur.

- La sécurité : une organisation aux conséquences plus larges

Cette manifestation festive attirant beaucoup de monde et se jouant dans l'espace public, s'inscrivant dans la vie quotidienne de la ville, les questions de sécurité prennent toute leur importance et ont des conséquences sur les pratiques habituelles des calaisiens. Ainsi il faut prévoir²¹⁸ une accessibilité possible en tout lieu et à tout moment aux services de secours (pompiers). Il faut également s'assurer que la circulation ordinaire est bien coupée et déviée aux bons endroits et aux bons moments, ce qui requiert

²¹² « Les cortèges nuptiaux seront autorisés à circuler et à stationner sur la partie arrière de la place du Soldat Inconnu délimitée par des barrières ». *Ibid.*

²¹³ Ce parc est complètement approprié par les migrants et semble très peu fréquenté par les calaisiens.

²¹⁴ Sur la rive en face de ce quai, un lieu paraît occupé exclusivement par les migrants, sorte de terrain vague avec des entrepôts abandonnés. Certains hommes se baignent dans le bassin.

²¹⁵ Celui de Calais fait partie des 23 beffrois classés au Patrimoine mondial de l'UNESCO. Pour donner une idée de l'échelle, il mesure 75 mètres de hauteur.

²¹⁶ Un journaliste de La voix du Nord s'écrit ainsi dans un article sur « Jours de fête » que l'évènement est un occasion de voir la ville différemment et fait une description très négative de Calais, entre autre concernant son urbanisme et son architecture : « D'accord tout ce beau monde [étranger à Calais] ne sera pas là pour admirer la fracassante beauté architecturale de notre cité, mais pour découvrir un éléphant mécanique et sa suite. Durant ces cinq jours, les Calaisiens, une fois n'est pas coutume, vont avoir l'occasion d'être fiers de leur ville ». in Mallet C. « Cinq jours de fête pour voir la ville d'un autre œil », *La Voix du Nord* n°19379, 27 septembre 2006, p. 7.

²¹⁷ La ville a été détruite à 90 %.

²¹⁸ Pour les conseils et mesures de sécurité à prendre, on se référera aux fiches à destination des professionnels : <http://horslesmurs.asso.fr> > « vie professionnelle » > « réglementation ».

les services de la Police, des motards assurant par ailleurs l'ouverture du cortège pour la petite géante comme pour l'éléphant. Ces stationnements interdits et ces rues barrées sont répertoriées et présentées systématiquement chaque jour dans les journaux locaux. Cela permet aux citoyens de prévenir tout risque de mise en fourrière, de s'organiser différemment pour leurs déplacements et le stationnement. Ces changements d'habitudes vont d'une certaine façon, obliger les gens à prendre d'autres parcours, les pousser à se rendre dans d'autres lieux, à découvrir d'autres endroits de leur quartier, d'autres secteurs de la ville. De plus, ces indications logistiques se transforment pour les spectateurs en autant d'indices sur les parcours que pourraient faire l'éléphant et la petite géante²¹⁹, ces déductions et interprétations diverses devenant des sujets de conversations et même une sorte de jeu de piste « géant » dans la ville. Ces détournements et interdictions ne sont pas vécus uniquement comme une gêne éventuelle mais aussi comme des éléments faisant déjà partie du spectacle.

Différents acteurs au service de la manifestation

Nous avons déjà repéré, lors de nos travaux précédents, que la tenue d'actions artistiques dans l'espace public, dans la plupart des cas, nécessitait l'accord et la collaboration de plusieurs types d'acteurs. De plus, cela s'accompagne généralement d'une confrontation au terrain, où se décident et s'ajustent au plus près les choix des sites d'intervention, entre souhaits et contraintes des uns et des autres, pour rendre possible la manifestation. Comme le dit Gilles Rhodes, cela permet aussi « à la ville d'accueil de mesurer l'ampleur des bouleversements »²²⁰.

- un évènement qui se construit à plusieurs

Le montage, l'organisation et la réalisation d'une telle manifestation, avec en plus l'ampleur d'un spectacle de *Royal de Luxe*, ne peut pas être mené à bien par *Le Channel* seul. Cela nécessite la collaboration de différents acteurs, tels les techniciens de la ville, aussi bien du service urbanisme, espaces verts, etc., ou d'autres partenaires privés, selon les décisions à prendre et les aménagements à mettre en œuvre.

Tout d'abord, rappelons qu'il faut du temps pour préparer la ville à l'accueil des spectacles. Si pour « Tablantec », Francis Peduzzi nous précise que la légèreté de la forme ne pose pas trop de problème, il faut plusieurs années pour mettre en place un spectacle de l'envergure du « Voyage du sultan des Indes... » : le programmeur du *Channel* indique ainsi que cela débute au moins « deux ans avant... je peux même dire que le spectacle de l'éléphant, il était en route trois ans avant. C'est un engagement tellement lourd ». Au cours de ces temps de préparation, différentes étapes sont nécessaires au montage de « Jours de fêtes », rythmées par des rencontres avec les différents interlocuteurs concernés, avec

²¹⁹ Plusieurs personnes nous diront se fier aux interdictions de stationner signalées dans le journal. Une dame précisera même « que chacun doit trouver. Des gens disent « ils devraient dire c'est là, c'est là à telle heure ». Mais c'est bien que ce ne soit pas si cadré. Ils nous font entrer progressivement dans le spectacle » (une spectatrice, le 30 septembre, place d'Armes).

²²⁰ Gilles Rhodes, *op. cit.*, *ibid.*

« comme un dégrossissage, premier, qui donne un peu la structure, qui fonde un peu la nature de la manifestation », puis cela s'affine peu à peu, pour en arriver à « la finalisation, c'est 7-8 mois ».

Ainsi le fait de savoir qu'il y aura la dernière création du *Royal*, pose un certain nombre de conditions de représentations, d'ajustement des espaces urbains, des gestion du budget global mais aussi « une occupation du temps et de l'espace énorme ». Gérer une proposition aussi lourde suppose des contraintes techniques elles aussi lourdes, mais de toute façon limitées : en terme de budget mais aussi en termes matériel : « il y a un moment il y a une limite au déploiement de moyens, on n'a que, j'sais pas, 2 kilomètres de barrières de sécurité, et voilà... et puis trop lourdes sur le plan budget, tout simplement ».

- un contexte municipal particulier et des acteurs privés

Il nous faut relever que Calais est un cas particulier par rapport à ceux que nous avons étudiés auparavant car les différentes éditions de « Jours de fête », depuis l'inauguration du tunnel sous la Manche, ont certainement donné une légitimité et une crédibilité au *Channel* et peut-être, surtout, des habitudes de travail entre la scène nationale et la Ville. Francis Peduzzi dit même que « la Ville ne se pose même plus la question d'aider ou de ne pas aider. Ça fait partie des réflexes quoi, c'est... D'une certaine manière c'est inscrit maintenant dans le calendrier ». Il semble que se soit instauré un dialogue et une compréhension mutuelle, qui passent par « des vraies séances de travail avec [la Ville], on explique la manifestation, (...) on pointe les questions techniques qu'il s'agit de régler ». Les décisions sont apparemment prises d'un commun accord, après discussions et, selon Francis Peduzzi « ça se passe bien, en très grande intelligence et complicité ». Ainsi, la fusée de la petite géante qui s'écrase près du théâtre a nécessité de casser quelques m² de bitume, ce qui a d'ailleurs fait beaucoup parlé les calaisiens qui n'ont pas toujours apprécié ! Mais cela a été « totalement assumé par la Ville », cela ne représentant en fait pas de gros travaux et se réparant très facilement. Il a aussi fallu détourner des feux tricolores qui se trouvaient au-dessus de la chaussée et qui empêchaient le passage des marionnettes géantes, ou encore couler un peu de bitume au niveau des ronds-points pour faciliter le passage de l'éléphant (adoucir la pente). Il faut ainsi aménager la ville, ou tout au moins pousser des éléments de mobiliers urbains telles que les jardinières au centre de la chaussée du boulevard Jacquart, celles habituellement installées sur la place d'Armes.

Tous les aménagements à effectuer dans la ville ne relevant pas tous des services municipaux ou de l'état (comme par exemple la Police nationale, la D.D.E., etc.) d'autres partenaires, privés sont sollicités. A Calais, un autre partenaire important est France Télécom. En effet, les réseaux n'étant pas enterrés, les fils de téléphone traversent les rues à une hauteur insuffisante. Pour dégager le passage pour la géante et l'éléphant, il a fallu couper momentanément les fils à certains endroits pour permettre le passage. C'est donc toute une infrastructure qu'il faut adapter pour quelques jours que ce partenaire doit être prêt à faire. Dans un autre registre, étant donné qu'il fallait pour l'occasion prévoir plus de

place en fourrière qu'habituellement, des garages privés ont été « réquisitionnés »²²¹ par la Police nationale pour apporter du renfort aux services municipaux.

Ainsi on écarte, on range pour un moment, des éléments (mobilier, véhicules) qu'il faudra aussi remettre en place après la manifestation. Le travail des services municipaux et d'entreprises se déroule avant (retrait d'éléments, installation de nouvelle signalisation temporaire de circulation, etc.), pendant (nettoyage, service de la fourrière) et après les « Jours de fête » (par exemple la réparation du bitume, remise à leur place des jardinières...). Ces différentes transformations temporaires de la ville montrent aussi que cela dépend en grande partie d'un investissement (en temps, en personnels, etc.) assumé par la mairie, d'une liberté accordée par la Ville à un établissement culturel. Cela fait également ressortir que la ville n'est pas figée (dans sa forme, ses aménagements, ses usages ...), que pour une fois une bonne partie du mobilier urbain est effectivement mobile et que l'espace public urbain peut s'adapter, bouger, comme ici lorsque l'on rend possible la rencontre d'objectifs artistiques et des possibilités et des volontés politiques.

Conclusion

- Une autre façon d'analyser la ville

Ainsi, quoique parfois assez différent, les artistes de rue comme les architectes et les urbanistes, se posent inévitablement les questions du contexte c'est-à-dire du moment et du lieu d'intervention, celui-ci possédant des qualités propres et des usages multiples qui varient selon des temps urbains. Ces deux professions ont néanmoins un certain nombre de contraintes communes à dépasser pour pouvoir intervenir sur la ville : cela concerne aussi bien des questions de budget, que d'autres liées à la sécurité, sans oublier les obligations réglementaires de tout ordre et les points techniques. Toutes deux ont également besoin de prendre connaissance de la ville et de l'analyser selon des critères particuliers qui participent au processus de projet. Mais l'analyse sur les pratiques de *mise en ville* des spectacles de rue a mis à jour des expériences d'analyse de l'espace urbain originales. Alors que généralement les aménageurs de l'espace regardent par exemple des pleins (le bâti), des vides (l'espace public, ce qui n'est pas construit), le parcellaire, les réseaux (souterrains et/ou aériens d'électricité, téléphone, gaz, eau...), les artistes poussent à une observation de « dimensions » souvent inhabituelle de la ville et, même si l'objet de leurs préoccupation peuvent être connus, le regard qu'ils y portent est différent. On repère ainsi d'autres qualités, d'autres particularités, on observe plus particulièrement certains usages.

C'est une autre façon de voir par conséquent d'autres clés d'appréhension et de compréhension d'une ville, dans toutes ses composantes (construite, sensible et sociale) que nous proposent les différents acteurs à la création et la réalisation de spectacles de rue.

²²¹ Cf. « Stationnement restreint avec Jours de fête : attention à la fourrière », *La Voix du Nord* n° 19381, 29 septembre 2006, p. 11.

- Des connaissances et des pratiques partagées

Cette observation de « Jours de fête » à Calais a permis de confirmer et même d'affirmer un des conclusions de notre travail de thèse. Nous avons donc constaté à travers nos analyses que la *mise en ville* de spectacles ne peut se faire que si les acteurs convoqués par ces événements travaillent ensemble, en synergie et dans le partage de leurs connaissances spécifiques de la ville. Comme nous l'avions montré dans des travaux précédents, l'espace public urbain est vécu, habité, parcouru par toutes sortes de personnes, chacune détenant en quelque sorte une « petite part » de cet espace. Il n'est pas simple, ni évident, de jouer dans l'espace public, non seulement d'un point de vue juridique et réglementaire, mais aussi parce que l'on n'est jamais seul dans la ville. Il faut partager les lieux, s'accorder pour accepter et concourir à la mise en place d'une action artistique dans l'espace public. Il faut relever que les instances municipales, à Calais, ont beaucoup participé, aux côtés d'autres acteurs, tous d'une façon ou d'une autre, à un moment donné, à l'émergence éphémère d'un moment artistique extraordinaire. Tous ces acteurs traversent le processus de la mise en espace des spectacles de rue, permettant ne serait-ce que de rappeler que l'espace public se construit avec eux tous et qu'ils participent donc de son existence. Cela fait également apparaître des compétences et plus encore la possibilité du partage de ces compétences, sous des modes différents, ce qui rend ces espaces encore autrement publics. Nous avons pu constater que cela demande du temps et un investissement certain de la part de chacun, que ce soit avant, pendant et/ou après l'évènement.

Les spectacles doivent prendre en compte une « réalité » des lieux mais ils vont aussi les réinterpréter selon des contraintes variées (externes ou liées au spectacle, des intentions artistiques) pour aboutir à l'œuvre qui sera présentée. Pour reprendre une autre expression de Gilles Rhodes, il s'agit pour les troupes « d'investir » mais aussi de « séduire la ville »²²². Cela signifie pour nous que toute intervention demande un certain temps d'interconnaissance entre le créateur, les organisateurs et l'espace urbain et qu'il ne s'agit pas de « poser » une œuvre mais de s'approprier mutuellement progressivement, et de transformer (adapter, ajuster...) peu à peu ville et spectacle. Cette opération de *mise en ville* des spectacles présente également les liens incontournables qui existent entre les différents acteurs de la ville ainsi que les compétences de chacun, que les artistes révèlent et questionnent par leurs interventions.

- La souplesse de la ville

Ces événements extraordinaires que sont les spectacles de rue nous montrent, ou au moins nous rappellent, que la ville n'est pas une entité stable, figée pour toujours, que ce soit dans sa forme, ses aménagements, ses pratiques, ses représentations. Par exemple, déjà en temps ordinaire, des usages se superposent, selon les moments de la journée ou les saisons, des pratiques sont tolérées, encouragées ou bien l'on cherche à éviter qu'elles apparaissent. Des travaux viennent modifier l'aspect de la ville, on « l'équipe » de mobilier urbain pour rendre l'espace public plus fonctionnel, confortable ou agréable aux

²²² *Ibid.*

habitants. Mais ces actions artistiques, quelles soient discrètes ou monumentales, poussent en quelque sorte la ville dans ses retranchements, l'obligeant à s'adapter, à tolérer du dérangement, à modifier les habitudes des habitants comme des gestionnaires de l'espace. C'est là que nous avons pu voir sa « souplesse », sa capacité à laisser la place, pendant un moment, à d'autres pratiques, d'autres aménagements, à des échelles différentes.

Cela nous questionne alors sur les limites de cette capacité à recevoir l'extraordinaire. Comment l'évolution urbaine, les programmes de construction, de rénovation, peuvent-ils prendre en compte l'inédit, le non prévu ? Dans le cas de Calais et de ses expériences hors du commun répétées, on peut supposer que ces préoccupations sont plus présentes que dans d'autres villes, aussi bien dans les consciences des habitants²²³ que dans celles des décideurs et des aménageurs. Ainsi Jean-Luc Courcoult témoigne de l'impact, en quelque sorte, des passages des géants : « J'ai su aussi que les gens disaient qu'il fallait faire attention au renouvellement urbain, de manière à ce que les géants puissent encore passer sur les boulevards... Ça m'a fait vraiment très plaisir »²²⁴. On retrouve là une attention aux rapports entre la ville et ses évènements et une prise en considération des spectacles et peut-être même une nouvelle attention à la ville.

Catherine Aventin

²²³ Une dame à propos du boulevard Jaquart : « Le maire il n'a pas réfléchi que l'éléphant allait passer. Il a refait décorer et maintenant il va falloir démolir pour samedi ». Entretien le jeudi 28 septembre 2006, place du théâtre.

²²⁴ Jean-Luc Courcoult interviewé dans « Il était une fois... la magie en 3D », *Nord Littoral*, mercredi 27 septembre 2006, p. 13.

II.4. Dramaturgie, scénographie, régie (Marcel Freydefont)

Deux postulats guident la réflexion sur les fondements esthétiques de la représentation théâtrale :

- D'une part le théâtre est défini avant toute autre chose comme un dispositif spatio-temporel, un dispositif esthétique et social qui rassemble dans un même temps et un même lieu les acteurs et les spectateurs de la représentation d'une œuvre ou plus directement d'une action.
- D'autre part, le théâtre est entendu de façon extensive, synonyme de la notion de spectacle. (Après tout, un spectacle est ce qui est donné à voir et à entendre dans une relation acteur/spectateur, et l'objet de notre démarche n'est pas de nourrir l'opposition théâtre/spectacle, ni d'alimenter la querelle faite au spectacle, mais de penser le spectaculaire). Le théâtre ne se restreint pas au seul théâtre dramatique fondé sur un texte littéraire. Le théâtre, c'est aussi le théâtre lyrique, le théâtre chorégraphique et encore bien d'autres formes spectaculaires. La particularité de la civilisation occidentale est d'avoir progressivement disjoint la représentation théâtrale dramatique, chorégraphique et lyrique en des genres relativement clos alors que semble-t-il, ces formes étaient consubstantielles au sein de la tragédie grecque, alors qu'elles restent conjointes dans le théâtre indien, japonais...

Cependant, un phénomène d'hybridation des arts de la scène est actif depuis une trentaine d'années en Europe. Pour argumenter ce phénomène, un seul exemple : l'étude des mentions des spectacles présentés dans le cadre du Festival d'Avignon. Avant 1970, les mentions sont simples : théâtre, ou danse, ou musique. Depuis les années 70, ces mentions se constituent de traits d'union : danse-théâtre, ou danse-théâtre-vidéo, etc.

Ces deux postulats prennent du sens et de la valeur quand on sait aujourd'hui ce qu'est en matière de représentation la délocalisation, la dislocation, la télévision, la mise en réseau. La thématique des espaces virtuels et de ses dispositifs (liés à la télévision, à internet, au numérique) fait d'autant plus ressortir la singularité du dispositif théâtral, fondé sur un ici et maintenant, réel, sur une localisation, sur une vision et une écoute de proximité, sur une physicalité. Bien sûr, ce dispositif peut intégrer les nouvelles technologies : il ne s'agit pas de procéder à des oppositions stériles. Mais le fait décisif tient à l'existence réelle du dispositif théâtral.

Tout dispositif théâtral et toute représentation impliquent sur le plan esthétique trois composantes indissociables et distinctes, que l'on peut définir schématiquement selon leur objet et leur moyen :

- La *dramaturgie* a pour objet l'action, définie par le moyen du texte ; le texte est le vecteur de l'action, ce qui tisse et garde la mémoire d'une action (l'action est ce qui met en mouvement, même en situation d'immobilité physique). Le texte est ce qui peut être inscrit et écrit, quelque soit la forme et la production de cette écriture. J'ajouterai que cette activité d'écriture en tant que détermination de l'action

suppose toujours une activité de lecture en tant qu'interprétation, dans la mesure où le texte dramatique sera par définition toujours lacunaire. Une des références indirecte qui peut être donnée sur cette conception de la dramaturgie en tant qu'instance de l'action est celle de Paul Ricoeur, notamment à travers sa réflexion sur texte et action, temps et récit.

- La *scénographie* a pour objet l'invention d'un lieu au bénéfice d'une action ou d'une présence par le moyen de l'espace et du temps (on pourrait définir un lieu comme la conjugaison d'un espace et d'un temps donnés), puisque toute action suscite et suppose une inscription dans un espace et un temps définis ou indéfinis : cela va de l'espace de la page à celui de la réalité. Cette invention du lieu comporte deux aspects au regard de la représentation : invention d'un *lieu de représentation* (ou simple utilisation d'un lieu de représentation déjà existant, plus ou moins activé par un investissement spécifique) ; invention d'une *représentation de lieu* au regard des exigences propres au projet dramaturgique (représentation du lieu de la fiction, quelle qu'en soit la forme, illustrative ou métaphorique, figurative ou abstraite)

- La *régie* a pour objet la mise en jeu de l'action dans un espace/temps par le moyen de l'organisation des acteurs. Les acteurs sont visibles et invisibles du public. Le régisseur est celui qui leur donne les indications et organise matériellement la représentation, sans laquelle organisation, la représentation risquerait d'être annihilée. L'origine de cette composante est vieille comme le théâtre (cf. par exemple le *didaskalos* grec). Le terme de *régie* peut la faire apparaître comme technique et administrative, exécutive et gestionnaire. Elle l'est. Mais sa vraie dimension est artistique et instauratrice. La mise en scène, terme français apparu au 19^{ème} siècle, est un cas de figure historique de la *régie*. En Italie, en Allemagne, les termes de *régie* prévalent. La notion de mise en scène semble sous-entendre un hiatus, un décalage entre le texte et la scène, l'idée d'un passage d'un état à un autre état. Longtemps et souvent a existé l'idée que le passage à la scène est superfétatoire, sinon inutile : le texte se suffirait à lui-même, la page et le livre sont les seuls médiateurs souhaitables. La mise en scène au 19^{ème} est définie en regard du texte dramatique à un moment où le celui-ci résume tout le théâtre. La mise en scène peut être définie de deux façons : d'une façon large, elle englobe tout ce qui n'est pas le texte (pantomime, jeu des acteurs, décoration, etc.) ; dans un sens restreint, elle désigne ce champ artistique, dont l'acteur principal est le metteur en scène, elle est centrée sur l'interprétation de l'œuvre, la directions des acteurs et la coordination des moyens scéniques. Ce champ, Craig l'identifie comme celui du « régisseur idéal ». Appia avec la mise en scène du drame wagnérien, Craig avec sa réflexion sur l'art du théâtre, Antonin Artaud et son insistance à parler de la langue concrète de la scène, Meyerhold et sa théorie biomécanique et constructiviste ont donné consistance à ce rôle, fondé sur une certaine autonomie de la scène et sur l'idée d'un « œil unique » qui détient la décision finale. On connaît, en France

notamment, l'importance artistique qu'a pris le metteur en scène en tant qu'auteur de la mise en scène d'un spectacle. Cette importance n'est pas qu'artistique : elle est institutionnelle, puisque le pouvoir lui est confié dans l'institution dramatique.

Je pose comme hypothèse que ce schéma dramaturgie/scénographie/régie fonctionne pour n'importe quel spectacle, de scène ou de rue. Tout spectacle embraye sur une relation acteur spectateur, une co-présence acteur-spectateur. Tout spectacle comprend nécessairement pour exister une dramaturgie, une scénographie, une régie. Certes, les cas de figure sont multiples, d'autant que chaque domaine schématiquement désigné est plus complexe qu'il n'y paraît dans cette approche simplifiée.

Pour dire un mot de plus sur la question du lieu et de la scénographie, l'observation de la genèse des lieux me conduit à émettre l'hypothèse d'une théorie des oscillations entre différents termes distincts, englobant tout une série de cas de figure possibles qui dès lors construisent une configuration singulière, sans pour autant produire l'exclusion de l'autre terme. Il serait trop long de développer cette théorie des oscillations. Je ne prendrais qu'un exemple portant sur la question de la relation acteur/spectateur. Il a été fait allusion au fait que dans la rue, la frontalité est remise en cause (effaçant au passage « la ligne de partage des eaux »). C'est une illusion. Il y a une tension particulière entre frontalité et centralité, scène frontale et scène centrale, affrontement et encerclement, mais il n'y a pas disparition de la frontalité. Et en intérieur, la même tension peut être activée.

Pour en venir aux arts de la rue, je préfère l'expression « théâtre de rue » à « arts de la rue », car à mon sens tout art placé dans la rue synchroniquement à la présence d'un public reçoit un effet de théâtralisation égal à son inscription dans cet espace/temps. Ce postulat est valide dans le sens où l'on peut retrouver alors d'une façon ou d'une autre les composantes dont je viens de parler : une dramaturgie, une scénographie, une régie, ou autrement dit, une action, un lieu, un jeu. Théâtralisation ne signifie pas automatiquement théâtre, certes. Quand les autres arts deviennent opérationnels dans la rue, pourtant ils se théâtralisent. Oui, mais me direz-vous, il y a le cas particulier des arts plastiques, ce que l'on nomme en abrégé l'art. J'ai le sentiment qu'il y a un désintérêt des artistes pour les plasticiens qui travaillent dans la rue. Je connais le milieu des artistes, pour avoir fait mes études aux Beaux-Arts et préféré le théâtre à la peinture, et quelques situations vécues m'ont fait constaté une séparation entre la scène de l'art contemporain et les arts plastiques urbains : ils n'entrent pas dans la même catégorie et les arts plastiques dits de rue, sont parfois assimilés aux arts saltimbanques.

Le cas du groupe angevin ZUR me paraît exemplaire de ce processus de théâtralisation. Un plasticien, un musicien, un pyrotechnicien qui opère devant un public dans la rue théâtralise son art. Xarxa explique volontiers faire du théâtre avec un texte qui est pyrotechnique. On peut établir des degrés de différence de nature, il y a cependant une proximité entre les notions de théâtralisation, théâtralité, et

théâtre. Et somme toute, c'est bien la notion de théâtre qui oriente les deux autres notions. Encore ne faut-il pas enfermer le théâtre dans un enclos trop étroit. Ce qui est intéressant est la tension créée dans ce processus qui s'amorce.

Par ailleurs, je n'oppose pas le théâtre de rue au théâtre de scène : à mon sens ils participent de cette oscillation que j'ai évoqué et dont je répète qu'elle instaure une différenciation, certes, mais sans forcément inscrire cette distinction dans une perspective exclusive ou antinomique (rue opposée à scène)

Quand je parle de théâtre de rue, la rue est appréhendée non comme un espace particulier mais plutôt comme un esprit général (je renvoie à un texte écrit pour le 10^{ème} anniversaire du Festival D'Aurillac, intitulé justement « L'esprit de la rue »). Certes l'espace « rue » compte beaucoup. Il y aurait beaucoup à dire sur cette mise en exergue de cette notion de rue dans les 30 dernières années, notamment en urbanisme.

« De » plutôt que « dans » indique une identité, en tout cas un processus d'identification dont le terme « rue » constitue une sorte de blason, d'emblème. Mais je crois également qu'il ne faut pas jouer les coupeurs de cheveu en quatre en insistant sur une opposition entre « de » et « dans ».

La problématique générale qui sous-tend cette étude des dispositifs est la scénologie définie simplement comme l'étude scientifique (raisonnée) de la scénographie au théâtre et au-delà du théâtre. Quel est cet au-delà ? Ce qu'on appelle la ville. La métaphore réciproque de la ville comme théâtre et du théâtre comme ville est ancienne. On peut penser le spectaculaire à partir de l'étude des dispositifs théâtraux dans les murs et hors les murs. Le dispositif n'est pas appréhendé comme un simple support d'expression technique d'une pensée pure, d'une volonté sans corps qui le déterminerait, mais comme étant une pensée en lui-même, bien sûr en lien avec une dramaturgie et une régie : il est moteur et révélateur. Tout en centrant mon étude sur les formes et les dispositifs, il va de soi que le lien doit être établi avec la question de la généalogie d'une part, et d'autre part avec celle du sens et de la valeur de la représentation. Autrement dit, l'approche doit être faite continûment d'un point de vue historique et esthétique.

J'en viens après ce nécessaire préambule à l'axe de la scénographie urbaine. On peut identifier deux champs relevant de la scénographie urbaine : le champ artistique, auquel appartient le théâtre de rue et le champ urbanistique, impliquant la question de l'aménagement. Entre ces deux champs se dessine une différence de temporalité : l'un relève de l'éphémère et l'autre du pérenne. Il y a aussi une différence d'objet : l'un relève du désir, l'autre du besoin. Mon étude se situe à l'articulation entre ces deux temporalités, entre ces deux champs (celui de l'évènement et celui de l'aménagement), entre leurs objets propres. Il y a actuellement me semble-t-il une certaine fascination de l'éphémère en architecture et dans le domaine de l'aménagement, en tout cas une autre approche des temporalités, de la matérialité

en regard avec des composantes immatérielles, des processus de conception et de fabrication, du rapport au vivant. La présence de Patrick Bouchain pour représenter la France à la Biennale d'architecture de Venise témoigne de cette tendance.

Il faut éviter un double enfermement : celui de l'architecture et de l'urbanisme sur eux-mêmes, et celui des arts de la rue sur eux-mêmes. Et il m'intéresse de voir comment ils communiquent, avec pour hypothèse l'émergence d'un croisement des pratiques.

Pour préciser ma pensée à ce sujet, je vous renvoie à un texte dans l'ouvrage « Mission repérage »⁽²²⁵⁾. Pour le résumer vite, je me suis efforcé de situer cette expérience de Mission Repérage dans le cours de l'histoire de l'urbanisme. J'y évoque l'hypothèse d'un retour à un urbanisme culturaliste (après l'urbanisme fonctionnaliste et l'urbanisme naturaliste qui était une forme d'anti-urbanisme).

Cette résurgence n'est pas celle d'un urbanisme passéiste et nostalgique renvoyant à un soi disant « âge d'or » de la ville européenne. Ce n'est pas non plus un urbanisme des beaux-arts, jouant d'une relation plastique privilégiée entre l'art et la ville.

Cet urbanisme culturaliste se fonde sur les arts du vivant (arts de la rue et arts de la scène notamment mais pas exclusivement, il y a aussi tout ce qui relève des cultures urbaines) dans un processus d'esthétisation de la relation à la ville. L'esthétisation n'a pas pour objet de « cosmétiser » le cadre urbain ; il ne s'agit pas d'embellissement et de beauté ; il s'agit d'une expérience des sens dans le but conscient ou inconscient de valoriser et de donner sens à ce qui pourrait être jugé sinon comme un *informe de la ville* (c'est le titre de ma contribution à Mission Repérage) puisque les mutations urbaines semblent rendre la forme urbaine délétère.

Pour concrétiser cette hypothèse d'un croisement des pratiques, j'ai choisi un corpus restreint composé des sujets suivants : les Machines de l'Île à Nantes, la nouvelle biennale imaginée par Jean Blaise, le directeur de la Scène nationale de Nantes, le Lieu unique, biennale d'art et d'architecture dénommée Estuaire, le travail de Maud Le Floc'h mené à Paris dans le cadre de la Coopérative De rue et de cirque (2r2c), action intitulée « Pari Passu », qui s'est déroulée dans le 13^{ème} arrondissement, le projet de reconversion urbaine dénommé le Carré de Soie à Villeurbanne dans lequel intervient KomplexKapharnaum, Lille 2004. A ces sujets s'ajoute un inventaire entrepris par le Polau à Tours, celui des praticiens urbains peu ordinaires. Sous ce terme, il s'agit d'un recensement d'architectes, d'urbanistes, de sociologues urbains, de géographes qui d'une part affichent leur appartenance à ce secteur professionnel sans pour autant souscrire aux codes et aux pratiques en cours, et qui d'autre part, ne se reconnaissent pas comme relevant des arts de la rue, tout en procédant parfois par des actions éphémères en espace ouvert.

²²⁵ Mission Repérage(s), un élu, un artiste, éditions de l'Entretemps, 2006.

Je ne vais pas développer tous ces sujets. Je vais me concentrer un instant sur les Machines de l'Île de Nantes : ce projet artistique et urbain est conçu et développé par François Delarozière avec son association la Machine et Pierre Oréfiçe avec son association Manaus. Ils ont imaginé ce projet comme un anti-parc d'attraction ouvert dans la ville, s'inspirant de l'imaginaire de Jules Verne. La première des ces machines est sortie en juin 2007 : il s'agit d'un Eléphant et de sa Gare. L'Eléphant est mobile et peut transporter dans son ventre et sur sa plateforme supérieure environ 40 personnes depuis une Gare, lieu de départ et de destination, jusqu'à la pointe de l'île, près de la grue Titan, vestige du temps portuaire et industriel. En 2009 devrait être inauguré le Manège des Mondes sous-marins, et en 2011, l'Arbre aux Hérons. Ces projets artistiques sont financés par des fonds urbains (et non par des fonds culture) dans le cadre d'un vaste projet de reconversion urbaine de l'ancien site portuaire, naval et industriel situé sur ce qui est dorénavant dénommé l'Île de Nantes, sur la Loire, très près du centre historique. Le paysagiste Alexandre Chemetoff a depuis 2000 la responsabilité du plan-guide, plan de référence de cette grosse opération de requalification urbaine dont le maître d'ouvrage est la communauté d'agglomération Nantes Métropole et le maître d'ouvrage délégué la SAMOA.

Pour reprendre les trois entrées de la recherche Arts de Ville, ce projet est exemplaire en ce que les dispositifs étudiés posent des questions de généalogie, de dispositifs, de sens et de valeur. Ces dispositifs se situent au croisement de l'événement artistique et de l'aménagement urbain.

J'ai dit, à propos du spectacle de Royal de Luxe « La visite du Sultan des Indes sur son Eléphant à voyager dans le temps » que l'Eléphant Machine de l'Île n'était pas inspiré par le spectacle, c'est plutôt le spectacle qui a été inspiré par la machine. Jean-Luc Courcoult raconte que François Delarozière lui a fait cadeau d'un très beau dessin de son projet d'éléphant portant dans son ventre une maison, prévu pour être réalisé sur l'Île de Nantes. Six mois plus tard, Courcoult dit avoir fait un rêve : celui d'un Sultan qui ne dort plus, hanté par une petite fille se déplaçant dans le temps ; le Sultan décide alors de partir à sa recherche et demande à son ingénieur de lui construire un éléphant à voyager dans le temps.

On voit ainsi se dessiner une chronologie et une généalogie qui mêle réalité et fiction. Il y a une distinction entre le projet de la Machine et le spectacle de Royal et il y a un lien qui court dans les deux sens. Seulement dans un cas, celui de Royal, on est dans le domaine du spectacle, ce qui ne veut pas dire, on l'a vu, que l'on ne se situe pas dans le temps long, et que l'on ne se situe pas dans une perspective urbaine. Dans l'autre cas, celui de la Machine de l'Île, le projet s'inscrit dans un projet urbain de longue haleine, ce qui n'exclut nullement le temps court, ni la dimension spectaculaire.

L'exposition temporaire « Le Grand Répertoire. Machines de spectacle », initiée et conçue par François Delarozière, présentée pour la première fois à Nantes à l'automne 2003, avant son itinérance en France jusqu'en 2006, est une manière de poser le sujet, pour passer de l'éphémère à quelque chose qui est construit pour durer, pour passer du spectacle à l'urbanisme. L'exposition a pour objet de faire un inventaire d'objets actionnés issus de divers ateliers de troupe de rue et de les montrer en action. Dans

la préface de l'ouvrage qui accompagne l'exposition, Jean-Luc Courcoult déclare que « les machines de théâtre sont parfois des acteurs », quand excédant la mécanique, elles se chargent de poésie au service d'une histoire, et révèlent leur âme. Cette exposition d'acteurs-machines a permis de présenter par ailleurs aux visiteurs nantais le projet des Machines de l'Ile, alors qu'il n'était pas encore totalement acté par Nantes Métropole (mais bien en voie de l'être, et d'ailleurs le succès de l'exposition avec plus de 160 000 visiteurs leva les dernières réserves). Dans la suite, la construction par l'association la Machine, de l'éléphant éphémère conçu par François Delarozière pour le spectacle imaginé par Jean-Luc Courcoult pour la commémoration en 2005 de Jules Verne a servi de prototype en partie pour l'éléphant durable. On voit ainsi s'entrelacer les champs décrits en préambule à mon propos. Il y aurait à rentrer dans le détail technique de ce qui différencie les deux éléphants : on se trouverait alors en situation de montrer que ces différences techniques sont bien de l'ordre d'une pensée et d'une différence de pensée. Pour conclure, sur la base de ce seul exemple, mais la conclusion qui suit est aussi inspirée par les autres exemples, je pose quelques hypothèses historiques et esthétiques :

- N'observe-t-on pas un déplacement des frontières qui modifie les lignes de partage habituelles : frontière des arts, frontière des temporalités, frontière des espaces et des territoires, frontière entre le matériel et l'immatériel, le vivant et l'inerte, le provisoire et le durable, l'éphémère et le pérenne, la mémoire et l'histoire, la généalogie et la chronologie, la réalité et la fiction ? En cela, je rejoins le constat fait par Adorno dès 1967 d'un effrangement des arts qui paraît offrir une piste de réflexion fertile.
- Ne doit-on pas observer de façon plus fine le jeu des temporalités, qui enrichit le jeu des spatialités ? Ainsi pour ne prendre que cet exemple, il s'opère un échange précieux entre spectacle et urbanisme, entre architecture éphémère et architecture permanente.
- Ne doit-on pas constater dans ce brouillage des frontières, le ferment et l'émergence de nouvelles identités conçues non pas comme des systèmes clos et normatifs, mais comme des processus sans fin ? En ce cas, les dispositifs d'hybridation n'annoncent-ils pas une recomposition à l'œuvre autant à partir des noyaux anciens qui excèdent leurs limites qu'à partir de l'effrangement exogène ? Dans cette hypothèse, ne peut-on pas considérer le mouvement des arts de la rue comme le symptôme d'un théâtre recommencé ?
- N'assistons-t-on pas à un vaste mouvement d'échange entre divers « interlocuteurs », mouvement instaurant sens et valeur et de nouvelles frontières symboliques ? Ne peut-on pas considérer le théâtre de rue comme un théâtre de l'échange (échange entre les arts, entre les composantes de la représentation, entre acteurs et spectateurs, entre ville et théâtre), thème qui sert de

fil conducteur à un prochain numéro de la revue belge *Etudes théâtrales* ⁽²²⁶⁾ ?

- Ne voit-on pas le vivant prendre le dessus sur le figé, le fluent sur le cristallisé, et cela pourrait expliquer en partie la vogue des grands rassemblements artistiques populaires, architectures humaines de la ville en devenir ?

- Ne vivons-nous pas un changement d'époque, une fin de cycle, en attendant de voir se dessiner non pas de nouveaux dispositifs, mais une nouvelle répartition, et au-delà de l'échange, un nouveau partage ? Le paysage culturel et artistique est en transformation. Ce que l'on a convenu d'appeler les *arts de la rue* sont un des moteurs de cette transformation : encore ne faut-il pas se tromper entre ce qui serait ancien et ce qui serait nouveau ; encore faut-il se méfier des oppositions rassurantes (par exemple entre *scène* et *rue*) ; encore faut-il rechercher les oscillations et les tensions à l'œuvre en refusant tout corporatisme, tout enfermement disciplinaire, mais aussi en évitant tout amalgame, toute ouverture trompeuse, toute dissolution.

Une raison peut donner un sens à nos études : saisir la nature de ce changement en cours dont les arts de la rue ne sont pas indemnes.

Marcel Freydefont

²²⁶ Numéro préparé par Marcel Freydefont en collaboration avec Charlotte Granger

II.5. L'imaginaire urbain dans son rapport aux esthétiques (Philippe Chaudoir)

La rue : une fabrique contemporaine de l'imaginaire urbain

Parler d'imaginaire urbain suppose de constituer la ville comme objet voire sujet d'un imaginaire collectif. Les pratiques artistiques qui contribuent à la production de cet imaginaire sont, la plupart du temps, envisagées sous l'angle de la littérature, sous celui du cinéma, voire, dans un certain renversement, à travers la manière dont la ville sur scène nourrit l'imaginaire théâtral. Pour rester sous l'angle d'une "dramatisation" de l'espace urbain, non exempte de mise en scène, le traitement de la ville par les médias participe également d'une production volontaire d'images et de discours constitutifs de cet imaginaire urbain.

On sait, concernant la littérature, et ne serait-ce que pour s'en tenir à l'imaginaire de Paris constitué au XIX^{ème} siècle, que les exemples ne manquent pas. D'Eugène Sue à Alexandre Dumas, la littérature structure, comme l'indique Roger Caillois (1938) la production du mythe urbain, celui « *d'une poétisation de la civilisation urbaine, d'une adhésion réellement profonde de la sensibilité à la ville moderne* »⁽²²⁷⁾. C'est même probablement à travers la production de cet imaginaire urbain que s'incarne le mieux le parti-pris de modernité, tel qu'a pu le représenter Baudelaire.

Toujours dans ce cadre littéraire, le roman noir va ensuite s'inscrire dans la même veine d'une ville invisible et souterraine avec ce qu'elle recèle comme fantasmes, comme focalisation sur certaines composantes morphologiques.

On conçoit également comment le cinéma, apparu dans l'immédiate proximité de l'extension urbaine lié à la révolution industrielle, a pu constituer, et continue à le faire, un imaginaire urbain. À un premier niveau, les productions cinématographiques, dans la lignée du Métropolis de Fritz Lang, ou à travers les représentations de la science-fiction, participent d'une vision noire et oppressante de la métropole et constituent souvent une sorte de "contre-utopie". D'autres représentations, en particulier dans l'après-guerre, comme par exemple dans les films de Tati, exercent, en tant qu'anticipation imaginaire, une critique de la ville fonctionnelle à travers la figuration d'un conflit traduisant « *un déséquilibre entre les capacités psychiques de l'homme et sa prise concrète dans le réel* »⁽²²⁸⁾. Pourtant l'imaginaire développé dans le cinéma ne se situe pas toujours dans cette anticipation imaginaire critique⁽²²⁹⁾.

En effet, dans un mouvement inverse, le cinéma contemporain, de Rohmer à Klapisch nous donne parfois à voir une sorte de ville "heureuse" et lisse, dans l'imagerie d'une ville nouvelle et de ses contes de société ou dans les proximités bienveillantes des quartiers urbains populaires⁽²³⁰⁾.

²²⁷ Roger Caillois, le mythe et l'homme, éditions Gallimard, col. Folio essais, rééd. 1987.

²²⁸ Cf. L.-V. Thomas (1984)

²²⁹ On renvoie ici, concernant l'analyse parallèle de l'utopie et de la science fiction, à la réflexion développée sur les anticipations imaginaires logiques et oniriques, in Jean-Pierre Boudinet, *Anthropologie du projet*, PUF, Col. Psychologie d'aujourd'hui, 1990, pp. 68-75.

²³⁰ Cf., par exemple *Chacun cherche son chat* ou dans *l'Amélie Poulain* de Jeunet.

En tout état de cause, et à travers les exemples rapidement esquissés du cinéma et de la littérature, il apparaît d'emblée que la constitution d'un imaginaire urbain a partie liée avec une volonté projective, d'un part, et des formes de représentations de l'ordre du mythe, de l'autre.

Dans un second temps, il semble également que la question de l'imaginaire s'inscrive dans une tension extrapolatoire ⁽²³¹⁾ entre déterminisme anxieux et recours à des visions idéalisées non conflictuelles, voire à une volonté de déconstruire le quotidien par le merveilleux.

Ainsi nos sociétés génèrent et développent de nouvelles angoisses qui, même si elles prennent de nouvelles formes rivalisent avec les superstitions d'antan. Mais ces formes se transposent au travers d'un imaginaire cette fois-ci urbain.

À ce titre, on peut évoquer les rumeurs ou légendes urbaines comme « *manifestation contemporaine de la pensée symbolique* » ⁽²³²⁾ et actualisations de thèmes légendaires traditionnels.

Elles prennent comme cadre l'installation progressive dans un mode de vie urbain mais ne se contentent pas de prendre cette urbanité pour cadre ; elles l'inscrivent véritablement au cœur de leurs récits. Ces récits fournissent ainsi de bons matériaux pour l'élaboration de courts métrages, d'adaptations en bande dessinée, de fictions littéraires, etc.

L'imaginaire est bien présent dans notre quotidien et constitue, face à un désenchantement du monde, un espace de projection structurant.

L'imaginaire urbain dans les arts de la rue

Pour en revenir plus précisément à notre objet, qu'en est-il alors d'autres pratiques artistiques qui relèvent du spectacle vivant et s'inscrivent dans l'espace de la cité et comment, de manière plus contemporaine, participent-elles également à la production d'un imaginaire collectif.

Nous proposons ici de traiter des arts de la rue qui nous semblent proposer des formes spécifiques de cet imaginaire, comme le roman moderne ou le cinéma ont pu le faire à différentes époques.

Aujourd'hui, ne serait-ce qu'en France, ce sont près de 800 troupes ou artistes qui se regroupent sous ce vocable d'arts de la rue. Ils recourent des pratiques multiples et diversifiées où se mêlent théâtre, danse, arts plastiques, pyrotechnie, arts aériens et classiques expressions saltimbanques. Les manifestations qui en sont issues recouvrent des caractéristiques telles que la gratuité apparente du spectacle, le fait d'utiliser le plus souvent le cadre urbain comme scène, la plupart du temps à l'extérieur des lieux consacrés classiquement à l'expression culturelle.

Ces manifestations ont longtemps été conçues comme des sortes de résurgences d'une saisie festive de la ville. Pourtant, ce travail artistique qui renvoie à la figure mythique de la ville moyenâgeuse, de l'agora ou du boulevard du crime est profondément ambivalent. Parce qu'il consiste souvent dans son propos à

²³¹ En référence à ce que Jean-Pierre Boudinet évoque en parlant des formes d'anticipation imaginaire, op. cit.

²³² Jean-Bruno Renard, *Rumeurs et légendes urbaines*, Que sais-je, PUF, 1999

renouer avec un lien social supposé absent, et à finaliser le festif dans ce sens, il diverge sans doute (et c'est bien là son caractère contemporain) d'une présence historique de la figure du saltimbanque dans la ville. Jamais, en effet, une société spontanément symbolique comme celle du Moyen-âge, par exemple, n'a opéré un tel travail de décalage réflexif fondé sur une logique du «*revivals*».

Il s'indique donc ici une spécificité historique qui doit nous dégager de l'illusion cyclique du retour, voire de la continuité. En tout cas, on voit s'y dessiner l'originalité d'une intervention en espace public qui se veut être un Art de la Rue et non un Art dans la Rue. Cette opposition est l'indice d'un refus d'instrumentalisation de la ville et de la rue comme seuls décors. Elle les travaille, au contraire, dans leur matière même et constitue une sorte de «*fabrique imaginaire*»⁽²³³⁾.

L'action que ces artistes développe nous semble alors renvoyer à une conception de l'espace public telle qu'Habermas l'a proposé, c'est à dire à un espace collectif envisagé comme support communicationnel de l'échange et de la constitution de l'opinion. Cette constitution, collective, repose sur une sorte de superposition de l'espace public, matériel et communicationnel, voire imaginaire. En effet, si la rue et les espaces publics, tels qu'Habermas les a dessinés, étaient pour lui constitutifs de la fabrication d'une opinion publique, ils semblent aujourd'hui, dans ce mouvement contemporain, essentiellement conçus pour produire, comme en aval, et ne serait-ce que momentanément, le public lui-même, comme ensemble, le lieu comme présence et, en tout cas, à produire un imaginaire de la cohésion. La rue, dans cette nouvelle conception, est avant tout un lieu commun.

Ainsi, si à notre époque, nous partageons largement le sentiment que la ville a perdu sa capacité de fréquentation publique, que la ville se patrimonialise et, plus largement, que le lien social, toujours en ville, se dilue, en réponse, ces nouvelles formes d'intervention culturelle prennent le pari volontaire d'un déblocage de l'ordre urbain par l'irruption d'une vie publique mais aussi, souvent, politique.

Sous cet angle, les arts de la rue se spécifient par des formes d'action susceptibles de recréer du lien social et de la vie politique et sociale, et ceci dans une logique anti-individualiste et dans un renouveau festif.

Dans cette perspective, le spectacle de rue met en oeuvre des propositions tant artistiques que théoriques qui réfèrent à la question de la fonction sociale de l'Art, en particulier à travers la mise en oeuvre de modes d'interpellation du public en espace urbain et de constitution d'un imaginaire du collectif.

²³³ Nous évoquions déjà cette problématique dans un ouvrage appelé "La ferme urbaine", rendant compte d'une recherche sur les manifestations artistiques dans l'espace public. «*La Ferme Urbaine*», (recherche sur les interventions culturelles en espace public), Sylvia Ostrowetsky, Jean-Samuel Bordreuil, Philippe Chaudoir, Bernard Barilero et Pierre-Louis Spadone, EDRESS / Lieux publics / EPAMARNE, 1988.

Quatre modalités de cette "fabrique de l'imaginaire"

La production d'un imaginaire urbain contemporain par les arts de la rue nous semble devoir être envisagée sous quatre angles.

Les artistes de rue agissent d'abord la ville de manière spectaculaire, c'est-à-dire qu'ils prennent cette ville comme objet (elle est un des constituants de la dramaturgie), comme sujet (c'est d'elle dont il s'agit) ou comme support/décor (fond de scène). Dans le cadre de ces spectacles, la « fabrique imaginaire » se déploie dans l'utilisation de codes (vestimentaires ou par l'intermédiaire d'accessoires), dans les archétypes que représentent les personnages mais également à travers les situations qui sont exploitées ou désignées.

Cette action spectaculaire se décline ensuite dans la capacité de ces arts à utiliser la ville comme espace festif et événementiel, s'inscrivant ainsi dans une temporalité spécifique de l'éphémère.

Mais au-delà de cet éphémère, certaines compagnies prennent le pari de s'adresser à la ville entière, dans des temporalités plus longues, produisant ainsi des sortes de « contes urbains ».

Enfin, parce que cet art se fabrique, il est également intéressant de se pencher sur l'utilisation toute particulière que les arts de la rue font d'espaces de friches en déshérence pour les transformer en lieux de fabrique de l'art, dans la réactualisation d'un imaginaire industriel.

Le spectacle de rue constitue un genre complexe et moins unitaire que d'autres formes de représentation du spectacle vivant. Nous l'avons relevé, la dimension pluridisciplinaire de cette pratique, qui croise théâtre, danse, arts plastiques et s'appuie souvent sur des supports pyrotechniques et/ou sur des pratiques « saltimbanques », rend difficile l'identification d'un rapport unique et homogène au spectacle. En fait, c'est sans doute plus autour des conditions de mise en oeuvre de ces spectacles, d'inscription dans les lieux de son déroulement, de rapports plus ou moins participatifs au public, qu'une analyse esthétique peut se déployer. Nous ne nous étendrons pas sur l'ensemble de ces éléments qui peuvent être la base d'une typologie des formes, et que nous analyserons plus loin. Pour autant, dans cette esthétique globale nous paraissent émerger des récurrences qui entretiennent un rapport privilégié à la production d'un imaginaire urbain.

Si le spectacle de rue est souvent identifié par le public, et si souvent il y adhère, c'est en particulier à travers l'utilisation de marqueurs du sens, c'est-à-dire de codes. Sous ce registre, nous plaçons à la fois le costume et l'utilisation d'accessoires qui participent à une lecture immédiate du contexte de l'action ; qui donnent, en quelque sorte, le registre sémantique et la tonalité affective de la performance artistique qui va se dérouler. Même si le trait est forcé ici pour la démonstration (les contre-exemples abondent), on peut pourtant souvent relever une utilisation assez systématique du vêtement et du costume des acteurs renvoyant à un univers spécifique, celui des années 50, celui d'une imagerie à la Cartier-Bresson ou, encore, présente dans les clichés noir et blanc de Doisneau. On pourrait citer des compagnies de danse

de rue comme ex-nihilo, Artonik, ou encore de théâtre de rue comme Kumulus, OPUS, les 26000 couverts, Cirkatomik ou même, dans certains spectacles, Générrik Vapeur.

Pour être bref, on peut alors avancer qu'il y a là systématisation de la construction d'un rapport nostalgique partagé. L'imagerie mise en oeuvre est celle d'une époque urbaine perdue. Les costumes élimés, étriqués, leurs couleurs - une sorte d'art de la fripe - participent de la représentation collective d'une période où les classes populaires avaient, en quelque sorte, « droit de cité ». Mais cette mise en scène nous parvient, dans ces représentations contemporaines ⁽²³⁴⁾ à travers le filtre archétypal, nostalgique et souvent tendrement ironique, de personnages et de leur figuration vestimentaire.

Les accessoires participent également à la crédibilité de cet univers. Que ce soit à travers la thématique du monde forain évoquant les « fêtes à Neuneu » du monde industriel, avec, par exemple, l'Illustre Famille Burrattini, les « Tournées Fournel » des 26000 couverts, le « Train phantome » du Phun, ou dans la figuration des « petits métiers » comme dans la « quincaillerie Parpassanton » de Cirkatomik, la construction d'accessoires basée sur une pratique assumée de la récupération s'inscrit largement dans cet univers de représentation.

Au-delà des codes directement lisibles dans les vêtements ou les accessoires, c'est également à travers les personnages eux-mêmes, et les archétypes qu'ils figurent, que cet imaginaire se déploie. D'une certaine manière, à l'instar de la commedia del arte, des types de personnages récurrents, souvent emprunts d'une certaine « ringardise », sont parties prenantes d'une imagerie légèrement surannée qui nous renvoie à une organisation du corps social plus manuelle, plus laborieuse. On y retrouve les « trognes » sympathiques d'une sociabilité de proximité.

Enfin, c'est également le cadre des actions et des situations telles qu'elles sont posées par les arts de la rue qui peut retenir notre attention. On prendra ici un exemple que nous avons développé autour d'un événement festif organisé à la ferme du Buisson par Lieux publics et appelé « Trapèzes » ⁽²³⁵⁾. La Ferme du Buisson ⁽²³⁶⁾ est construite à l'occasion de l'Exposition de 1890, à proximité de l'Usine Menier, située sur les bords de Marne. Prototype de l'architecture industrielle de l'époque, la Ferme est réalisée par l'atelier Eiffel, sur les plans de Louis Logre, de manière typique quant à sa forme et à ses matériaux, charpentes métalliques et remplissage en briques.

C'est dans cet ensemble architectural chargé d'une histoire sociale, et qui a fort à faire avec l'idée de Ville Nouvelle, voire d'utopie, qu'un événement a lieu en 1986 : « Trapèzes ». Ce spectacle, polymorphe et pluridisciplinaire, est en partie conçu comme manière d'investir l'ensemble de l'espace de la Ferme. Celle-ci, devenue friche, va être parcourue dans une déambulation festive.

Le propos consiste en une volonté de changer le statut de la ferme. Elle est décor, élément devenu relativement invisible dans un paysage urbain. Il s'agira de la proposer maintenant comme un objet architectural identifié. Elle doit devenir un repère structurant de la Ville Nouvelle. Mais cette

²³⁴ Et l'on pense ici également aux spectacles des "Deschiens", de Jérôme Deschamps et Macha Makeïeff.

²³⁵ "La Ferme urbaine", op.cit.

²³⁶ Aujourd'hui Scène Nationale.

préoccupation n'est pas uniquement architecturale ou paysagère puisqu'il s'agit, en fait, de la transformer en un espace public, c'est à dire, en quelque sorte, de la faire advenir à la conscience urbaine des membres de la Ville Nouvelle.

La manifestation «Trapèzes» se propose alors de jouer comme révélateur au plan de l'imaginaire urbain. En agissant la représentation des lieux de la ville, elle produit une nouvelle visibilité de la Ferme, Urbaine donc. Ainsi le contenu de l'intervention et la symbolique qui s'y joue sont en partie en relation avec les significations attribuées au lieu.

Cependant entre le spectacle et le lieu la différence subsiste. L'un sert à l'autre et réciproquement mais ils restent deux entités autonomes. Le spectacle est d'une part féérique, son action propre est plutôt déréalisante : c'est le sentiment du bain, autrement dit une ambiance quasi magique...

Mais d'autre part cette même lumière agit sur la Ferme de façon réaliste au contraire. On la voit mieux, on en distingue les éléments, on lui fabrique un passé heureux. On la constitue comme personne. Autrement dit elle est utilisée, mais elle n'est pas incluse dans la représentation. Elle n'est pas le référent construit d'une mise en scène, un décor d'artifice, c'est un acteur et non un rôle, c'est une personne et non un personnage. On peut symboliquement donner à voir et imaginer sa vie, elle reste une part du spectacle et non son produit.

Au plan de l'imaginaire, la manifestation «Trapèzes» permet, grâce aux prouesses de ses acrobates, de découvrir, de bas en haut, une architecture qui depuis le fer jusqu'aux tuiles multicolores de la tradition, installe la Ville dans une continuité imaginaire qui transcende la monotonie de la banlieue et l'éloignement, en une synthèse heureuse.

Tout comme la Ferme, le spectacle condense le passé agricole, industriel puis urbain tout autant qu'il décline une origine fantasmée de la ville où s'invente une filiation allant du village à la ville.

Les micros événements successifs et simultanés avec trampoline, musiques populaires, chants de la clarinette ou de l'orgue oriental, tutus des ballerines évoquant un tableau de Degas, glissant entre les arbres pour suivre une fée Mélusine s'élevant vers le ciel ; au delà de leur diversité, du terroir à l'échappée aérienne, un même rêve anime le lieu comme s'il pouvait faire la preuve de l'unité de l'espérance collective à travers les âges.

Il n'est donc, clairement, plus seulement question d'offrir un spectacle mais de saisir un moment créatif comme possibilité de faire émerger une identité et un imaginaire du lieu et, au-delà, de la ville. Nous sommes alors dans une logique de résonance entre le site et la fête. Logique de résonance, de révélation, de sublimation, d'appropriation collective de l'espace.

Sur un autre plan que les spectacles eux-mêmes, l'organisation de grands événements urbains ou de « fêtes de ville »⁽²³⁷⁾ est une des caractéristiques marquantes des arts de la rue. Du défilé du bicentenaire de la Révolution orchestré par Jean-Paul Goude, aux cérémonies d'ouverture ou de fermeture de jeux

²³⁷ C'est ainsi, par exemple, que se désigne le festival des Invites, à Villeurbanne en voulant souligner son inscription dans une tradition populaire de fêtes urbaines.

olympiques, en passant par des manifestations telles que la fête de la Lumière ou le défilé de la Biennale de la Danse à Lyon, l'événementiel urbain participe largement de la production de cet imaginaire collectif et urbain que nous évoquons. À ce titre, les arts de la rue possèdent, dans leur pratique de la parade et du déambulatoire, un savoir-faire indéniable. Les formes déambulatoires, que l'on retrouvera d'ailleurs plus loin, structurent narrativement l'espace de la ville en le parcourant.

Ces interventions proposent à la ville non pas seulement une histoire linéaire mais des ruptures, des perturbations génératrices.

La dimension imaginaire occupe une position centrale dans la thématique de l'événement urbain. Ce travail sur l'imaginaire a comme objectif de faire trace, plus qu'une marque, une écriture indélébile. L'espace accède à la monumentalité non parce qu'il a été conçu comme tel mais parce qu'il a été exhaussé, signifié comme un des pôles majeurs de la ville qu'elle soit nouvelle ou historique.

De même l'événement veut conforter, alimenter l'enjeu politique de la ville. Constituer un foyer, une vie communale, un passé. Il veut construire une sorte d'archéologie identitaire, donner sens aux espaces, donner une communauté aux sens.

L'événement festif joue un triple rôle. Il nous rassemble en un lieu, en un même temps, pour une sorte de communion collective temporaire autour d'un même axe de connivences enfin. En ce sens, il partage avec l'urbanisme contemporain un même souci, celui de produire des sociabilités publiques, celui de renouer avec une pratique de l'espace public de la rue comme expérience relationnelle, celui d'étayer cette expérience sur un imaginaire commun.

Un troisième registre est celui des « contes urbains » dont quelques compagnies se sont fait une spécialité. C'est évidemment le cas de Royal de Luxe, compagnie nantaise, qui, depuis maintenant de nombreuses années, installe ses histoires, de chapitre en chapitre, à Nantes, au Havre, à Calais.

L'exemple du « Géant tombé du ciel », où Royal de Luxe amarre puis promène un géant dans les rues de ces villes est significatif à cet égard. Il n'est pas tant le « remake » des Géants de Douai ou de Cassel qu'il vient plus largement, tout en s'inscrivant dans la filiation coutumière nordique, tenir un discours autre. Par sa seule présence, le géant nous métamorphose en lilliputiens en faisant basculer l'espace du conte dans l'espace de la ville. Il « *sublime le proche et fait avancer le lointain, efface la trivialité du quotidien et réhausse une architecture agrandie* »⁽²³⁸⁾. Il nous dit l'utopie, la critique du présent, les lieux usés de notre quotidienneté. Le géant « *syncretise à travers les antinomies expressives du proche et du lointain, du grand et du petit, l'unité socialisante du lieu et sa capacité à ingérer les unités singulières qui le peuplent* »⁽²³⁹⁾. Si ce type d'intervention se caractérise par l'absence apparente de programme narratif ou de récit, il décline par contre, sous la forme du thème et de ses variations, une même origine, une perdurance des figures, une éthique et une esthétique du monde et des au-delà.

²³⁸ . Sylvia Ostrowetsky, « Un géant tombé du ciel », revue Che Voi n°3, 1995.

²³⁹ . « Un géant tombé du ciel », op. cit.

Les contes de Royal de Luxe s'installent dans un temps autre que celui du spectaculaire ou de l'événementiel. La narration repose aussi sur la rumeur. Elle alimente les médias locaux, complices, de faits extraordinaires.

C'est également le cas d'une autre compagnie dont nous avons déjà parlé mais qui pratique, parfois, des interventions dans la très longue durée et fabrique, elle aussi, des contes qu'elle raconte à la ville entière. L'Illustre famille Burattini a ainsi développé, à Aubagne, une histoire dans la semaine précédent Noël et appelée la Lettre au Père Noël ⁽²⁴⁰⁾. Là encore, le travail dans la durée s'appuie sur la propagation de rumeurs ou légendes urbaines. Le travail très en amont, rend complices les enfants des écoles, mais également les médias locaux. Des narrations croisées entretiennent l'incertitude sur ce qui se passe vraiment. Dans ce cadre, des éléments spectaculaires viennent ponctuer, pendant une semaine entière, le déroulement d'une installation dans la ville de baraques foraines, d'une forêt de sapins, d'objets extraordinaires proche d'un imaginaire à la Jules Verne.

Au total, ce ne sont pas tant chacun des éléments qui font sens mais les continuités fantasmées par chacun, les échanges entre ce qu'il ne convient plus d'appeler un public mais une population urbaine. Ainsi le conte urbain ne peut véritablement éclore que s'il est accueilli par une ville qui veut bien s'impliquer et se laisser bercer au rythme d'une histoire peu commune.

C'est enfin à travers leur utilisation de lieux en déshérence, ceux qui, dans les dernières décennies, ont été le site d'un double mouvement de désindustrialisation et de tertiarisation, avec leur cortège de mutations morphologiques, que l'on peut analyser cette « fabrique de l'imaginaire urbain » que proposent les arts de la rue. On sait à quel point, ces dernières années, certaines friches et autres espaces désaffectés de la mémoire laborieuse, ont été réinvestis par le spectacle et le travail culturel et festif. Cet usage nouveau et décalé doit sans doute être mis en perspective par rapport à un ensemble de manifestations concomitantes parmi lequel on trouve, entre autre, la « gentrification » et son cortège de requalification urbaine, notre goût immodéré de l'histoire et du patrimoine ou encore le succès nostalgique d'une imagerie réaliste à la Doisneau.

Depuis quelques années, en effet, l'utilisation d'anciennes fabriques, de friches industrielles se développe, essentiellement dans le champ culturel. Au-delà d'une première interprétation d'ordre financière et spatiale (faible coût d'acquisition et dimension des locaux), interprétation d'ailleurs discutable (Cf. les coûts de réaménagement et les difficultés d'adaptation des lieux), il semble que celle-ci ne suffise pas à expliquer cet engouement. Notre hypothèse consiste à intercaler, dans ces explications très factuelles, la strate d'un imaginaire social dont on peut trouver trace dans les processus de localisation et de dénomination. Pour ne rester qu'en France, mais les exemples abondent également à l'étranger, tout un vocabulaire de la production industrielle (et préindustrielle, parfois) qualifie les

²⁴⁰ Elle proposera une histoire similaire dans le cadre de l'édition 2007 du Festival des Invités à Villeurbanne : Burattini fait son cirque.

nouveaux lieux culturels : l'Usine à Blagnac, la Fabrique à Lille, le Hangar aux mines, Le Fourneau à Brest, l'Abattoir à Chalon, le Boulon à Vieux-Condé, les Ateliers Frappaz à Villeurbanne...

Autrement dit, l'inscription d'activités culturelles et festives semble devoir se légitimer par un recours à la mémoire et par la production, volontaire, d'une représentation de la culture comme travail.

Les composantes de la représentation

Différentes valeurs semblent spécifier les modalités de cette « fabrique imaginaire ». En premier lieu, il s'agit souvent de mettre en oeuvre une mémoire du monde préindustriel (artisanal) ou industriel axée sur l'acte de production, sur la prédominance du faire. Cette proposition de retour à la matière tend à indiquer que l'art est un geste, un travail et marque certainement une réaction quant à la dimension abstraite et distanciée qui caractérise le travail contemporain mais aussi, probablement, quant à un art qualifié de conceptuel.

La seconde tendance est nostalgique et magnifie les cultures populaires du quotidien. Ce mouvement, largement amorcé depuis une vingtaine d'années, est aujourd'hui partagé par la plupart des acteurs culturels. En effet, la prise en compte d'une double logique dans l'action culturelle, celle de la création intellectuelle et artistique et celle des pratiques culturelles « ordinaires » telles qu'en parle Michel de Certeau⁽²⁴¹⁾ se met en oeuvre dès les années 80. L'artiste adopte alors un nouveau rôle médiateur, celui de développeur de possibilités latentes dont il peut être le révélateur. En ce sens, les arts de la rue s'inscrivent pleinement dans les tendances observables.

Cette nostalgie s'étend à ce qu'on pourrait appeler le sentiment de la perte ou de la déliquescence du lien social. Dans un empire de l'éphémère, du signe, de la séduction, du vide ou du spectacle, qui qualifie notre société post-moderne ou, du moins, postindustrielle⁽²⁴²⁾, ce retour à une mémoire du partage ne peut-il pas se comprendre comme un acte volontaire du renouement. Les lieux de fabrication, tel le Fourneau se définissent ainsi par le métissage, le brassage. Le Moulin Fondu d'Oposito se propose comme lieu de vie et de fabrique. Ces lieux sont publics... Dans ces deux cas, et dans bien d'autres, se cultive l'idée d'une vitalité latente et bouillonnante, collective, pensée critique de la fonctionnalité et de l'usage et tentative de retour au sens. La tentative de reconstruction réactive qui s'affirme dans cette logique du partage présente dans ces nouveaux lieux culturels procède alors d'une rupture relative avec un modèle individualiste dans un recours à l'accord communautaire et identitaire.

C'est probablement en écho à cette critique de la rationalité que se développe un dernier type de valeur que nous qualifierions d'imaginaire de la récupération. Grinçants, animés d'une énergie brute, armés de ferraille ou d'échafaudages pour soutenir la tendresse d'un géant, ces acteurs, ces spectacles, ces lieux nous montrent tout. Les traces du travail ne sont pas masquées. Au contraire, ils occupent parfois

²⁴¹ . Cf. *«L'invention du quotidien»* ou *«la culture au pluriel»*.

²⁴² . Où, selon que l'on choisisse ses références, on impliquera, en vrac, Debord, Lipovetsky, Baudrillard et pourquoi pas, à un certain niveau Barthes...

jusqu'au devant de la scène. Ce sont donc là encore les traces du monde industriel et urbain qui donnent valeur à la proposition artistique. En tout cas, le rapport entre les deux est un des éléments forts de ce travail du sens.

Toute cette pensée se construit autour de la figure du retour historique où se bâtit un projet de restauration d'une mémoire collective. Mais, comme l'indique clairement Halbwachs (²⁴³), la mémoire ne fait pas revivre le passé, elle le reconstruit et le déforme. Plus encore, cette déformation est souvent de nature homéostatique. Elle aplanit les conflits, gomme les aspérités, produit du consensus. Elle équilibre, dans la perspective d'une relation sociale partagée, les dissemblances du souvenir individuel.

Alors, s'en référer à une mémoire collective consiste bien en un acte volontaire qui implique autre chose qu'une réitération mais, en tant que tel, un processus social de reconstruction du sens. Cette remémoration n'advient collectivement que dans la mesure où elle se présente physiquement, où elle fait retour par les traces qu'elle a laissés dans le présent.

Ainsi la trace est-elle d'abord une sorte de révocation, de preuve de l'absence d'un temps aboli mais aussi, et conjointement, évocation, c'est-à-dire précisément matérialisation d'une réminiscence et d'une reconstruction contemporaine.

Cette volonté de retour à un sens de l'urbain et de son histoire renvoie cependant bien plus à un jeu imaginaire qu'à la nature profondément symbolique des sociétés auxquelles elles font référence. C'est probablement là que réside toute l'ambiguïté de cette posture. L'intériorisation de la dimension réflexive est telle, en effet, qu'elle introduit systématiquement de la distance là où les sociétés symboliques étaient toutes entières dans l'immédiateté. Elle prélève des fragments qu'elle exhause comme signe. Ainsi le sens, tout entier, devrait-il resurgir sur le fonds latent d'un imaginaire collectif. Celui-ci est stimulé par la proposition d'images dont le sens, connotatif, est à la fois suffisamment indicatif et susceptible d'interprétations individuelles multiples. C'est cette jonction qui formerait un commun imaginaire, un *consensus* comme sens partagé, même s'il procède d'un contrat social temporaire.

Il s'agit, par la force propre de l'événement «plastique» (ou chorégraphique, ou musical...) de marquer un lieu de manière durable. A cet égard, le contenu de l'événement importe moins que son intensité ; si donc celle-ci est réelle alors on peut escompter que le souvenir en reste gravé dans l'espace même et que celui-ci se constitue ainsi comme support d'une mémoire collective. Pourtant, il y a un lien à articuler entre le partage d'un espace et le partage d'événements (de même «temps» donc), qui constituent et alimentent une mémoire sociale. Ce travail vise à remodeler une qualification des espaces par l'irruption événements forts vécus «in situ» par la population.

Ici, l'histoire est structurée comme l'inconscient. Elle est conservation dégradée d'une succession d'états. La métaphore de la ville éternelle que décrit Freud dans *Malaise dans la civilisation* (²⁴⁴), rend compte de cette logique qui fait de la mémoire une impossible tentative, celle où une «*même unité de lieu*

²⁴³ . HALBWACHS M. (1994), *Les cadres sociaux de la mémoire*, réédition Albin Michel, Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité, Paris.

²⁴⁴ FREUD S. (1981), *Malaise dans la civilisation*, P.U.F, Bibliothèque de Psychanalyse, Paris.

ne tolère point deux contenus différents». Ainsi la trace est-elle tout à la fois marque d'une chronologie et support associatif et métaphorique.

Dans cette perspective, l'utilisation des codes esthétiques, les grands événements urbains, les contes racontés à une ville entière ou la dénomination des lieux aurait alors le rôle d'actualiser cette trace mnésique, c'est-à-dire de lui redonner sens d'une manière, finalement, relativement autonome par rapport à sa signification originelle. C'est en cela qu'il s'agit bien d'une «fabrique imaginaire» des lieux urbains ⁽²⁴⁵⁾ et l'on doit bien constater que dans cette volonté affirmée une pensée de la ville est opérante. Elle pose, comme principe fondateur, l'idée selon laquelle la ville est tout à la fois collection de co-habitants et ensemble de contemporains. Pour le dire autrement le partage d'un temps et d'un espace constituent et alimentent une mémoire sociale, structurent un imaginaire de la ville où, à travers la mise en scène de l'espace du quotidien, grâce à des usages rituels, cérémoniels ou théâtraux, un lieu se transfigure ou peut se transfigurer..

Ce paradoxe de la cohabitation d'une mémoire laborieuse et d'une volonté culturelle et festive n'est donc que relatif. Il s'inscrit transversalement dans cette volonté contemporaine d'un retour au sens de l'urbain et vient s'appuyer sur qui représente si bien cette recherche du temps perdu : une imagerie du monde et des lieux ouvriers, avec son cortège de valeurs solidaires, de culture partagée mais aussi la matérialisation d'un travail de reconstruction.

Ainsi la prise en compte de cette dimension festive par la collectivité est devenue le moyen de fournir à un urbanisme, peu engageant, ou pour les villes moyennes et petites, en déclin d'animation, son «supplément d'âme». C'est cette dimension qui peut fournir l'aliment propre à la constitution, même momentanée, de la collectivité. Par le contenu des spectacles ou des manifestations éphémères, par leur ampleur et leur qualité, elle fait événement et histoire propre à nourrir l'imaginaire urbain.

De même l'événement festif veut conforter, alimenter l'enjeu politique de la ville. Constituer un foyer, une vie communale et communautaire, un passé. Il veut construire une sorte d'archéologie identitaire, donner sens aux espaces, donner une communauté aux sens.

Philippe Chaudoir

²⁴⁵ . In «*La Ferme Urbaine*», op.cit.

II.6. Lire les spectacles : les caractéristiques d'une grille d'analyse (Philippe Chaudoir)

Cette proposition conclusive du chapitre sur les formes et les dispositifs a comme objectif programmatique de dégager une approche méthodologique susceptible de fonder une typologie raisonnée des formes esthétiques mise en œuvre par les arts de la rue.

Cette proposition de méthode va être développée dans ses principes à travers une rapide étude de cas qui a pour objectif d'analyser un spectacle : « Circuit D » de la compagnie Délices Dada.

L'idée qui fonde cette approche est de dégager une esquisse typologique des formes.

Dans le canevas qui est présenté, il reste nécessaire d'introduire complémentirement ce que l'on pourrait appeler le rapport à « la ligne de partage des eaux », en prenant en compte les questionnements soulevés par Marcel Freydefont. La typologie des spect-acteurs présentée par Serge Chaumier constitue également un des éléments d'attribut et de croisements.

Il s'agit de construire une perception organisée de la question de la diversité des formes et de l'interpénétration des esthétiques.

L'exemple d'analyse n'est donc pas complètement formulé.

Dans son état, il repose essentiellement sur 4 clés d'analyse :

La scénographie et les dispositifs : Si on doit se poser la question de la diversité des formes, on est amené à noter le fait que cette diversité peut être saisie à travers plusieurs indicateurs qui sont d'abord des indices en terme de dispositifs (scénographiques ou s'appuyant sur la façon de s'intégrer à des espaces existant, d'occuper l'espace par des dispositifs spectaculaires).

Le spectacle : Les spectacles de rue se spectacularisent même s'ils possèdent d'autres esthétiques dans la mesure où ils convoquent un public (Cf. les remarques de Marcel Freydefont sur la théâtralisation). Il existe des situations qui sont repérables dans un temps donné, des situations d'avant et des situations d'après. L'approche de Catherine Avenin peut être ici d'une aide précieuse pour affiner le dispositif d'analyse.

L'objet : les spectacles de rue sont constitués d'objets qui ont une existence propre, voire une puissance particulière.

Le jeu, dont la définition est extensive, et ne recouvre pas uniquement le jeu d'acteur.

Ce sont donc ces quatre angles qui peuvent permettre d'aborder la question des formes. Mais cette question induit également des rapports à construire.

- Il s'agit d'abord d'un **rapport spécifique à l'espace matériel** (les spectacles, dans la plupart des cas sont amenés à jouer, de/avec cet espace).
- Il faut également prendre en compte le **rapport avec le public** lui-même (il y a quelque chose en jeu avec le public), et l'on renvoie à la contribution d'Anne Gonon.
- Le **rapport au canevas narratif**, sous des formes qui ne sont pas exclusivement textuelles doit également être interprété.
- Enfin, le **rapport à la combinaison des formes** (à travers notamment la combinaison des référentiels artistiques : chorégraphiques, théâtraux, plastiques etc.) constitue le dernier rapport à prendre en compte.

C'est donc à travers quatre indicateurs et quatre rapports spécifiques, et en les croisant, que l'on peut imaginer établir des esquisses typologiques et définir les espaces d'attributs de ces croisements.

Parce que le spectacle vivant se déroule dans une durée, il y a un constat d'évidence : on ne peut aborder un spectacle que dans sa dimension séquentielle. Il s'y enchaîne des séquences différentes à travers lesquelles s'installe le canevas narratif. Je propose ainsi une double lecture de ce canevas, l'une analytique, l'autre séquentielle.

Je vais donc m'appuyer sur l'exemple de Délices Dada et du spectacle Circuit D. Ce travail permettra de sortir des typologies implicites qui tentent de regrouper sans les fonder (à part sur des effets d'évidence) des formes spectaculaires à travers ce qui paraît être leur axe central (forme plastique, musicale, foraine ou encore frontalité, déambulatoire, installation). Comment, en effet, sortir de ces typologies qui à la fois construisent l'objet et en disent la fin ? N'y a-t-il pas une porosité entre les formes ? On ne peut que constater le fait que ces typologies ne permettent pas d'interpréter un certain nombre de spectacles.

Etude de cas : Circuit D (Délices Dada)

Contexte et argument ⁽²⁴⁶⁾:

Circuit D organise une entrée, convoque le public autour d'un directeur de musée. Ce directeur présente ensuite 3 guides conférenciers reconnaissables par une couleur qui leur est affectée. Ceux-ci vont emmener des groupes de spectateurs dans une visite de la ville, mais cette visite sera décalée. Ceci peut se passer dans n'importe quelle ville, ce qui veut dire qu'il y a un travail de repérage préalable et

²⁴⁶ Toute typologie implique une dimension descriptive préalable ainsi, on le verra plus tard, qu'un éclaircissement des clés d'interprétation, c'est-à-dire la réalisation d'un thésaurus de termes.

une restitution qui s'appuie sur un travail de relecture décalée par rapport au lieu. Ce récit raconte une histoire improbable, baroque, parfois loufoque mais, pourquoi pas, crédible. Ces circuits de découvertes peuvent être multiples et l'on passe d'un guide à l'autre. Ce cadre général se découpe en séquences. On peut ici en repérer 10 qui constituent un canevas avec des possibilités de sortir et de rentrer du dispositif à des moments différents.

Première séquence :

Cette première séquence construit la situation d'attente et le cadre cognitif qui fait qu'on sait qu'on rentre dans un spectacle. On renvoie ici à la question de la « ligne de partage des eaux » pouvant être interprétée comme une extension de la frontalité même si la lecture est moins aisée qu'en salle.

Cette situation est construite avec des objets, des installations plastiques : pièces d'exposition décalées présentées avec tous les codes muséaux de leur mise en situation. Cette installation plastique est « posée » sans explication. C'est un espace à connotation muséale dans un espace physique ouvert.

Ce dispositif est un dispositif d'appel. Il appelle à créer une pré-situation spectaculaire. Cette pré-situation construit la ligne de partage des eaux qui était évoquée tout à l'heure. Ceci met en oeuvre un dispositif spatial de la représentation, un dispositif éphémère, qui renvoie à une esthétique particulière et participe à la « production » d'un public à travers la réalité de ses interactions.

En terme de canevas narratif, cette mise en situation définit le contexte du récit, ce qui le rend audible, soit une mise en intrigue (Ricoeur). Les objets sont des formes de « ready made » et construisent un prélude à la situation.

Séquences 2 et 3 :

Les dispositifs évoluent en fonction de situations de mise en espace concrètes : par exemple, la disposition d'un public de manière semi circulaire produit une forme de jeu satirique.

Séquence 4 :

Elle repose sur la dislocation en trois ensembles qui constituent des sous-groupes de visiteurs. Chacun des guides va tenir un discours sur la nécessaire frontalité. A partir de ce moment, le spectacle donne la primeur à une logique du texte, puis s'installe dans un dispositif déambulatoire intermittent.

Cette organisation va générer des situations d'interpellation, de pression sur le public. Le fonctionnement déambulatoire (celui d'une visite) suppose que l'on s'arrête à des stations où le dispositif frontal va se reconstituer. Le jeu déclamatoire reprend puis s'enchaîne une nouvelle déambulation. On entre ainsi dans une forme cyclique et récursive avec des séances de 7 à 8 minutes. A l'issue de ce cycle, le public peut éventuellement repartir avec un autre guide. La séquence finale peut être soit celle qui fait basculer sur une autre visite, soit se terminer par une visite du musée.

À travers cet exemple, il s'agit donc de produire des clefs interprétatives qui peuvent amener à questionner les catégories d'interprétation.

Nous évoquons plus haut la dimension programmatique de cette approche méthodologique. Il est, en effet, intéressant, au-delà d'un exemple, d'appliquer ce dispositif à de nombreux spectacles. En effet, l'intérêt d'une telle approche est de fonder, par la mise en évidence de récurrences, de similitudes, mais également d'opposition, des sous-systèmes pouvant apparaître cohérents. La production d'une véritable typologie des formes esthétiques le nécessite.

Tableau 3 : *Articulation des indicateurs et des rapports et découpage en séquences*

Indicateurs	Dispositifs /scénographie	Situations	Objets	« Jeu »
Rapports				
Séquence 1	Dispositif statique d'appel : espace dégagé à proximité duquel est situé un lieu jouant sur le code « muséal » et semi-ouvert	Construction de la situation d'attente et du cadre cognitif	« Pièces » d'exposition décalées avec commentaires	Installation
Espace public	Formation du dispositif spatial de la représentation	Construction d'un collectif éphémère	Situation événementielle	Aucun
Public	Auto-organisation du public	Jeu sur la rumeur et le questionnement	« Catalogue des objets introuvables »	Interactions du public
Canevas narratif	Formation du « contexte » du récit	Mise en intrigue	« Prélude »	Aucun
Formes artistiques	Plastiques	Ressort contextuel	« Ready made »	Aucun
Séquence 2	Dispositif semi circulaire ouvert.	Arrivée du directeur du musée. Discours de bienvenue	Costumes	Satirique
Séquence 3	Dispositif semi circulaire ouvert.	Présentation des guides	Costumes et accessoires (couleur de la visite)	Satirique
Séquence 4	Trois sous-ensembles semi-circulaires	Constitution des groupes de visiteurs	Costumes	Texte
Séquence 5	Dispositif frontal.	Discours du guide (par couleur) sur l'organisation du parcours	Costumes	Texte
Séquence 6	Départ déambulatoire.	Marche rapide et étirement du groupe	Aucun	Pression sur le groupe par le guide : remarques, interpellations, manifestations d'énervement
Séquence 7	Station.	Attente courte et regroupement.	Suivant contexte	Commentaires au public
Séquence 8	Dispositif frontal.	Commentaires du guide	Suivant contexte	Micro-récit déclamé
Séquence 9	Reprise déambulatoire jusqu'à la prochaine station. Forme cyclique.	Répétitions séquences 6 à 9 (durée environ 7/8 minutes)	Idem	Idem
Séquence finale	Dispositif semi-circulaire.	« Chassé-croisé » avec d'autres groupes. Retour séquence 4 ou visite « libre » du musée.	Aucun	Discours final de remerciements.

Nota : seule la première séquence est ici décomposée à travers les quatre rapports exposés.

GÉNÉALOGIE, FORMES, VALEURS ET SIGNIFICATIONS

LES ESTHÉTIQUES

DES ARTS URBAINS

Partie III

Les intentionnalités esthétiques

III. Les intentionnalités esthétiques

Il s'agit, dans cette dernière partie, d'évoquer les systèmes de valeurs portés par les individus et les groupes se réclamant des arts de la rue, c'est-à-dire l'articulation des catégories esthétiques et éthiques à travers quatre registres d'interprétation : sens, identités, représentations et valeurs.

On le rappelle ici mais nous énonçons comme préalable que l'esthétique ne pouvait s'entendre que comme intentionnalité (que ce soit en terme de production ou de réception). C'est en cela que nous développerons cette partie sous le terme générique d'intentionnalités esthétiques.

Six contributions structurent ce chapitre :

La première évoque le rapport entre identité et relation esthétique

Les deux suivantes, axées sur le même travail d'interprétation des échanges de la liste rue s'intéressent à la manière dont les arts de la rue parlent d'eux-mêmes.

La quatrième contribution analyse la rhétorique des arts de la rue sous l'angle de l'articulation entre une esthétique de la fraternité et une sémiotique de l'altérité.

La cinquième approche définit le rapport entre esthétique et politique sous l'angle d'un contrat de co-présence.

Enfin le dernier texte porte sur la dialectique entre esthétique et territoires.

III.1. Identité et relation esthétique (Marie-Hélène Poggi)

Le titre de cette contribution est un peu programmatique. Pour l'éclairer, il est nécessaire de faire un exposé rapide en deux points : je dirai d'abord comment se situe cette contribution dans le 3^{ème} axe d'analyse, je ferai ensuite le point sur l'avancée du travail. Il s'agira moins de donner les premiers résultats que de donner à voir quel matériel a été utilisé, et exposer quelles sont les modalités d'analyse retenues dans « la petite fabrique » de production de données mise en place.

Premier point, la question de l'identité des arts de la rue.

Une problématique de l'identité organisée à partir de la relation esthétique

Poser la question de *l'identité* des arts de la rue, c'est admettre qu'au delà de la diversité des cas de figures qui composent ce secteur particulier du champ artistique, on peut faire l'hypothèse d'un principe opératoire d'*identification* qui s'appliquerait à tous et permettrait la réalisation d'une double opération :

- d'une part l'entrée dans le champ artistique ; il s'agit là, pour le dire rapidement, de la question de la reconnaissance de la valeur esthétique ouvrant la possibilité d'une indexation, ou d'une catégorisation : reconnaissance par les pairs, reconnaissance par les experts (politiques, techniques et scientifiques, critiques...), reconnaissance par le public également, faisant ainsi référence aux différents types d'acteurs qui à un moment donné de l'histoire composent ce « monde de l'art » pour reprendre la terminologie de H. Becker ;
- d'autre part et simultanément, la production d'une différenciation au sein de ce même champ qui serait porteuse d'une spécificité ; celle – là même qui distinguerait la relation esthétique propre aux arts de la rue, tout genre confondu, des autres domaines du champ artistique.

La relation esthétique :

Je ne ferai pas ici d'autre hypothèse sur la relation esthétique instaurée par les arts de la rue que celle qui consiste à dire qu'elle trouve son origine dans le *déplacement* qui modifie les conditions de production et les conditions de réception des créations proposées.

Ce qui singularise en effet ce domaine des arts de la rue réside dans la capacité de ses agents à s'installer, pour concevoir, réaliser et diffuser de la création artistique, dans les lieux qui ne sont pas destinés habituellement à accueillir des manifestations artistiques ou du spectacle vivant. Rues, places, murs, vitrines, trottoirs, monuments, édifices publics ou privés, lieux désaffectés ...en milieu urbain ou rural selon les cas, se trouvent mobilisés avec leurs qualités propres, leurs caractéristiques de peuplement et les formes de sociabilité qui les animent.

C'est cette démarche globale que nous distinguons par le terme de *déplacement* pour souligner à la fois *l'écart et les effets attendus de l'écart* créé volontairement (introduction d'un jeu, comme une déstabilisation).

Et pour rester à un niveau suffisant de généralité pour traiter des arts de la rue dans leur ensemble c'est-à-dire aussi dans leur diversité, on propose, au niveau des effets associés à l'écart créé, de les considérer sous l'angle du *trouble* qu'ils instaurent tant dans le mode de fonctionnement quotidien des lieux investis – et l'on parlera de *trouble dans l'ordre de l'espace public* » que dans le mode de génération / réception des faits artistiques pour parler, dans ce cas de *trouble dans l'ordre de l'art* (et peut être plus largement de la *culture*).

Le *déplacement* serait alors l'indice essentiel de *l'intentionnalité esthétique* qui permettrait d'identifier l'objet conçu par les arts de la rue comme une œuvre artistique qui ne relèverait que de ce champ et contribuerait à le définir. Hypothèse de la relation esthétique trouvant son origine dans le déplacement : capacité des agents à s'installer dans des lieux qui ne sont pas destinés habituellement à accueillir du spectacle vivant. Tous ces espaces peuvent être utilisés, modalisés avec leurs qualités propres. Volonté de souligner l'écart. L'introduction d'un jeu (à considérer dans son sens polysémique) marque une forme de déstabilisation.

Si le *déplacement* est bien cet indice, on souligne cependant qu'il ne l'est pas en soi : il n'acquiert cette compétence que pour autant qu'il engage avec lui, à travers lui, une double variation : avec les « arts de la rue », le lieu de l'ordinaire se trouve transformé temporairement en *espace artistique* alors que le lieu de l'art devient *l'espace du questionnement et du renouvellement de l'art*.

Le *trouble*, étant dès lors considéré comme le *symptôme* du caractère esthétique de notre relation à l'objet telle qu'elle s'établit grâce au *déplacement*, il nous reste à définir quelles en sont les formes manifestes et quelles sont les opérations de déplacement qui lui dessine ses contours.

Je pense que l'on peut considérer sous cet angle du « déplacement » ce que pose Philippe Chaudoir concernant l'analyse des spectacles du point de vue de formes et des dispositifs.

Cette question du « déplacement » déjà prise en charge dans le second axe d'analyse, par l'analyse des formes et des dispositifs de l'acte artistique lui-même, sera ici considérée sous l'angle de sa présentation. On s'intéressera en effet à cette part particulière de l'acte artistique proposé comme tel par les arts de la rue qui consiste à lui donner une existence publique, diffusable et partageable en *identifiant des acteurs* et en *intitulant les spectacles* dont ils sont les auteurs, les réalisateurs et les interprètes. S'il s'agit là d'un point de vue certes *limité* pour traiter la question de la compétence esthétique des expériences diverses qui relèvent du domaine des arts de la rue, il n'en est pas moins essentiel en ce qu'il donne à voir, par la médiation symbolique du langage verbal, via les « mots pour dire les arts de rue », une des opérations socialement fondamentale de l'identification : celle qui réside dans la dénomination.

Choisir et se donner un nom constitue, on le sait tous, un acte symboliquement et culturellement fort puisqu'il touche à la question de l'identité, à celle de la filiation et engage celui qui le porte (ici un

collectif) dans un processus d'appartenance. Cette approche permet également de travailler ainsi sur la généalogie.

Le *nom* que l'on dit « propre » parce qu'il a pour fonction d'exprimer l'*être* en ce qu'il a de singulier, en ce qu'il est déterminé comme unique (Charaudeau, 1992), devient un indicateur pertinent de ce processus d'identification à double détente que nous évoquons plus haut : entrer dans le champ artistique et produire une différence significative vis-à-vis des autres de ce champ pour désigner à quel type de relation esthétique on a à faire.

De même, mais sur un autre plan (celui du faire et non plus celui de l'être), les *titres* des spectacles, ces énoncés « ramassés » par lesquels s'annoncent le ou les thèmes traité(s) (ce spectacle parle de...) ou encore les qualités génériques de l'œuvre (ce spectacle est...), viennent compléter ce travail d'identification et le nourrissent tout au long du développement de l'histoire artistique du groupe institué par le nom.

Noms des groupes et titres des spectacles, au même titre que le nom de l'auteur et le titre en tant qu'éléments paratextuels du texte littéraire qui devient livre (G. Genette, *Seuils*, 1987), assurent la diffusion de la création parce qu'ils sont eux même des objets de circulation. Par cette circulation s'organise de fait la communication des principaux traits identitaires, aussi bien que celle des valeurs attachées aux marques descriptives portées par les noms et les titres, ainsi que celles attachées aux effets connotatifs secondaires qui tiennent à la manière dont ils exercent leur dénotation.

Deuxième point de l'exposé, sur quoi travailler ?

Les dispositifs langagiers qui attestent de la compétence esthétique des arts de rue :

Pour des raisons pratiques, et pour tester la faisabilité de ce type de travail, j'ai élaboré un premier corpus d'analyse à partir d'une source institutionnelle : le site de Hors Les Murs. Ce dernier propose, dans son « menu », à la rubrique « Actualité », un calendrier des événements et un agenda des compagnies.

Il s'agit donc de compagnies, groupes ou collectifs dûment répertoriés comme appartenant au secteur des Arts de la rue soit dans le domaine du cirque (chapiteau), soit dans le domaine du théâtre ou apparenté (masques = rue), qui font connaître leurs dates de tournées de spectacle via ce média (entre juillet décembre, jusqu'à février pour certains spectacles de cirque notamment).

Début septembre (5/09/06), cet « agenda » recensait 192 compagnies, groupes ou collectifs dont certains annonçaient la tournée de plusieurs spectacles.

Les premiers résultats du travail sont donc basés sur une étude qui reste partielle d'un échantillon de 192 noms et de 224 titres. Ce fichier comprend également 21 compagnies qui proposent des spectacles sans titres ou qui ne proposent pas de spectacle.

Quelques mots, rapidement, sur le matériel récolté :

A parcourir ces listes de noms et de titres, l'impression générale qui se dégage est que l'on est dans un champ où le jeu de mot, le jeu avec les mots, le jeu sur les mots règnent en maître.

Quelques exemples :

Noms : *2 rien merci ; Arts sauts ; 7 doigts de la main ; 36 du mois ; Maboul distorsion ; Tout fou to fly (cirque) ; Alama's givrrés, Avec ou Sanka, No Tunes International ; En voiture Simone, Détournement ; Zic Zazou... (rue) ;*
Titres : *Trainfernal ; La tétralogie de 4 sous ; Ouvert pour inventaire ; Odysseus ; Soup sound system ; Maudits sonnants ; ONG Internationale Alligator ; Infrencinzetext ; Mobile Homme ; j'ai mis une jupe, Tarti flette et jus de chaussette ; SaALAir de rien Mais ça change tout...*

La fonction poétique du langage est mobilisée ici de façon dominante, révélant ainsi un acte de communication centré sur le message, sur sa forme : la construction même du message sur le plan syntaxique aussi bien que sur le choix du lexique et des registres lexicaux, indique d'emblée que l'on se place dans l'ordre du ludique, du spectacle, de la transformation / création de l'univers référentiel sur lequel on travaille.

Dénomination du groupe et intitulation du spectacle en donnant lieu et forme à ce que nous avons appelé des « énoncés d'annonce » les constituent comme étant des objets privilégiés de la présentation de soi et font du « jeu » le motif principal par lequel passe la manifestation de leur *éthos*.

Si le déplacement est bien l'indice premier de l'intention esthétique des arts de rue, il trouve, dans la diversité des procédés linguistiques et des figures de styles qui assurent la formation / transformation du sens, des moyens variés de s'exprimer.

Evocation, allusion, pastiche, citation directe ou détournée connotation d'ordre historique ou générique, utilisation des suffixes, ellipse, troncation... et les effets de sens qui en découlent ne font pas que révéler l'univers de référence des acteurs des arts de rue. Univers que nous aurons à définir précisément.

L'utilisation récurrente de ces procédés est aussi à envisager du point de vue de sa fonction pragmatique puisque elle implique de la part des destinataires, et notamment des publics, une compétence interprétative importante (et cela renvoie, sans doute aussi à la question de l'activité des spectateurs analysée par Serge Chaumier). C'est sans doute là que s'élaborent les principaux ressorts de *l'émoi public*.

Marie-Hélène Poggi

III.2. Comment les arts de la rue parlent d'eux-mêmes : Une communication interpersonnelle de masse, des échanges polylogaux (Jean-Michel Rampon)

Il est possible de définir par polylogale toute situation de communication qui réunit plusieurs participants. A ce titre, le problème ne provient pas tant du nombre (d'au moins trois participants à un nombre en théorie infini, à l'instar de la présente liste rue), que de la difficulté à définir clairement la catégorie même de participants. En France, Michel Marcoccia est l'un de ceux dont les travaux se sont le plus concentrés ces dernières années sur les écrits électroniques ou les formes de communication médiatisée par ordinateur (ou CMO, traduction de *Computer Mediated Communication*). L'intérêt de sa démarche provient du fait qu'il convoque en son sein la réflexion d'Erving Goffman tout en montrant les limites et le nécessaire dépassement pour les cadres conversationnels de type numérique. Par exemple, M. Marcoccia n'hésite pas à recourir à l'expression d'« état de parole ouvert » utilisée par Goffman pour décrire les conversations de bureau, ce que C. Kerbrat-Orecchioni a désigné ultérieurement sous le nom de conversation *discontinue*. M. Marcoccia va même jusqu'à citer ce passage de *Forms of Talk* (dernier livre de Goffman paru en français sous le titre *Façons de parler*), non sans l'avoir fait précéder de la remarque selon laquelle les observations de Goffman quant à ce qu'il appelle un « état de parole ouvert » (*open state of talk*) sont très appropriées pour décrire les groupes de discussion :

Il peut se produire des silences de durée variable qu'il est difficile de définir soit comme des interludes entre des rencontres distinctes, soit comme des pauses à l'intérieur de la même rencontre. Il peut donc se développer dans ces conditions (comme dans bien d'autres) un « état de parole ouvert » tel que les participants ont le droit mais non l'obligation de se lancer soudain dans un bref échange, puis de retomber dans le silence, et cela sans le moindre marquage rituel visible, comme s'ils ne faisaient qu'ajouter un nouvel échange à une conversation chroniquement en cours.

M. Marcoccia convoque encore les notions d'*animator*, d'*author* et de *principal* de Goffman, dont ce dernier a pu souligner combien, prises ensemble, elles pouvaient dire quelque chose du « format de production » d'une énonciation. Dans le cadre d'échanges numériques, l'*animateur* représente l'origine physique du message (littéralement, l'adresse IP permettant d'identifier l'ordinateur), l'*auteur* la personne qui a rédigé le message et le *responsable* celle qui est engagée par lui. Pour autant, ce rapprochement ou glissement paradigmatique ne pèse guère par rapport à une différence plus prégnante puisque mettant en jeu la structure même de la participation dans le cadre d'un dispositif de type groupe de discussion : « Ici, contrairement à la claire distinction entre le participant ratifié et le tiers [bystander] dans la théorie de Goffman, le témoin indiscret [eavesdropper, littéralement « oreille indiscrete »] est, en même temps, un participant ratifié. En effet, quand un-e participant-e envoie un message, il/elle sait qu'il y a des témoins indiscrets, mais il/elle est forcé-e de les inclure comme récipiendaires ».

En fait, une telle spécificité doit être discutée en ce qui concerne la liste rue. Si une telle description peut lui être appliquée dans les premiers mois de son existence, elle devient potentiellement obsolète à partir du début du mois de septembre 1999, date à laquelle un participant demande à un autre de « [faire] en sorte que l'on vous réponde personnellement, et non a la liste !!!!! ». D'apparence anodine, ce *speech event* va amener le créateur de cette liste, Yffic Cloarec, à modifier moins de quinze jours plus tard les paramétrages d'envoi de messages à la liste rue. Si l'aspect 'liste de diffusion' est maintenu, il est désormais soumis à une démarche volontaire et consciente (nécessité de changer l'identité du destinataire par celle du site d'accueil, à savoir *rue (a) sorengo.com*), la réponse à un message envoyé à la liste ayant *par défaut* l'expéditeur comme destinataire. On assiste donc à un processus de privatisation de l'aspect 'liste de discussion' ou, pour le dire autrement, à un effort de disqualification du genre discussion au sein de la liste, au seul profit des messages de type diffusion. Cette forme d'imposition tend à sursingulariser la liste : une seule thématique, les arts de la rue (première singularité posée d'emblée) ; un seul mode d'échange, la diffusion (deuxième singularité apparue ultérieurement). Or ni l'une ni l'autre de ces singularités ne sont monovalentes. Comme objets de discours, elles donnent lieu à interprétations et à définitions qui se veulent souvent définitives là où elles ne sont que l'expression d'une communauté (y compris de discours) évolutive, en construction constante. Il faudrait ici mentionner les étapes de ce processus de destitution de la parole-débat, processus qui est loin d'aller de soi pour un certain nombre d'intervenants (sans parler de ceux qui ne s'expriment pas, de façon directe en tout cas), qui ne manquent pas de le questionner à échelle régulière au sein de la liste rue. En novembre 2000, un des intervenants à ce débat va même jusqu'à évoquer une « liste de diffusion », ce qui est une manière, consciente ou non, difficile de le dire ici, d'agréger dans un même mot les deux niveaux d'échange qui font problème (même s'il est clair pour cet intervenant que la liste doit se cantonner à la diffusion d'« Infos », sans que cela n'empêche de « [créer] une liste ou un forum de discussion où chacun aura la liberté de s'exprimer », ce qui pourrait laisser entendre au final, et de façon maladroite, que les messages du genre information ne procède pas d'une même liberté de parole...). En tous les cas, *inciter* les participants au forum à cantonner leur parole au registre dialogal, donc privatif, dès lors que son statut échappe au registre "informationnel" proprement dit, soulève une double réflexion :

- il est désormais laissé à la discrétion de chaque participant la privatisation ou la publicisation de sa réponse à un message diffusé sur le forum ;
- il peut être fait l'hypothèse qu'un tel cadre risque d'être appréhendé comme prohibitif et contraignant par une partie des participants qui s'y plient malgré tout (ou alors se désinscrivent), mais aussi comme nul et non avenu par une partie des autres, dont on peut penser que ce sont ceux qui souhaitent être perçus avant tout comme détenteurs d'un rôle social, sinon d'un *leadership*, au sein de la communauté professionnelle des arts de la rue, et qui ne vont pas manquer de mettre en scène publiquement leur échange, à la manière d'une conversation en aparté dont le contenu serait

rendu paradoxalement accessible (et non seulement montré comme inaccessible aux partenaires qui participent au contexte de l'échange, à l'instar d'un cadre conversationnel "ordinaire").

En fin de compte, M. Marcoccia a identifié trois genres de rôle participatif dans un groupe de discussion : les simples lecteurs, les expéditeurs de messages occasionnels et ce qu'il appelle les hôtes, qui peuvent être distingués des autres intervenants par un comportement verbal plus actif, dont l'activité en somme participe pour une grande part à la vitalité d'un forum et à la consolidation de la communauté virtuelle qu'il représente. Il paraît important de noter ici que, quels que soient les groupes de discussion auxquels il s'intéresse, M. Marcoccia se cantonne à chaque fois à un nombre d'échanges relativement restreint, qui s'inscrivent tout au plus dans une durée de quelques mois. Que dire alors des 20.000 messages de la liste rue qui s'étalent pour leur part sur une période de presque dix années ?... A cet égard peut se poser la question des lignes de démarcation à même d'être repérables dans un corpus de cette taille. Comme le dit M. Marcoccia, « *quand considère-t-on qu'on a affaire à plusieurs conversations ou à une série de séquences constituant une simple conversation ?* ». Un des critères d'appréciation peut résider dans la question comme mode de discours. Bien que sa période de validité diffère d'un groupe de discussion à un autre, M. Marcoccia estime qu'elle se trouve avoir dans l'esprit des participants une durée de vie limitée comme message initiatif, au risque sinon de vite se trouver recouverte par un nouveau fragment d'échange, ce que favorise particulièrement les forums de discussion entendus comme polylogues. Selon mon hypothèse, la question (soit explicitement posée dans le titre du message ou au début du message, autrement dit avec la présence effective d'un point d'interrogation qui modalise l'énonciation, soit rendue dans le titre même sous la forme par exemple du mot « Interrogation »), à la condition d'être à l'origine d'un ensemble d'interactions verbales dont il est possible de déceler la clôture dans le discours (avant reprise éventuelle ultérieurement), est à même de révéler certaines des valeurs sous-jacentes aux arts de la rue et au type de liste qu'ils peuvent faire sienne au titre d'une communauté fédérée.

Jean-Michel Rampon

III.3. Comment les arts de la rue parlent d'eux-mêmes : la liste rue du Fourneau (Violaine Lemaître)

« [...] J'estime que la liste est un outil d'information, une sorte de journal, avec ses infos à chaud, ses petites annonces, ses éditos et ses pages d'opinion [...], ses nouvelles du front (les chroniques de tournée de JL et consort), ses billets d'humeur, ses pages syndicales, ses rubriques économiques, ses revues de presse et tout et tout. Tout ça forme un ensemble vivant et qui m'est devenu indispensable, même si parfois ça frise dangereusement la presse de caniveau et le pugilat bas de gamme. »²⁴⁷

C'est ainsi que Pierre Prévost, directeur artistique de la compagnie Acidu, définit la « liste rue »²⁴⁸ à laquelle nous allons nous intéresser ici. Cette liste de diffusion est hébergée par le site Internet du Fourneau²⁴⁹, Centre National des Arts de la Rue, situé à Brest. Son principe est identique à celui des autres listes de diffusion : Lorsqu'un abonné expédie un courrier électronique à l'adresse e-mail de la liste, tous les autres inscrits le reçoivent. Il est ainsi nécessaire de s'y abonner (opération gratuite et ouverte à tous) afin de pouvoir accéder et participer à l'ensemble des échanges qui se déroulent sur ce forum.

Fruit de la rencontre d'Yffic Cloarec, ingénieur informaticien, et de Claude Morizur, co-fondateur du Fourneau, la liste rue a été créée en avril 1998. Elle résulte d'une réflexion collective²⁵⁰ menée dans le cadre de la Fédération par les grandes institutions du secteur²⁵¹. La création de cette liste est venue répondre à un besoin de communication entre les membres de ces structures. Selon Yffic Cloarec, ses objectifs initiaux étaient peu précis : il s'agissait avant tout de créer un outil pour la profession, sans envisager toutefois de restreindre l'abonnement aux seuls membres de ces institutions. Dès 1998, artistes, techniciens, administrateurs, organisateurs, chercheurs ou encore passionnés de la rue s'en sont donc emparés. En août 1998, ils sont 43 abonnés ; en janvier 2006, ils sont 1126.

L'étude de la liste des inscrits²⁵² montre que les deux secteurs professionnels les plus représentés sont les artistes (38%) et l'administration du spectacle (31%). On constate également que 14% des abonnés sont lycéens ou étudiants. Par ailleurs 81% des inscrits sont professionnellement liés au spectacle vivant, toutes disciplines et secteurs confondus. Si l'origine professionnelle des inscrits est multiple, il reste que les messages envoyés ne sont pas du tout représentatifs de cette diversité. En effet, les artistes sont largement sur-représentés parmi les expéditeurs de messages (plus de 80%). La liste est donc rapidement devenue un outil de communication privilégié entre les compagnies.

²⁴⁷ Message de globjo@club-internet.fr le 27 novembre 2002.

²⁴⁸ http://www.lefourneau.com/liste_diffusion

²⁴⁹ <http://www.lefourneau.com>

²⁵⁰ Réunions du 11 décembre 1998 à Brest et du 25 septembre 1999 à Châtillon : <http://www.lefourneau.com/lafederation/Collectif-Internet.html>

²⁵¹ Lieux Publics, Babel-Web (Festival d'Aurillac), Hors Les Murs et la compagnie Oposito, rejoints plus tard par la MAJT de Lille, l'Avant-Scène, le Théâtre de Châtillon et Coulisses. Aujourd'hui plusieurs autres institutions du secteur, comme la FAI AR ou l'APSOAR, en assurent la promotion à partir de leur page d'accueil.

²⁵² http://www.lefourneau.com/liste_diffusion/inscrits.htm, la dernière actualisation de la liste des inscrits date du 13 septembre 2005.

La liste rue recense des messages de natures et de tonalités extrêmement diverses. On peut néanmoins distinguer deux grands types de courriels : d'une part, les messages informatifs dont la finalité est essentiellement la diffusion de nouvelles concernant les compagnies, et d'autre part, les messages polémiques, ayant pour objectif de lancer ou d'alimenter un débat.

Tout d'abord, cette liste de diffusion permet aux compagnies d'annoncer leurs tournées et représentations à moindre coût. Par l'envoi d'un seul mail, elles touchent ainsi nombre de professionnels, artistes et programmeurs abonnés à la liste, ainsi qu'un public déjà sensibilisé à leur art. Les annonces de spectacle et actualités de compagnies sont extrêmement fréquentes sur la liste : elles concernent 27% des 485 premiers messages envoyés. Si, en raison de leur nombre, leur lisibilité est largement contestable, ces messages publicitaires permettent aux compagnies de montrer l'avancée de leur travail et l'étendue de leur succès à la profession. Les mails informatifs ne se limitent toutefois pas aux annonces de spectacles. Nombreux sont en effet les auteurs recherchant un emploi ou un employé, une information ou un conseil sur la législation en vigueur ou le matériel à utiliser, ou encore faisant appel au réseau pour trouver les coordonnées de tel artiste ou festival. Ainsi sur les 485 premiers messages de la liste, 25% concernent une annonce d'emploi, une recherche de contact ou d'information. La liste constitue en effet un réseau d'une grande efficacité : elle permet presque toujours de trouver réponse à sa requête. Régulièrement, on y trouve des courriels de ce type : « merci de vos réponses au sujet des "autruchiers", j'ai eu tous les renseignements nécessaires, c'est formidable cette liste, quel bel outil d'efficace entraide rapide.»²⁵³

De sujets, de tailles, de tonalités variées mais néanmoins toujours polarisantes, les polémiques sont également nombreuses sur la liste rue. Partant de messages écrits « à chaud » ou de pensées mûrement réfléchies, elles provoquent une hausse importante dans la fréquence des courriers envoyés. Elles constituent de véritables joutes verbales. Le premier grand débat a ainsi eu lieu du 28 mars au 8 avril 2002. Lancé par un certain Tony se plaignant que les artistes amateurs volaient l'emploi des artistes professionnels, il a regroupé un total de 49 messages. D'autres grandes polémiques ont abordé des sujets aussi divers que la qualité des festivals, le partenariat privé, la qualité de la liste, l'intermittence ou encore les formes artistiques dites « légères »²⁵⁴. Leur point commun réside en ce qu'elles rassemblent toutes des réactions tour à tour réfléchies, légères, décalées, humoristiques, virulentes, voire agressives. La passion et la fréquence des messages qu'elles provoquent sur une petite période permet d'affirmer qu'elles soulèvent des enjeux fondamentaux du secteur.

La liste rue constitue donc une synthèse entre liste de diffusion (à caractère informatif) et liste de discussion (à caractère polémique). Ce caractère hybride est finalement la raison de son succès. En effet, les compagnies y voient un moyen d'évoluer dans le secteur par l'envoi de mails informant les autres abonnés de leur développement. Par ailleurs le lancement fréquent de polémiques permet à l'ensemble

²⁵³ Message de scaroff@wanadoo.fr le 24 octobre 2001.

²⁵⁴ « "les formes légères" c-a-d celles où la part du jeu prime sur le matériel », in Message de globjo@club-internet.fr le 22 mars 2002.

des abonnés de rester fidèle à la liste malgré la prolifération des messages, qui constitue un motif important de désaffection²⁵⁵. En effet, informant de façon plus qualitative sur l'évolution du secteur et permettant à des relations interpersonnelles de se nouer, ces débats permettent à la liste de conserver un intérêt, au-delà de la contrainte du nombre de messages.

La création de la liste rue intervient en 1998, au moment où l'arrivée des NTIC²⁵⁶ et leur diffusion dans le milieu du spectacle vivant bouleversent les méthodes de travail. Elle répond rapidement à de nombreux besoins des acteurs évoluant dans le milieu des arts de la rue. En effet, ce secteur, à la fois dispersé et en proie à une grande précarité, trouve avec Internet et la liste rue des outils à la fois gratuits, immédiats et déterritorialisés, correspondant exactement à ses besoins. Cela explique le succès de cet outil, devenu rapidement le medium privilégié d'une profession.

Captant directement le discours des acteurs du milieu, elle constitue une gigantesque matière (19067 messages au 31 août 2006) qui permet de comprendre son fonctionnement interne et son rapport au champ de l'art. La liste rue ressemble à une tribune d'expression libre, un espace public virtuel, projection de l'espace urbain sur la toile. Comme tout espace public, il est en droit ouvert à tous ; mais tout le monde n'a pas les mêmes chances d'y accéder. C'est un lieu fortement chargé symboliquement, qui s'est structuré au fil des années et a imposé ses propres règles du jeu, ses frontières et ses contraintes. Rassemblant une partie des professionnels des arts de la rue, artistes, techniciens ou administrateurs, la liste semble ainsi constituer une mise en abyme du secteur, reproduisant codes, enjeux et rapports de force. Elle forme donc un prisme intéressant pour étudier ce qui se joue aujourd'hui dans ce milieu, en terme de valeurs et de représentations.

La principale méthode de cette enquête est qualitative : il s'agit de l'analyse des messages envoyés à la liste. La plupart ont ainsi été au moins parcourus, et un certain nombre d'entre eux ont fait l'objet d'une attention plus particulière. Certains sont cités dans cette recherche ; ils ont été retranscrits tels quels, sans correction aucune et renvoient à l'adresse électronique de leur auteur ainsi qu'à la date de leur envoi. Lorsque le nom de leur auteur est cité, c'est que le message a été signé. Par ailleurs, un débat portant sur la légitimité de la liste, appelé « polémique liste », a fait l'objet d'une analyse plus détaillée. Ce débat a eu lieu du 19 au 29 novembre 2002 et a généré un total de 71 messages. Il est assez représentatif de la diversité des tonalités, des rapports sociaux et des sujets que l'on peut trouver sur la liste. En outre, la « polémique liste », la liste des inscrits, ainsi que les 485 premiers messages envoyés²⁵⁷ ont fait l'objet d'une analyse quantitative. Enfin, un entretien téléphonique, mené de façon directive, a été effectué avec Yffic Cloarec, créateur et modérateur de la liste rue.

²⁵⁵ En effet, lors de chaque polémique, un certain nombre de messages menacent du désabonnement de leur expéditeur. Toutefois, le nombre d'abonnés restant stable depuis quelques années, il n'est pas évident que ces personnes mettent leur parole à exécution.

²⁵⁶ Nouvelles Technologies de l'Information et de la Communication.

²⁵⁷ D'avril 1998 à août 2000.

Tout d'abord, l'étude de la liste rue permet de mettre en exergue un système de représentations spécifique au secteur. Au-delà d'un simple révélateur, en tant qu'outil de réflexion, de sensibilisation et de mobilisation, la liste rue participe à la structuration de ce système de références singulier. La prise en charge des problématiques liées à l'espace public par les professionnels et leur rapport ambigu à l'institution en constituent les éléments principaux.

Par ailleurs, la liste rue met en relief un milieu au sein duquel les interactions sont extrêmement normées. Support communicationnel, la liste rue génère, à l'image du milieu, ses propres règles du jeu. Celles-ci se manifestent par la mise en commun de ressources dont la liste est une plate-forme primordiale, mais aussi par l'existence d'un jeu d'acteurs codifié et d'un discours uniformisé que la liste rue révèle et entretient.

La liste rue révèle un système de valeurs et de représentations spécifique au secteur dont elle est un élément structurant

Medium privilégié d'une partie des professionnels des arts de la rue, la liste est un lieu d'interactions immédiates. Les échanges qui s'y déroulent témoignent des valeurs qui animent leurs expéditeurs. De 1998 à 2006, les thématiques abordées sont récurrentes et témoignent de l'existence d'un système de valeurs et de représentations bien spécifique au secteur.

On note tout d'abord la fréquence des messages ayant attrait à l'actualité politique ou sociale. Par ailleurs, le rapport des inscrits aux institutions revient également de façon systématique.

POLITISATION ET PRISE EN CHARGE DE L'ESPACE PUBLIC

Les courriers faisant allusion à une implication face aux problématiques sociales et politiques sont extrêmement fréquents sur la liste, qu'il s'agisse de positionnements personnels, artistiques ou d'informations sur les sujets brûlants d'actualité. Cela montre bien que la rupture avec l'esprit des pionniers des arts de la rue n'est pas tout à fait consommée.

Lorsqu'un fait marquant survient dans l'actualité, le nombre de courriels envoyés à la liste augmente de façon exponentielle. Par exemple, le 22 avril 2002, la liste recense 38 messages, quadruplant presque la moyenne journalière. Il serait ainsi possible, à travers une analyse statistique du nombre de messages envoyés, de suivre les soubresauts et événements de l'actualité politique et sociale, française et internationale. Pour Philippe Chaudoir, les artistes de rue puisent leurs logiques d'action dans « le contexte d'une crise urbaine, sociale et politique »²⁵⁸. Cela explique l'importance que les nouvelles sociales et politiques revêtent sur la liste rue ainsi que l'extrême réactivité de ses abonnés face à l'actualité.

²⁵⁸ CHAUDOIR (P.), « L'interpellation dans les arts de la rue », *Espaces et Sociétés*, n°90/91, l'Harmattan, 1997

Les méthodes utilisées et les sujets abordés par les abonnés de la liste semblent rejoindre la description que Ronald Inglehart établit de la nouvelle génération dite « postmatérialiste »²⁵⁹.

Les inscrits font ainsi appel aux nouveaux mouvements sociaux²⁶⁰ pour réagir aux événements marquants de l'actualité. Ils peuvent transférer des articles de presse ou des pétitions venant d'autres réseaux de mobilisation, décider de se mobiliser collectivement pour la défense d'une cause extérieure à celle de leur secteur, ou encore provoquer des débats en relation avec ces thématiques.

Leurs sujets de revendication rejoignent eux aussi les valeurs défendues par le postmatérialisme, comme l'immigration, les sans-papiers, l'environnement, le racisme et les conflits internationaux. On constate d'ailleurs qu'il existe des liens entre certains inscrits et les réseaux altermondialistes. L'action de ces derniers est donc fortement relayée sur la liste et les abonnés sont incités à s'y impliquer : « Rendez-vous dans la RUE, dès demain, pour proposer un autre fonctionnement du MONDE..... c'est POSSIBLE »²⁶¹. Cependant, ces inscrits regrettent que le milieu ne soit pas plus engagé à travers le militantisme ; cela révèle à nouveau le refus des formes d'action plus anciennes qui impliquent l'allégeance à une institution, syndicat ou un parti politique. Le soutien à des ONG ou des associations humanitaires est également très fréquent. Des spectacles sont organisés régulièrement au profit de structures comme les Restos du cœur, le Téléthon ou encore les clowns d'hôpitaux. Enfin certains artistes utilisent leurs compétences pour participer à la réinsertion de personnes en difficulté sociale ou physique : « jeunes de quartiers en difficultés »²⁶², handicapés mentaux ou physiques, enfants des rue. Les messages révèlent enfin une sensibilité importante à l'actualité internationale : les attentats du 11 septembre 2001, la guerre en Afghanistan, en Irak et au Liban, le conflit israélo-palestinien sont autant de sujets abordés à plusieurs reprises sur la liste. Les abonnés témoignent également d'une attention particulière aux conditions de création des artistes étrangers. Le Théâtre de l'Unité a ainsi relayé à de nombreuses reprises l'appel désespéré d'une artiste palestinienne dont le théâtre a été détruit lors de bombardements. Le développement culturel en Afrique est également abordé dans plusieurs courriels. Enfin, les tournées des compagnies à l'étranger sont l'occasion de sensibiliser les membres de la liste à des situations spécifiques : « plus on joue en Angleterre, plus on se dit que ça va péter bientôt. Déjà, on était allé à Oldham, et c'était chaud entre pakistanais et hooligans de merde, mais depuis, il y a des "foyers" comme on dit. Le soir de la fête hindou, il y avait du keuf à profusion, à cheval, à pieds et en bagnole, mais en fait ça a pétié à 30 bornes de là dans un autre village. »²⁶³

Les inscrits à la liste s'interrogent fréquemment sur le bien-fondé de la présence d'informations n'ayant pas directement attrait aux arts de la rue, comme l'atteste ce message : « Quant à la question de savoir si

²⁵⁹ INGLEHART (R.), *La transition culturelle dans les sociétés industrielles avancées*, Paris, Economica, 1990. Cet auteur postule que le postmatérialisme s'est substitué au matérialisme par le biais d'une « révolution silencieuse ». Celle-ci se manifeste en particulier chez les individus nés après la Seconde Guerre Mondiale. Ces derniers ont en effet grandi dans une période de croissance économique, de prospérité et d'abondance. Contrairement à leurs aînés dont les besoins étaient d'ordre matériel, cette génération est essentiellement concernée par des besoins plus « élevés » d'ordre non matériel.

²⁶⁰ Les nouveaux mouvements sociaux (NMS) sont des formes de protestation nouvelles et peu institutionnalisées : pétitions, manifestations, grèves, sit-in, occupations de locaux etc.

²⁶¹ Message de yvon.tlg@wanadoo.fr le 3 juin 2003.

²⁶² Message de pchanal@aol.com le 6 avril 2001.

²⁶³ Message de ilucprevost@yahoo.fr le 5 juillet 2001.

l'affaire de la lapidation possible de S.Tungar-Tudu concerne ou non les Arts de la rue, il est vrai que je tendrais à penser que, stricto sensu, ce n'est point le cas. Cependant, si quelqu'un l'a pensé, c'est sans doute en raison de l'idéologie de la solidarité envers les opprimés qui anime assez souvent les Artistes de rue, idéologie mêlée d'un cosmopolitisme qui, comme l'amour des opprimés, n'est pas tout à fait illégitime. »²⁶⁴ Ainsi, autour du 21 avril 2002, la quantité de messages réagissant à la présence de Jean-Marie Le Pen au second tour des élections présidentielles a provoqué un certain nombre de désinscriptions d'abonnés, qui estimaient que le sujet central de la liste n'était pas respecté. Ces débats permettent aux professionnels de s'interroger collectivement sur la nature politique et sociale de l'engagement artistique. Pour la plupart des abonnés, le statut d'artiste, et en particulier d'artiste de rue, impliquent un positionnement fort face aux évolutions de la société et aux injustices qu'elles génèrent.

Les messages envoyés sur liste reflètent par ailleurs le positionnement politique global du milieu des arts de la rue. Même hors période électorale, quantité de messages restent extrêmement imprégnés de politique. En effet, les idées véhiculées ainsi que les valeurs portées par leurs expéditeurs témoignent d'une sensibilité politique située à gauche, voire à l'extrême-gauche de l'échiquier politique. Toutefois rares sont les inscrits qui témoignent d'une réelle filiation pour un parti politique, quel qu'il soit. Personne n'a jamais non plus cité de noms de leaders politiques de façon positive.

Au contraire de nombreux hommes politiques font l'objet de critiques et de stigmatisations parfois exacerbées. L'opposition à la droite et à l'extrême-droite est ainsi réellement marquée. Voici le type de réactions que l'on peut trouver sur la liste : « MANIFS CE SOIR ! plusieurs RDV ont lieu ce soir, pour manifester contre Chirac, contre l'escroquerie et le fascisme, pour signaler qu'il n'a pas été élu, que c'est bien contre l'extrême-droite que l'on a massivement voté, pour le mettre en garde que les lois sécuritaires qu'il nous mijote ne feront que nous faire sortir dans la rue et protester davantage encore ! que le peuple est le dernier mot »²⁶⁵. Quant à la gauche, si ses valeurs sont fortement diffusées sur la liste, le parti et ses leaders sont au contraire fréquemment conspués. Beaucoup de positions relativistes tendent à considérer les hommes politiques de façon globale et indistincte : « Je vous parle [...] de l'odieuse prétention pédagogique de la gauche pour justifier la même politique que la droite. »²⁶⁶ Finalement, les participants à la liste rue refusent d'étiqueter leurs comportements ou pensées ; ils répudient toute allégeance aux institutions qu'elles soient religieuses, politiques ou syndicales. Tout porte ainsi à croire qu'ils se trouveraient, électoralement, plutôt dans la catégorie des « abstentionnistes dans le jeu »²⁶⁷ que définissent Jérôme Jaffré et Anne Muxel. En effet, leur esprit de citoyenneté caractérisé par des mobilisations autour de valeurs postmatérialistes et leur connaissance de la politique

²⁶⁴ Message de j.jacques.delfour@ac-toulouse.fr le 2 février 2002.

²⁶⁵ Message de apologie@wanadoo.fr le 5 mai 2002.

²⁶⁶ Message de do.lbg@wanadoo.fr le 28 février 2006.

²⁶⁷ JAFFRE (J.), MUXEL (A.), « S'abstenir: hors du jeu ou dans le jeu politique ? » in BRECHON (P.), LAURENT (A.), PERRINEAU (P.) (dir.), *Les cultures politiques en France*, Presses de Sciences-Po, Paris, 2000.

les situent « plutôt dans une logique d'implication active à l'égard de la société »²⁶⁸. Par contre les messages dénotent d'une insatisfaction par rapport aux propositions politiques actuelles et aux acteurs qui les supportent. Les abonnés sont ainsi des personnes politisées et extrêmement conscientes des enjeux politiques, mais qui refusent d'adhérer à un système dans lequel ils ne reconnaissent pas.

UN RAPPORT AMBIGU A L'INSTITUTION

Les institutions, qu'elles soient politiques, économiques ou artistiques, ne laissent donc pas les inscrits indifférents. En effet, si un grand nombre de messages les décrient violemment, mettant en avant la dénaturation du secteur que provoque son institutionnalisation actuelle, d'autres, émanant parfois des mêmes expéditeurs, attestent au contraire d'une demande toujours plus importante de reconnaissance des arts de la rue par les institutions, alors considérées comme instances légitimatrices.

L'institution phagocytaire

« Nous ne trouvons de dimension que dans l'adversité »²⁶⁹, « Sus à la France moisie et à la connerie ! »²⁷⁰. Ces phrases sont caractéristiques de la tonalité contestatrice que l'on trouve sur la liste rue. En effet, malgré la diversité des positions lors des débats et la pluralité des personnalités qui s'affrontent, on constate une unité des opinions dans le rapport aux institutions. Celles-ci sont constamment dénigrées, en ce qu'elles imposent une uniformisation de la pensée, incapable de s'ouvrir à la nouveauté et incompatible avec les libertés de pensée et d'expression. Le syndicalisme, l'ultralibéralisme, la publicité, l'économie de marché s'attirent encore les foudres d'une profession qui ne se reconnaît pas dans des systèmes de pensées « prémâchées », dans l'allégeance à des institutions considérées comme sclérosées. Mais d'entre tous, ce sont les pouvoirs publics qui provoquent les réactions les plus fortes.

« J'ai lu (et c'est passionnant comme vous pouvez l'imaginer) le projet de budget du ministère de la culture pour l'année 2002... Il faut attendre l'avant dernière page avant de lire un article concernant les Arts de la rue. [...] Bref, le petit paragraphe annonce une augmentation substantielle pour la création, mais il n'y a pas de chiffre (un pourcentage, peut-être, mais c'est tellement minable à côté des budgets du patrimoine qu'ils ont du avoir honte de l'écrire, ou que le chiffre était tellement petit qu'il faut une loupe pour voir la somme). En tout cas, il n'y a pas de quoi se taper tout le dossier, c'est à pleurer. »²⁷¹ Le déficit de légitimité des arts de la rue par rapport aux autres disciplines artistiques provoque un sentiment de relégation chez les acteurs du secteur, qui considèrent le Ministère de la Culture comme l'« administration éponyme d'un Ministère des Beaux-arts »²⁷². Régulièrement, les abonnés dénoncent le

²⁶⁸ Ibidem.

²⁶⁹ Message de info@theatredelunite.com le 14 mars 2001.

²⁷⁰ Message de jidelf@club-internet.fr le 9 mai 2001.

²⁷¹ Message de jucprevost@yahoo.fr le 4 février 2002.

²⁷² Message de icimeme@club-internet.fr le 3 octobre 2001.

désintérêt de l'Etat à leur égard d'un point de vue artistique, ainsi que l'inégalité de leur traitement par rapport à leurs confrères du théâtre en salle.

L'animosité des professionnels du secteur envers les pouvoirs publics est d'autant plus importante qu'ils ont parfaitement conscience de l'intérêt politique dont leurs projets font preuve et de la force économique dont ils sont porteurs, lors des festivals par exemple. En effet, sur le marché des arts de la rue, une grande partie de la demande émane des collectivités territoriales. La dimension festive et la capacité fédératrice de nombreux projets font des arts de la rue une aubaine pour les élus en recherche de légitimation. Les artistes de la liste récusent cette instrumentalisation qui provoque un formatage des propositions artistiques. En effet, les collectivités sont généralement davantage en recherche d'animateurs que d'artistes. Elles sont donc peu intéressées par les démarches artistiques elles-mêmes. Par exemple, voici une annonce parue sur la liste intitulée « candidate Verte cherche groupe bruyant pour Hauts de Seine » : « Francine Bavay candidate de rassemblement Verte-PS aux législatives dans les Hauts de Seine cherche un groupe (fanfare, band...) pour faire quelque chose de festif genre défilé avec clown, etc.dans la commune du Plessis-Robinson - chloroformée par un maire RPF. Ce sera bien entendu payé »²⁷³ Ce message a suscité de vives réactions chez les abonnés : « C'est pas pour dire mais genre annonce de mec qui n'en a rien à foutre de l'artistique, c'est gratiné : rien que "groupe bruyant", ça frise l'insulte ... et "genre défilé avec clown", c'est carrément lamentable... encore un élu proche des gens !! J'ose espérer pour la profession, malgré tout le respect de mon vote pour les verts, que personne n'ira se compromettre suite à cette lamentable annonce!»²⁷⁴. Toutefois le refus de cette instrumentalisation reste théorique chez un certain nombre d'artistes. En effet, « la nécessité de vendre pour exister »²⁷⁵ et l'insuffisance de la demande par rapport à l'offre permettent aux collectivités locales de trouver systématiquement des débouchés correspondant à leurs besoins. En raison de leur grande précarité, de nombreuses compagnies n'hésitent donc pas à nourrir cette instrumentalisation, alors même qu'elle se pose en contradiction avec leurs identités et leurs démarches.

La dépendance de la survie du secteur à la politique locale est un sujet qui revient également à maintes reprises et qui provoque des réactions emportées. C'est ainsi que Paco Bialek, chargé de diffusion pour la compagnie Carnage Production, explique l'ambiguïté de cette relation à un abonné portugais : « Comme tu as pu le constater sur la liste récemment, les élections municipales sont un enjeu pour les compagnies "citoyennes" parce qu'elles savent que de leur relation avec les élus dépendra leur développement ou leur disparition (pour aller vite). Généralement, le Politique ne s'intéresse à la Culture en France que quand ça peut lui apporter des voix, c'est ce qu'on appelle une politique de vitrine ou de prestige... »²⁷⁶ Les élections municipales de 2001 ont donc été suivies de très près ; nombreux sont les abonnés qui ont informé leurs confrères de leurs résultats dans « les villes et villages

²⁷³ Message de pachmich@free.fr le 28 mai 2002.

²⁷⁴ Message de gouludrus@wanadoo.fr le 29 mai 2002.

²⁷⁵ DAPPORTO (E.), SAGOT-DUVAUROUX (D.), *Les arts de la rue, portrait économique d'un secteur en pleine effervescence*, La documentation Française, coll. Questions de culture, Paris, 2002.

²⁷⁶ Message de pacobialek@wanadoo.fr le 19 mars 2001.

Arts de la rue »²⁷⁷. En effet, si certains élus soutiennent fortement le secteur souvent dans un intérêt non exclusivement centré sur l'artistique, d'autres au contraire considèrent comme un choix politique de ne pas soutenir telle compagnie ou tel festival implantés sur le territoire. C'est ainsi que le SAMU témoigne des difficultés rencontrées suite aux élections de 2001 : « Depuis près de trois ans, le SAMU menait, à la demande de la municipalité (de gauche) de Goussainville (95) un travail d'action culturelle axé, entre autres, sur les Arts de la Rue. [...] En mars dernier, une nouvelle maire a été élue. [...] Elle a décidé, et ce malgré des contrats signés avec l'ancienne municipalité, d'annuler tous les événements dont le SAMU était maître d'oeuvre. [...] Un trait a été tiré sur trois ans de travail d'implantation. »²⁷⁸

Nés dans les années 1970, dans la mouvance de mai 68, le théâtre de rue est apparu en opposition à la culture officielle. Les acteurs de ce secteur se sont en effet distingués par leur anti-institutionnalisme et leur refus d'intégrer les normes imposées par le champ artistique. Le contenu de la liste rue montre qu'ils ont conservé un certain esprit de contestation et d'interpellation face aux problématiques sociales, ainsi qu'une farouche opposition aux institutions, qu'elles soient artistiques, politiques ou sociales. De façon paradoxale, ces mêmes acteurs témoignent aujourd'hui d'une volonté de reconnaissance, qui passe nécessairement par l'institutionnalisation. Toutefois, cette aspiration reste essentiellement le fruit d'un pragmatisme. Face à leur précarité et au manque de reconnaissance artistique des instances légitimatrices, nombre d'acteurs du secteur revendiquent l'accès à des conditions de travail similaires à celles dont bénéficient les artistes évoluant en salle.

L'institution légitmatrice

Que ce soit les pairs des autres disciplines, les medias ou les pouvoirs publics, la reconnaissance des regards dominants du champ artistique est indispensable à l'acquisition d'une place importante au sein de celui-ci. Les professionnels des arts de la rue ont conscience de ces enjeux, puisque les messages échangés sur la liste témoignent d'une réelle amertume envers le manque d'intérêt et de reconnaissance des instances légitimatrices du champ artistique. Venant pallier aux difficultés dues à un éparpillement géographique, la liste, en rassemblant un certain nombre d'acteurs du milieu, leur permet de fédérer leurs réflexions pour les faire aboutir en revendications.

De nombreux messages dénoncent la condescendance des milieux de l'art légitimé envers les arts de la rue. Les abonnés n'hésitent pas à faire appel à la mobilisation collective afin de réagir aux situations dénigrant les arts de la rue. Certains dénoncent par exemple l'existence d'un fossé entre les conditions d'accueil des artistes de rue et celles des artistes des autres disciplines artistiques dans les événements pluridisciplinaires. Ces messages ont pour but d'avertir les professionnels du secteur et d'organiser une

²⁷⁷ Message de moriweb@bigfoot.com le 13 mars 2001.

²⁷⁸ Message de Bernard Bellot envoyé par pc.fb@wanadoo.fr le 15 mai 2001.

réponse collective, pouvant amener par exemple au boycott de telle ou telle manifestation : « sachez qu'il faut blinder vos CONTRATS [...] Y a du fric a tire-larigot pour les comiques en salle et leurs receptions, pour la rue, a part une Grosse compagnie par an, c'est a chialer. Pas du tout d'egalite de traitements entre salle et rue. N'hesitez pas a exiger jours de conge, boissons et tout le reste et a informer tout le monde, l'epoque de l'esclavagisme etant finie.»²⁷⁹

Les articles et sujets paraissant dans les media font l'objet d'une attention particulière sur la liste. Les artistes concernés alertent souvent eux-mêmes la liste de leur couverture médiatique, en copiant l'article ou en insérant un lien dans le message. La reconnaissance du « quatrième pouvoir » est ainsi capitale pour l'évolution des compagnies. C'est ainsi que Jacques Livchine formule ses vœux à la liste pour l'année 2002 : « Je vous souhaite de décrocher la dernière page de Libé et ainsi d'obtenir enfin la consécration que vous attendez depuis plus de douze ans. »²⁸⁰ Les inscrits regrettent le peu d'intérêt que portent les media à leur secteur.

Outre la reconnaissance artistique et médiatique, celle des pouvoirs publics est fondamentale en ce qu'elle constitue le moyen le plus efficace pour acquérir une position importante au sein du champ artistique. La liste est l'occasion d'aborder ce sujet et de décider d'actions communes pour améliorer cette légitimation, encore insuffisante aux yeux des abonnés. La compagnie Off a par exemple organisé une journée professionnelle le 28 février 2002 « en partenariat avec le Ministère de la Culture (DRAC Centre), le Conseil Régional et la Ville de Tours »²⁸¹ ayant « pour objectif de sensibiliser les élus, les acteurs et opérateurs culturels de la région Centre, aux enjeux de ce secteur artistique en plein essor. »²⁸² La Fédération des arts de la rue, dont la mission première est d'œuvrer pour la reconnaissance du secteur, peut, par sa présence sur la liste, en informer une partie de l'avancée de son travail et de ses réflexions. Cela lui permet également de mobiliser les professionnels autour d'actions collectives. Elle est particulièrement active lors des manifestations en faveur de l'intermittence, organisant la logistique, encourageant et fédérant les différentes initiatives et idées individuelles. En novembre 2001, la liste est devenue un véritable point de ralliement, permettant aux actions éparses de trouver un lieu de centralisation. Elle intervient également lorsqu'un festival est menacé. C'est ainsi que la dernière édition des Pronomades en 2001 a suscité une mobilisation de grande ampleur dont elle a été l'un des pivots. Enfin, la Fédération informe les inscrits de l'avancée de ses négociations avec le gouvernement et les pouvoirs publics. En ce sens, elle constitue également un médiateur entre les compagnies et le politique. Toutefois la Fédération ne fait pas l'unanimité sur la liste. Certaines personnes lui reprochent l'utilisation d'un langage trop policé et trop éloigné de « l'esprit de la rue », ainsi qu'un manque de positionnement lors des crises qui affectent le secteur : « le problème, c'est un problème de traduction. Nous sommes en principe des artistes, Nous ne savons pas parler la langue du législateur. Et

²⁷⁹ Message de jlucprevost@yahoo.fr le 21 juin 2001.

²⁸⁰ Message de info@theatreclunite.com le 6 janvier 2002.

²⁸¹ Message de pc.fb@wanadoo.fr le 21 décembre 2001.

²⁸² Ibidem.

c'est tant mieux, je ne demande pas au législateur de parler comme Goobie, nous devons garder notre propre langue. C'est important. Même pour la fédé qui essaie de trop de parler comme ses tutelles, et qui n'arrive pas à sortir de communiqué pour la manif. »²⁸³

La Fédération est un relais entre les acteurs du secteur d'une part, et les tutelles politiques et institutionnelles d'autre part. Afin de remplir au mieux ses fonctions, elle doit s'adapter au maximum à la nature de ces dernières : c'est pourquoi elle adopte un discours modéré et des arguments adaptés à ses interlocuteurs. Finalement, ce type de réaction révèle le paradoxe d'une profession entre deux eaux, écartelée entre la volonté de s'institutionnaliser pour répondre à une précarité importante et la volonté de conserver des valeurs telles que l'interpellation et l'insoumission, propres au mouvement originel du théâtre de rue.

On perçoit dès lors toute l'ambiguïté des rapports entre les professionnels des arts de la rue et les pouvoirs publics, hésitant entre collaboration et affrontement. Si le secteur est en recherche de reconnaissance politique et institutionnelle, les messages envoyés restent significatifs d'un antagonisme originel fort, dont les acteurs du secteur parviennent mal se détacher. Si la raison les appelle au dialogue et à la coopération, l'histoire et l'identité du secteur les poussent quant à elles à opter pour une démarche plus radicale. Ainsi, les arts de la rue semblent aujourd'hui se trouver dans une contradiction dans laquelle les artistes et les compagnies ont des difficultés à se positionner. Jacques Livchine évoque ainsi la situation d'entre-deux qui caractérise actuellement le secteur : « Les contestataires de théâtre de mon époque appartenaient à un mouvement "L'AJT" dans lequel j'étais actif. On demandait de la reconnaissance, de l'existence. Maintenant tous dirigent les grands établissements de théâtre, en bons bourgeois. Parfois il leur arrive d'avoir encore une minute d'utopie dans l'année. Manifestement le théâtre de rue ou les arts de la rue vont faire pareil. Se faire reconnaître, être raisonnables, crédibles, se faire labelliser, conventionner, institutionnaliser, être bien avec le Ministre etc. La bourgeoisie a cette force prodigieuse, elle est capable d'assimiler toutes les subversivités. [...] Alors bien- sûr le théâtre de rue va passer de la sauvagerie à la domesticité et certains vont même devenir des peluches du pouvoir, et faire les spectacles de cour. [...] De deux solutions, je choisis la troisième, celle de Molière : s'agenouiller devant le roi, accepter ses pensions, mais rester décapant. »²⁸⁴

La liste rue révèle un milieu aux rapports sociaux normés et codifiés dont elle constitue un enjeu

Si la liste rue révèle l'existence d'un rapport spécifique des professionnels du secteur au monde extérieur, elle permet également de comprendre le fonctionnement interne du milieu. Les rapports entre les abonnés y sont en effet extrêmement codifiés et normés, dévoilant l'existence d'un espace organisé et structuré. Les valeurs que promeut le secteur ont tout d'abord entraîné une organisation basée sur la

²⁸³ Message de info@theatredelunite.com le 10 novembre 2001.

²⁸⁴ Message de info@theatredelunite.com le 4 septembre 2005.

mutualisation des moyens et des savoirs, dont la liste rue est une plate-forme de première importance. Par ailleurs, les interactions qui s'y jouent sont soumises à des « règles du jeu » tacitement acceptées par l'ensemble des abonnés : elles donnent lieu à des jeux d'acteurs dont la liste est à la fois un révélateur et un enjeu et à un discours uniformisé qu'il est nécessaire de s'approprier afin d'être reconnu et accepté par les pairs.

UN FONCTIONNEMENT MUTUALISTE, UNE ECONOMIE SPECIFIQUE

Forum de discussion permettant des échanges immédiats, la liste rue permet à ses abonnés d'échanger de façon très efficace nombre d'informations utiles pour l'exercice de leur profession. Elle est le lieu quotidien de la mise en commun d'un savoir et d'un savoir-faire, qui permet à un secteur encore en structuration de faire face à son déficit de moyens, à l'origine d'une professionnalisation inachevée et de conditions de travail précaires. Ce système mutualiste est révélateur d'une idéologie propre au secteur, dont la solidarité est une valeur phare.

« Intermittente du spectacle, je suis dans une mouise noire et gluante. Pour une soit-disante "régulation de taux", les Assedic me réclament la somme de 36.608 frs !!! Au bout de 10 mois d'indemnisation, ils se rendent soudainement compte d'une erreur... [...] Je voudrais savoir quels recours il me reste. J'ai vraiment besoin de vous »²⁸⁵. A l'image de ce message, nombreux sont les abonnés à demander de l'aide sur la liste afin de se frayer un chemin dans les méandres de l'intermittence ou de résoudre un problème d'ordre professionnel. Les remerciements envoyés ensuite permettent d'affirmer que chaque question trouve une réponse. Les multiples questions portant sur le droit et la fiscalité du spectacle sont ainsi révélatrices d'un manque de professionnalisation des administrations des compagnies. Le secteur est en effet relativement jeune, et rares sont les formations qui abordent ses matières en y intégrant les spécificités du jeu dans l'espace urbain. Parfois ces questions aboutissent à de véritables débats sur la liste, ce qui permet à l'ensemble de ses abonnés de se tenir au courant des évolutions juridiques et fiscales concernant leur champ d'activité. Par ailleurs, un certain nombre de messages relatent des expériences plus ou moins malheureuses de compagnies, ce qui permet à leurs pairs d'acquérir de l'expérience par procuration : « Merci aux compagnies pour les différents comptes rendus de tournée qui nous permettent de participer, même de loin, à de bien belles aventures. [...] Certaines infos [...] peuvent éviter bien des déboires ou des désillusions. »²⁸⁶ Le bouche-à-oreille fonctionne ainsi rapidement, permettant aux professionnels de confronter leurs expériences et de prendre connaissance des manifestations jugées « à risque ».

La liste rue permet également une mise en commun d'outils pratiques, qui indique l'existence d'un modèle économique alternatif valorisant la solidarité, mais qui révèle aussi le manque crucial de moyens

²⁸⁵ Message de logre@free.fr le 27 octobre 2001.

²⁸⁶ Message de globjo@club-internet.fr le 8 juillet 2001.

pour des compagnies. Les demandes sont parfois d'ordre personnel : hébergement, achat et vente de matériel et de véhicules ou annonces pour du covoiturage. La liste est également un support communicationnel permettant de mutualiser les ressources, et donc de diminuer les charges variables des professionnels. Par exemple, lorsque les assemblées générales de la Fédération sont annoncées, un certain nombre d'annonces tentent d'organiser des déplacements communs à partir des différentes régions de France. Les organisateurs n'hésitent pas non plus à demander du matériel à prêter pour le bon déroulé de leur manifestation. Les ressources professionnelles plus « lourdes » font également l'objet d'une collectivisation. Les chapiteaux, lieux de stockage et autres locaux de répétition sont tour à tour prêtés, loués ou troqués : « Voilà : nous avons un problème de stockage du matériel de "Voyage en Terre Intérieure", notre création 2000 qui tourne actuellement. Nous recherchons donc une Cie intéressée pour partager un local de stockage... Ou dans le meilleur des cas d'un espace que l'on nous prêterai... donnerai... ou, louerai. [...] Si ça intéresse une autre Cie, on est prêt à partager les frais et un local (compter dans les 300F-mois chaque Cie pour se partager un truc). [...] Voilà, avis à ceux dans la même galère, ou ayant connus cette même galère... »²⁸⁷ Cette demande est caractéristique d'une économie du don/contre-don que développe beaucoup le secteur.

En proie à une grande précarité, les compagnies peuvent rencontrer de réelles difficultés lorsqu'elles rencontrent un imprévu. Une véritable solidarité s'organise alors sur la liste : « Merci à tous ceux qui nous ont envoyé des messages après l'incendie de nos bureaux. Nous en avons reçu plus d'une centaine, et cela nous a vraiment soutenu, et souvent fait rire. On a de l'esprit sur la liste "rue". [...] Merci à tous ceux qui nous ont proposé leur aide, leur fichier, des vivres, et des couvertures... Cela nous a vraiment fait chaud au coeur de ne pas nous sentir seuls.»²⁸⁸ La liste fait également preuve d'une grande solidarité professionnelle pour défendre leurs pairs face à leurs employeurs ou leurs tutelles : compagnies non payées, contrats non respectés, menaces d'expulsion des friches etc. Cette entraide se manifeste le plus souvent par l'information du secteur, la signature de pétitions et la mobilisation des différents réseaux susceptibles de faire évoluer la situation. Cette solidarité est d'ailleurs perméable aux autres secteurs artistiques : le SNFAC a ainsi déjà mobilisé à plusieurs reprises le réseau pour défendre l'une de ses compagnies, tout comme certains abonnés alertent régulièrement des situations délicates que peuvent rencontrer telle ou telle salle de musiques actuelles ou de théâtre. Ce système d'entraide peut également intervenir au-delà du domaine professionnel. En effet, il arrive, dans des moments de grande détresse, que la liste soit interpellée pour soutenir financièrement ou moralement une personne du milieu, dans sa vie privée. Par exemple, la mort brutale d'un membre de l'équipe de l'Abattoir, à Chalon-sur-Saône, a provoqué une vague de soutien au reste de l'équipe et la collecte de dons pour le fils du défunt.

²⁸⁷ Message de lea@noos.fr le 5 mars 2001.

²⁸⁸ Message de info@theatreclunite.com le 19 avril 2002.

La mutualisation des moyens et des savoirs qui s'opère sur la liste rue est révélatrice du fonctionnement de tout un secteur, qui favorise l'informalité et la solidarité. Au-delà d'un positionnement idéologique, le milieu privilégie également une organisation autonome, dotée de ses propres codes et valeurs. En effet, si le Théâtre de l'Unité, et en particulier Jacques Livchine, ont reçu tant de soutien lors de l'incendie de leurs bureaux, c'est en partie parce que ce dernier est un acteur « dominant » dans le champ des arts de la rue, dont la liste est une mise en abyme. Il détient ainsi une position importante qui lui a permis de mobiliser les autres agents du champ. Les relations entre les acteurs y sont donc extrêmement codifiées.

DES INTERACTIONS CODIFIEES ET STRUCTUREES

Les rapports sociaux qui se construisent sur la liste rue ne sont pas anodins. Loin d'être un simple forum de discussion, la liste est véritablement actrice au sein du milieu. En effet, les interactions qui s'y jouent sont réinvestis dans le milieu en permanence, et inversement. La liste rue est donc un espace structuré et codifié où chaque abonné tente d'obtenir une place de choix.

« J'ai complètement oublié d'annoncer que nous jouions hors -département de chez nous. [...] Tout le monde donne ses dates, et puis moi, quand je peux en donner une, et c'est pas tous les jours, j'oublie. Flutain de merque. Donc je la donne avec un jour de retard. Surtout ça l'aurait bien fait. Pour certaines et certains qui nous jugent au nombre de dates. Ah je me mords les doigts de cet oubli. C'est pas le fait que vous veniez, on ne fait pas ce métier pour les autres acteurs, Mais le fait que vous sachiez que nous avons été demandé ! oui demandé... »²⁸⁹ Comme ce message le montre, être inscrit à la liste permet à ses abonnés d'être identifiés et reconnus, tant par leurs pairs que par les programmeurs et le public. Peu de « compagnies historiques »²⁹⁰ sont présentes sur la liste rue. Celle-ci reste donc l'apanage des petites et moyennes compagnies en phase d'émergence ou en quête de reconnaissance. Leur seule présence sur la liste leur permet de se frotter à la profession et d'acquérir plus ou moins consciemment ses « règles du jeu ». En effet, la présence et la participation de certains membres de compagnies plus anciennes et reconnues tels que le Théâtre de l'Unité ou Cacahuète, dotent la liste d'une « aura » particulière. Elle devient dès lors le lieu de la reconnaissance entre pairs à travers les débats que ces personnes sont en capacité de lancer et d'animer. Ces polémiques sont l'occasion d'affirmer des liens forts ou au contraire des rapports conflictuels entre certains abonnés. Par le biais de messages appréciés, les membres de compagnies moins reconnues peuvent rencontrer l'estime de leurs pairs. La liste permet également aux compagnies d'exister virtuellement lorsqu'elles rencontrent des périodes creuses. Elle peut aussi être un accélérateur en terme de reconnaissance, permettant à certains de ses abonnés dont les interventions sont remarquées et appréciées d'accéder à une visibilité plus importante dans le milieu.

²⁸⁹ Message de info@theatredelunite.com le 25 septembre 2005.

²⁹⁰ Ce terme renvoie aux compagnies pionnières des arts de la rue, qui ont été créées dans la mouvance des années 1970, telles que le Royal de Luxe, Oposito, Transe Express, Generik Vapeur, Kumulus ou encore Ilotopie.

Enfin, un certain nombre de programmeurs suivent l'évolution de la liste, souvent de façon silencieuse. Cela leur permet de rester au plus près des projets et des préoccupations du secteur : « On est au courant des projets, des difficultés et des réussites »²⁹¹. Lorsqu'un festival ou un programmeur est décrié sur la liste, la personne attaquée répond de façon systématique sur ce même support. Pourtant ces organisateurs qui font l'objet de critiques ne sont pas tous abonnés. On peut donc en conclure que la plupart des programmeurs suivent, parfois sans doute par personne interposée, l'évolution de ces débats. Cela est extrêmement révélateur de l'enjeu intrinsèque de la liste rue et de son importance pour le secteur des arts de la rue. Certaines compagnies, comme les Grooms en novembre 2002, ont défait des relations nouées avec des programmeurs en raison de réactions virulentes à leurs égards, envoyés sur la liste dans le cadre de polémiques. Être inscrit à la liste et y participer n'est donc pas sans répercussions sur la structuration du secteur. En effet, « dans un milieu comme celui de la rue dans lequel la dimension relationnelle est primordiale »²⁹², ce qui se joue au sein de ce réseau virtuel peut modifier le rapport des acteurs sur le terrain.

Mise en abyme du champ des arts de la rue, la liste génère des « groupes d'appartenance et de références »²⁹³ qui constituent autant de positions entre lesquelles les acteurs se répartissent. Artistes, administratifs ou organisateurs, les agents des arts de la rue « courent » donc au sein de ce champ pour leur reconnaissance sociale et/ou artistique. Pour accéder aux positions dominantes, il s'agit donc d'acquérir un capital important, puisque son accumulation est la clef du pouvoir au sein du champ. Pierre Bourdieu recense trois grands types de capitaux : social, culturel et économique.

Le capital symbolique²⁹⁴ est la forme que revêtent ces capitaux lorsqu'ils sont « perçus et reconnus comme légitimes »²⁹⁵ par les agents du champ. Par exemple, le prestige et l'honneur sont des capitaux symboliques dans de nombreux champs. Sur la liste, le capital symbolique est le même que dans le milieu. En effet, faire partie des compagnies historiques, être soi-même un pionnier des arts de la rue ou travailler pour une institution du secteur est gage de reconnaissance, et donc, de domination. Signifier aux autres acteurs du réseau que l'on entretient des relations privilégiées avec ces personnalités du champ permet aux inscrits de s'attribuer eux-mêmes un capital symbolique non négligeable, car « pour revenir à l'opinion de Hobbes, il est facile de montrer que pour accroître son pouvoir, c'est moins le fait d'avoir des amis qui compte que le fait d'avoir des amis ayant eux-mêmes du pouvoir. »²⁹⁶

Le capital social est l'ensemble des relations sociales dont dispose un individu. Il suppose à la fois d'instaurer ces relations mais aussi de les entretenir. Sur la liste, il s'agit d'une ressource clef. L'existence

²⁹¹ Message de claude.quemy@mairie-nanterre.fr le 21 novembre 2002.

²⁹² DAPPORTO (E.), SAGOT-DUVAUROUX (D.), *Les arts de la rue, portrait économique d'un secteur en pleine effervescence*, La documentation Française, coll. Questions de culture, Paris, 2002

²⁹³ Message de pacobialek@wanadoo.fr le 13 novembre 2002.

²⁹⁴ « J'appelle capital symbolique n'importe quelle espèce de capital (économique, culturel, scolaire ou social) lorsqu'elle est perçue selon des catégories de perception, des principes de vision et de division, des systèmes de classement, des schèmes classificatoires, des schèmes cognitifs, qui sont, au moins pour une part, le produit de l'incorporation des structures objectives du champ considéré, c'est-à-dire de la structure de la distribution du capital dans le champ considéré. » in BOURDIEU (P.), *Raisons pratiques*, Seuil, Paris, 1994.

²⁹⁵ BOURDIEU (P.), *Choses dites*, Minuit, Paris, 1987.

²⁹⁶ DEGENNE (A.), FORSE (M.), *Les réseaux sociaux*, Armand Colin, coll. U, Paris, 1994.

d'un réseau personnel est régulièrement mise en avant dans les courriers envoyés. La proximité aux acteurs dominants du champ est particulièrement soulignée, dans la mesure où elle permet d'accéder à une plus grande crédibilité auprès des autres agents du champ. Ainsi, à eux seuls, les 76 messages de la « polémique liste », contiennent 65 allusions à des relations de proximité, dans le milieu ou sur la liste, du type : « PS: A ce soir, Jacques. »²⁹⁷ Le capital social accumulé dans le secteur peut être valorisé sur la liste, tout comme celle-ci est un moyen pour ses abonnés de se constituer un capital social qu'ils pourront ensuite faire fructifier dans le milieu.

Le capital culturel constitue l'ensemble des qualifications intellectuelles produites par le système scolaire et la famille. Sur la liste, il n'est pas suffisant pour accéder aux positions dominantes mais il permet à ses détenteurs d'exercer une certaine violence symbolique sur les autres abonnés, et par là même d'asseoir leur légitimité dans le champ. Les références à la rédaction d'un livre ou d'un article, la participation à une conférence ou une table ronde sont ainsi assez fréquentes de la part de certains abonnés plutôt dominants dans le champ. En voici une illustration : « Le bouquin est sorti, il est pas mal même bien et je serai demain vendredi au festival d'Avignon de 11h30 à 12 h30 au bar à vin rue des teinturiers pour dédicacer. »²⁹⁸. La violence symbolique est plus tacite lorsqu'elle s'exprime par la maîtrise d'un discours ou d'un style littéraire de grande qualité qui font alors rupture avec les messages écrits à brûle-pourpoint. À l'inverse, un déficit de capital culturel peut être mis en exergue par l'un ou l'autre des abonnés, à travers par exemple la stigmatisation de fautes d'orthographe ou la mise en évidence d'autres types d'erreurs.

Enfin, le capital économique est constitué de moyens de production et de biens économiques. Dans le champ des arts de la rue, c'est une ressource extrêmement délicate à valoriser. En effet, il s'agit de montrer que l'on rencontre un certain succès dans la profession sans faire allusion aux ressources financières que cela rapporte, ce qui serait sanctionné inévitablement par les agents du champ. La discussion sur la qualité des festivals qu'a engendrée la « polémique liste » a par exemple été l'occasion pour nombre d'abonnés, sous prétexte d'effectuer un classement des festivals, de faire étalage de leur succès aux yeux de la profession : « Mr Cacahuète, vous adorez faire le classement de tous les festivals, on comprend pourquoi, c'est pour bien faire sentir aux gagne-petits de la liste rue que vous, vous jouez sans arrêt IN et partout, et donc que vous allez étaler quarante noms de festival inconnus, et situés dans les pays lointains que vous parcourez avec votre Josy. »²⁹⁹ Ce message fait ensuite lui-même référence à une dizaine de festivals que son auteur a parcouru... Ce succès en terme de diffusion de spectacles devrait avoir pour conséquence logique une certaine aisance financière. Pourtant, de façon paradoxale, celle-ci est automatiquement récusée, dès lors que l'un ou l'autre des abonnés y fait allusion. « Petit con de riche. »³⁰⁰ a ainsi répondu Mark etc. au courrier de Christophe faisant allusion à son salaire qu'il juge

²⁹⁷ Message de TDecocq@aol.com le 30 décembre 2002.

²⁹⁸ Message de kkhuete@club-internet.fr le 14 juillet 2005.

²⁹⁹ Message de info@theatredelunite.com le 20 novembre 2002.

³⁰⁰ Message de icimeme@club-internet.fr le 22 novembre 2002.

correct. Il est ainsi plutôt de bon ton d'affirmer que l'on subit, ou que l'on est passé, par une période de grande précarité, considérée comme le lot commun de la profession et devenue en conséquence facteur d'identification.

Le discours est ainsi extrêmement codifié au sein de la liste, et il s'agit pour ses utilisateurs d'en maîtriser les règles du jeu, au risque sinon d'être exclu de la course.

UN DISCOURS UNIFORMISE : LE RISQUE DU CONFORMISME

« La rue est d'abord un esprit avant d'être un lieu ou un espace »³⁰¹ déclare Michel Simonot dans la revue *Rue de la Folie*. Ainsi, pour y être intégré, il s'agit pour les agents de s'approprier une expression codifiée, usant un vocabulaire adapté et véhiculant les valeurs que revendique la profession. Ces codes tacitement légitimés par les abonnés ont généré une certaine uniformisation des messages envoyés, dotant la liste d'une identité propre.

Malgré l'effervescence que suscitent les polémiques, on retrouve dans ces débats un discours et un langage fortement uniformisés. Par exemple, le tutoiement est une règle appliquée par presque tous les messages ; les rares exceptions concernent généralement les courriers envoyés par des « novices » de la liste et du milieu. Même la relation de l'employé à l'employeur entraîne rarement le vouvoiement : « Merci Jean-Marie³⁰², de t'être enfin penché sur nos recherches artistiques dans la rue, et de nous donner le petit coup de main nécessaire pour que ce spectacle existe. »³⁰³ Par ailleurs, l'utilisation d'un registre de langue familier est très fréquente sur la liste : « Pour moi un festival de merde c'est un festival qui ne prend pas de risque, qui se la joue super prog avec grand nom (Royal De Luxe, Generik et tutti quanti), ça ça me fait gerber. »³⁰⁴.

Les valeurs véhiculées par les messages sont elles aussi extrêmement codifiées. Il est en effet de bon ton de faire référence aux valeurs associées aux origines du théâtre de rue, c'est-à-dire essentiellement l'interpellation, la provocation et l'humour. Ces trois notions sont également très valorisées sur le terrain. Un humour caustique est souvent utilisé même pour aborder les sujets les plus graves, comme l'explosion de l'usine AZF à Toulouse : « a.. Par solidarité avec le terrible accident survenu à Toulouse ces derniers temps, Marie Doriane de la Sainte Falaise sert des saucisses de Toulouse à ses enfants tous les jours. b.. Courage les Toulousains, on est avec vous. »³⁰⁵. De nombreux messages font également preuve d'agressivité, parfois à l'encontre d'autres abonnés. Cette pugnacité est sans doute exacerbée par le support de communication utilisé : en effet, la rapidité de la réception et de l'envoi de courriels implique une réactivité plus importante de leurs utilisateurs ; ceux-ci ne prennent pas nécessairement le temps de mûrir leurs interventions : « Rappelons cette règle élémentaire de notre mestre Yffic : tourner 7 fois son mel sur le clavier avant de l'envoyer, dormir dessus de préférence et se demander si c'est utile.

³⁰¹ SIMONOT (M.), « L'art de la rue : scène urbaine - scène commune ? », *Rue de la Folie*, Hors Les Murs, n°3, janvier 1999.

³⁰² Référence à Jean-Marie Songy, directeur artistique du Festival d'Aurillac et de Furies (Chalon en Champagne).

³⁰³ Message de gouludrus@wanadoo.fr le 1^{er} avril 2001.

³⁰⁴ Message de bkcie@hotmail.com le 27 novembre 2002.

³⁰⁵ Message de globjo@club-internet.fr le 11 octobre 2001.

[...] Si les agités des glandes pouvaient rengainer leurs cantonnades et se les caler sous le bras, ça nous ferait déjà de l'air. »³⁰⁶

Les messages ne respectant pas cette codification font souvent l'objet de critiques. Ainsi, ces qualités assignées aux pionniers de la rue sont devenues un véritable « impératif » d'expression sur la liste rue. En ce sens, loin d'être réellement provocateurs, la plupart des messages se plient au conformisme d'une liste sujette à un nivellement et une homogénéisation des messages.

A un message lui reprochant de stigmatiser les abonnés qui n'auraient pas suffisamment assimilé le langage en vigueur dans le milieu, Jean-Jacques Delfour répond : « Quand vous m'attribuez cette formule: "il ne fait pas partie de "mon" univers", vous faites erreur: ce n'est pas "mon" univers, c'est le notre, qui n'a pas une unité aussi grande que cela, certes, je vous le concède, mais qui en possède une. »³⁰⁷ Cette réponse révèle le corporatisme d'une profession qui a encore besoin de réactiver régulièrement son unité pour faire face aux défis qu'elle rencontre. En effet, face aux nombreux obstacles -notamment d'ordre institutionnel et politique - qui l'assaillent, le milieu des arts de la rue entretient un esprit corporatiste, qui cache cependant mal l'hétérogénéité de la profession et des points de vue.

Cette identité communautaire peut être réactivée aux dépens d'éléments extérieurs au milieu, ou peu connus des abonnés. La polémique de 2002 autour du rapport entre amateurs et professionnels en est un exemple flagrant. Les messages envoyés en réponse à Tony ont été l'occasion de lui rappeler son déficit d'intégration à la communauté et ont permis, par le biais d'une réaction collective à son encontre, de réaffirmer l'unité et l'identité de la liste : « Il me semble que la liste est en train de donner beaucoup d'importance à ce monsieur meliti dont personnellement je n'ai jamais entendu parler ailleurs que sur la liste. Ce monsieur confond "une idée civique et citoyenne" avec un discours poujadiste qui me rappelle tous ceux qui chassent le bouc émissaire au nom d'idéaux qui témoignent de leurs propres limites. »³⁰⁸

Les mobilisations de l'été 2003 ont aussi constitué une période d'union pour le secteur où les liens de chaque individu à la communauté ont pu être réaffirmés, en opposition aux menaces venues de l'extérieur. Toutefois, après deux semaines d'échanges intenses, on a pu constater que beaucoup d'abonnés n'avaient pas compris le réel enjeu de ces mobilisations, alors même qu'ils y avaient apporté leur soutien. Dans ces moments de crise où la profession est en alerte, la moindre incartade provoque immédiatement la condamnation de la communauté : « Exusez moi du peu, mais des mails de communication sur des spectacles, des mail de diffusion etc et même des mails de propositions de stages en ces jours de troubles graves... moi ça m'agace! Si vous ne vous sentez pas concerné, merci de

³⁰⁶ Message de globjo@club-internet.fr le 27 novembre 2002.

³⁰⁷ Message de jdelf@club-internet.fr le 28 mars 2001.

³⁰⁸ Message de pescrudo@club-internet.fr le 29 mars 2002.

faire au moins attention. A bon entendeur, salut »³⁰⁹. L'équilibre est donc très précaire entre affirmation individuelle et allégeance au groupe : il s'agit de se démarquer du groupe, afin d'accéder aux positions dominantes, sans toutefois trahir ses règles du jeu et ses codes. Les situations de crise où le secteur se retrouve face à lui-même, à ses contradictions et son hétérogénéité font voler en éclat cette identité pour mettre le doigt sur les clivages internes et la diversité des agents du secteur. Dès lors, il s'agit pour le milieu d'accepter cette pluralité, sans la bâillonner, et d'utiliser ces divergences afin de provoquer une synergie qui permettra au secteur de renforcer son identité et son ouverture : « Concernant un symptôme qui se répand de façon sinieuse et malheureuse dans nos rangs, à savoir : une fracture et une incompréhension entre gévistes et non gévistes [...] acceptons la réalité et l'histoire de chacun, le pluralisme de nos pratiques de notre façon de travailler et du doute qui peut en découler et qui fait que chacun réagit comme il peut avec les moyens mis à sa disposition... Rien ne sert donc de commencer par nous bouffer entre nous, soutenons nous, ralions à notre cause les directeurs de salle, les gros festivals, les institutions... et aussi les copains un peu destabilisés... »³¹⁰.

Conclusion

Loin d'être une simple liste de diffusion, la liste rue reflète le fonctionnement des arts de la rue, tout en étant elle-même porteuse d'enjeux pour la profession. En rassemblant un échantillon important de ses acteurs, elle est devenue un support communicationnel pour un secteur extrêmement pluriel et dispersé, dont les messages divers et variés révèlent les enjeux et préoccupations d'un milieu en grande mutation.

Les professionnels du secteur témoignent de l'appréhension que provoque chez eux l'institutionnalisation actuelle des arts de la rue. S'ils la désirent et l'encouragent, cette recherche de légitimité reste extrêmement pragmatique et résulte de la grande précarité qui obstrue les conditions de production et dégrade la qualité des créations. Par ailleurs, de façon paradoxale, cette volonté de reconnaissance n'empêche pas ces acteurs d'entretenir l'identité originale que le théâtre de rue s'est forgé depuis les années 1970 et dont l'interpellation, la provocation et l'humour sont les valeurs phares. Pourtant, dans leur grande majorité, les compagnies inscrites à la liste n'ont pas connu les débuts des arts de la rue auxquels elles font référence de façon récurrente. L'homogénéité des discours s'avère ainsi être le fruit d'un conformisme, caractéristique du repli identitaire d'un secteur qui se sent menacé les mutations qui l'affectent. On peut donc s'interroger sur l'authenticité de l'« esprit de la rue », qui semble être revendiqué d'une seule voix par la profession. Cette identité, réactivés aux dépens d'éléments extérieurs, individus, groupes ou institutions, cache mal la diversité des positions d'une profession hétéroclite.

³⁰⁹ Message de sud-side@wanadoo.fr le 2 juillet 2003.

³¹⁰ Message de otomo.dm@free.fr le 2 juillet 2003.

Il s'agit donc à présent, pour le secteur, de tenter une intégration sans assimilation, de concilier les aspirations *a priori* contradictoires du milieu sans les altérer, d'intégrer le champ de l'art tout en conservant sa propre autonomie. L'enjeu majeur de l'évolution actuelle réside dans la nécessité pour les arts de la rue de construire leur propre schéma de développement, sans nécessairement reproduire les modèles existants, comme celui du théâtre en salle ; un schéma qui s'appuierait sur les spécificités artistiques et esthétiques du secteur, sur la richesse de sa pluralité intrinsèque, mais aussi sur les valeurs et l'esprit bien particulier qui le caractérise.

Violaine Lemaitre

III.4. Esthétique de la fraternité ou sémiotique de l'alterité (Bernard Lamizet)

LA FORANITÉ : SÉMIOTIQUE DES ARTS DE LA RUE

Représentations et identités dans les arts de la rue

La réflexion sur les arts de la rue repose, d'abord, sur une méthode d'analyse et de lecture des identités dont ces expressions artistiques peuvent être porteuses. On peut, en particulier, relever quatre types d'identités qui peuvent être portées et représentées par les formes esthétiques des arts de la rue. Il s'agit, d'abord, de l'identité singulière : certains utilisent l'espace de la rue et le support qu'elle présente pour inscrire les formes de leur identité propre de personne ou de personnage. L'interprétation en article, alors, subjectivité et sociabilité. Il s'agit, ensuite, d'identités politiques et d'appartenances, que des acteurs politiques ou des militants peuvent inscrire les expressions en vue de les faire lire dans l'espace public. Il s'agit, par ailleurs, d'inscriptions relatives à des événements esthétiques ou culturels qui peuvent se dérouler dans l'espace public, et les inscriptions ont, alors, une fonction programmatique, et c'est l'événement qui constitue l'identité représentée. Enfin, ce sont des identités proprement artistiques qui peuvent s'inscrire dans les arts de la rue, la rue constituant, alors, l'espace d'expression du projet artistique et des langages plastiques. Il s'agit alors de ce que l'on pourrait appeler des *identités de performance*.

Arts de la rue et arts forains

Les « arts de la rue » appartiennent à ce que l'on peut appeler *la culture foraine*, à la culture des « gens du voyage ». « Forain » est un terme issu d'un ancien terme latin « forensis », qui signifie, précisément « du dehors », et qui est apparenté au latin « forum » et au grec « agora », qui désignent, l'un et l'autre, la place publique, c'est-à-dire ce que Habermas appelle *l'espace public* l'espace urbain qui n'appartient à personne et qui se caractérise par le fait qu'il s'agit d'un lieu de passage, de circulation, de rencontre. La culture foraine, qui est aussi la culture du cirque, désigne une culture dont les formes, les pratiques et les acteurs s'inscrivent dans des lieux de passage, dans des temporalités provisoires, dans des pratiques esthétiques et culturelles du mouvement et de la circulation. La culture foraine est une culture qui donne une signification aux lieux dans lesquels elle passe dans le temps où elle s'y pose. Ce ne sont pas les lieux qui lui donnent du sens, c'est elle qui, par le souvenir qu'elle y laisse, par la trace qu'elle y imprime, par les transformations, même temporaires, qu'elle y apporte, institue une signification fugace, temporaire, à ces lieux urbains auxquels elle donne une dimension esthétique et symbolique nouvelle. La culture foraine est une culture qui fonde l'identité sur le provisoire, sur le mouvement, sur la fugacité : les artistes forains sont toujours des étrangers, ils sont toujours de passage, ce qui est, d'ailleurs, la raison pour laquelle ils n'ont pas toujours eu bonne presse. Les artistes forains, enfin,

portent sur les lieux dans lesquels ils passent le regard distancié de l'étranger, mais aussi le regard critique du visiteur.

La rue comme espace public d'expression et de représentation

C'est que la rue devient l'espace de l'expression et de la représentation, l'espace de la création et de la performance, l'espace, enfin, de la lecture et de l'interprétation. La rue cesse d'être un espace de passage et de circulation : elle devient un espace public dans lequel le passant, devant l'expression artistique, acquiert la conscience de son identité et de son appartenance et donne du sens à l'espace urbain, qui devient, dès lors, un espace symbolique. L'expression des arts de la rue et les représentations dont ils sont porteurs transforment la rue en un espace esthétique de spectacle et de lecture. La rue, fait l'objet d'une appropriation par les pratiques artistiques : elle échappe, le temps de la représentation,, à la logique de l'économie politique urbaine, pour instituer un *temps urbain de la représentation*, distinct du temps de l'économie urbaine. C'est à la fois dans l'espace et dans le temps que les arts de la rue instituent l'espace urbain comme espace symbolique. Espace d'expression et de représentation, la rue cesse de n'appartenir qu'à la voirie pour devenir pleinement un *espace public*, c'est-à-dire un espace dans lequel le peuple urbain élabore la dimension esthétique et symbolique de son identité.

Qu'est-ce qu'un « art » ?

La difficulté majeure d'une recherche sur les arts de la rue tient à la définition du concept même d'art. Ce que l'on appelle art exprime la mise en œuvre d'une activité symbolique orientée vers l'identification du sujet à l'idéal de soi – en d'autres termes : vers la sublimation esthétique de l'identité du sujet. Toute la difficulté des « arts de la rue » consiste, dans ces conditions, à définir l'idéal de soi dont il s'agit dans la pratique des arts de la rue – dans la mise en œuvre d'une activité symbolique et esthétique dans l'espace public. L'idéal de soi auquel s'identifient les sujets des arts de la rue se définit par cinq traits majeures, dont il conviendra de repérer les expressions tout au long de cette recherche. Le premier de ces traits est l'importance de l'ancrage dans le lieu : les arts de la rue ne sont pas mis en œuvre dans n'importe quel espace, mais ils se fondent sur un usage esthétique particulier du lieu précis dans lequel ils sont mis en œuvre. Le deuxième trait majeur de la sublimation des arts de la rue est la dimension fondamentalement sociale et collective de cette sublimation : il ne s'agit pas d'identités strictement singulières, mais les identités des acteurs créateurs des arts de la rue s'inscrivent dans des logiques collectives. Le troisième trait à relever est le très grand et très rapide renouvellement des formes artistiques ; les arts de la rue sont un champ de renouvellement artistique et de critique des formes artistiques traditionnelles. C'est d'ailleurs dans le même sens, par ailleurs, que les arts de la rue tiennent un discours fondamentalement critique sur la société dans laquelle ils s'inscrivent : la sublimation esthétique y est une sublimation critique et engagée. Enfin, les arts de la rue se fondent sur la volatilité de leurs formes : il n'y a pas d'enregistrement muséal des pratiques artistiques, mais elles appartiennent à un temps de l'éphémère et

à un espace du passage Les arts de la rue s'inscrivent dans une temporalité qui n'est pas celle de la mémoire et du temps long, mais ils se fondent sur le temps court de l'urgence.

Interpréter : qu'est-ce que le sens des arts de la rue ?

Le sens des arts de la rue ne se pense pas seulement dans la logique de l'expression de la subjectivité de l'artiste ou de celui qui les regarde. Nous ne sommes pas seulement dans la logique plastique de la sublimation esthétique du désir et de la subjectivité, mais le sens des arts de la rue constitue un *complexe sémiotique*, articulé autour de trois instances. D'une part, le sens des arts de la rue se pense par rapport au sens de la ville et de l'urbanité. Les arts de la rue sont, d'abord, une façon d'habiter la ville, d'investir l'espace urbain des significations et des identités dont on est porteur. D'autre part, le sens des arts de la rue est proprement politique : la rue a toujours constitué un espace politique de confrontation et d'expression des identités politiques, et, dans ces conditions, les arts de la rue s'inscrivent dans cette culture politique du graffiti et de la protestation, de la manifestation et de la rumeur. Enfin, le sens des arts de la rue se pense dans une forme de renouvellement des pratiques artistiques. Il s'agit d'une forme de pratique expérimentale de l'art et du travail des formes, qui peut se penser comme une activité liée au renouvellement des pratiques artistiques et à l'invention de nouvelles formes artistiques non encore reconnues dans les institutions de la diffusion culturelle et non inscrites dans les logiques du marché de l'art.

Peut-on penser des valeurs des arts de la rue ?

C'est dire toute la difficulté de penser un concept de valeur des arts de la rue. Il y a une forme d'antinomie entre la problématique des arts de la rue et l'idée même d'une valeur, voire d'un marché. Sans doute les valeurs des arts de la rue sont-elles d'un autre ordre. D'abord, il s'agit de valeurs liées à la subjectivité de l'artiste ou du passant. Les arts de la rue ont une valeur à partir du moment où l'on peut y reconnaître l'expression authentique d'une subjectivité, d'une identité ou d'un engagement. Par ailleurs, la valeur des arts de la rue se pense dans la temporalité de l'éphémère : comme ils ne sont, *a priori*, pas conçus pour être conservés, ces arts ont une valeur dans l'instant de leur rencontre, dans la brièveté du temps de la performance qu'ils instituent dans l'espace de la rue. Enfin, les valeurs des arts de la rue se pensent dans un espace qui s'institue comme un espace public antagoniste à l'espace public institué. C'est donc dans une économie de l'opposition, dans une économie de la contestation et de la critique que peut, sans doute, se penser une valeur des arts de la rue.

Lire les arts de la rue

Ce qui caractérise la lecture des arts de la rue, c'est que le lecteur les découvre dans son parcours, au cours de son déplacement dans l'espace urbain. Le lecteur des arts de la rue est, d'abord, un passant, et la découverte d'une performance ou d'une inscription est un événement qui interrompt son parcours,

faisant de lui un passant/lecteur. Les arts de la rue s'inscrivent dans deux logiques de lecture, qui donnent lieu à la mise en œuvre de deux sémiotiques. D'une part, il peut s'agir de spectacles, pour lesquels le passant est fondamentalement un *spectateur*. Lire les arts de la rue consiste, dans ces conditions, à s'instituer comme membre d'un public que la performance assemble dans un lieu de l'espace public. La lecture se fonde alors, comme dans tout spectacle, sur l'identification distanciée à l'acteur et sur l'interprétation de la scène qui se déroule sous nos yeux. C'est cette lecture qui se pense dans le temps éphémère de la performance. D'autre part, il s'agit d'inscriptions et d'graphismes, pour lesquels le passant est un *lecteur*. Dans ce cas, comme dans toute lecture, le passant est interpellé comme sujet singulier, ce n'est pas dans un ensemble collectif qu'il lit ce qu'il a sous les yeux, c'est en faisant appel à sa culture et à ses logiques propres d'interprétation. Comme toute lecture, cette seconde forme d'interprétation ne se pense pas dans la logique de l'éphémère : la lecture suspend, en quelque sorte, la préoccupation du temps.

Médiation esthétique et médiation politique dans l'espace urbain

Les arts de la rue inscrivent dans l'espace urbain une médiation double. Ils instituent le passant/artiste et le passant/lecteur dans une double logique, à la fois esthétique et politique. La médiation esthétique mise en œuvre par les arts de la rue inscrit dans la logique urbaine le désir dont peut être porteur le passant. Par la pratique des arts de la rue (pratique de création ou de lecture), il articule dans l'espace urbain la sublimation esthétique du désir dont il peut être porteur, l'espace de la ville se trouvant, dès lors, investi par les logiques symboliques propres de son désir. La médiation politique mise en œuvre par les arts de la rue inscrit dans les formes de l'espace urbain les engagements politiques et les appartenances culturelles, politiques, ethniques, dont le passant peut être porteur. Par la pratique des arts de la rue, il articule dans l'espace de la ville la sublimation esthétique de l'engagement qui fait de lui un acteur politique, l'espace urbain se trouvant, dès lors, un espace de diffusion des idées et des cultures propres qui font de lui un espace politique. Ce sont ces deux types de médiation qui donnent toute leur signification aux arts de la rue, faisant d'eux une médiation double, esthétique et politique, comme de toutes les performances esthétiques mises en œuvre dans l'espace de la ville depuis l'Antiquité.

Graffiti, tags, affiches

Mais il ne faut pas réduire les arts de la rue aux arts forains du spectacle. Sans doute convient-il de leur articuler les *arts visuels de la rue*, que sont les inscriptions qui, sur les murs et dans les rues, scandent nos parcours urbains de la rencontre aléatoire avec des mots et des images qui font de la rue un espace de lisibilité autant qu'un espace de visibilité. Les mots qui font parler les murs sont, comme les autres arts de la rue, des formes et des expressions éphémères. Ces mots peuvent être liés à des événements dont ils constituent une forme de mise en scène graphique et plastique. Parfois, il s'agit de propos inscrits sur les murs pour faire part de la présence de leur auteur ou de ses sentiments. Il arrive, enfin, qu'il s'agisse

de propos politiques de protestation ou d'appels à des manifestations ou à des sentiments, des opinions ou des attitudes. Les arts visuels de la rue expriment dans l'espace public des propos ou des opinions qui manifestent une identité dans un langage qui articule esthétique et politique. La dimension esthétique des arts visuels de la rue tient à la calligraphie mise en œuvre par les tags ou par certains graffiti ou à l'esthétique de l'affiche. Ce travail sur la forme confère au propos exprimé une dimension sémiotique forte, qui ne saurait se limiter à la signification du discours : la dimension plastique des graffiti, des tags ou des affiches fait partie de l'événement que constituent ces expressions visuelles. Il s'agit, en ce sens, d'une *performance plastique*, qui vient, en quelque sorte, répondre aux performances théâtrales que représentent les arts du spectacle de la rue.

Penser la ville par les arts de la rue

Les arts de la rue ne sont pas seulement une activité artistique et esthétique. Comme tous les arts, comme toutes les activités symboliques, ils ont une fonction d'intelligibilité et de rationalisation – en l'occurrence, les arts de la rue nous servent à penser la ville, ils nous donnent sur la ville un regard distancié, critique. Les arts de la rue élaborent sur la ville une analyse et une interprétation qui font apparaître des significations que les médias et les politiques ne sont pas toujours en mesure de construire et d'élaborer. En ce sens, les arts de la rue constituent un mode essentiel d'élaboration d'une culture politique de la ville et du fait urbain. Les arts de la rue appartiennent au champ des discours sur la ville en leur offrant la possibilité d'une vue décalée, critique, distanciée, mettant en œuvre d'autres instruments et d'autres médiations d'information et d'analyse. Sans doute convient-il de penser la foranité comme l'expression polyphonique d'une identité de la rue, comme la mise en œuvre d'une mémoire qui confère à la rue une temporalité qui lui est propre, et, enfin, comme la construction d'un espace de signification, de visibilité et de performance qui fait de la rue le monde de tout un art. Mais nous sommes dans l'espace public, c'est-à-dire dans l'espace où les identités politiques s'expriment en s'opposant.

Une sémiotique de l'altérité

La sémiotique des arts de la rue, la *sémiotique de la foranité*, ne se pense pas, comme la plupart des sémiotiques des pratiques culturelles, comme une sémiotique du même, mais plutôt comme une sémiotique de l'altérité. Les arts de la rue expriment l'identité en quelque sorte « du dehors », ils nous en renvoient une image autre. C'est, d'ailleurs, pourquoi les artistes de la rue comme les artistes du cirque ont souvent été des étrangers ou ont souvent montré des figures d'altérité, comme des animaux, des personnages extraordinaires, ou des personnages mettant en œuvre des exploits hors du commun. Les arts forains nous proposent, comme le théâtre, une sémiotique de l'altérité. Les arts de la rue nous montrent des personnages différents de nous, et le théâtre nous montre des personnages que nous rejetons, comme Œdipe ou Phèdre, ou des personnages dont nous nous distancions par le rire. Mais

les logiques du théâtre et des arts de la rue vont se distinguer à partir du dix-neuvième siècle. Tandis que le théâtre, puis le cinéma, vont fonder leur logique sur la représentation du même, les arts de la rue vont continuer à fonder la leur sur une représentation de l'autre, et, dans ces conditions, ils appartiennent à une logique de l'antagonisme. Cette logique est plutôt celle de la manifestation, du défilé qui donne à entendre et à voir la protestation dans l'espace public. Nous sommes plutôt dans la logique des trompettes de Jéricho, celle dont parle V. Hugo dans « *La légende des siècles* ». Le défilé de Jéricho, qui est, sans doute, la figure du cortège antagoniste, commence par ces mots : « *Au premier tour qu'il fit, le roi se mit à rire* ». Les arts de la rue commencent toujours par nous faire rire. Mais le défilé se termine par ce vers terrible : « *À la septième fois, les murailles tombèrent* ». La sémiotique de l'altérité finit toujours par une sémiotique de la protestation, de la lutte.

Bernard Lamizet

III.5. Le contrat de co-présence : esthétique et politique (Emmanuel Wallon)

Je pars du constat que l'étude sociologique des publics telle que développée depuis quelques années est restée statistique, descriptive. Si on croise cette approche avec l'esthétique de la communication (réception/ émission), le spectateur n'est pas que récepteur mais agent, acteur des spectacles. Pour étudier le point de vue du spectateur et savoir comment il se bâtit, comme Marcel Freydefont l'a fait, on peut aborder des dispositifs et étudier des processus de pénétration réciproque.

La construction coulissante répond aux situations connues des arts de la rue, à condition d'ajouter les conditions qui impliquent les transformations. Ce sont ces transformations qui m'intéressent. Comment procèdent-elles dans les dispositifs réflexifs :

Suite aux rencontres Scènes Invisibles organisées notamment par la Villette, j'ai souhaité développer ces différents points :

- Invention du spectateur qui a une double signification : convocation du public et imagination du participant à la composition globale de l'œuvre (cf Umberto Eco ; dans le processus émetteur / récepteur : l'auditeur, le visiteur d'une exposition qui pallie par l'imaginaire nombre de lacunes creusées dans l'œuvre).
- Face à la notion de spectateur, je m'opposerai à la notion de capture du public, soutenue par l'usage politique des statistiques en terme de pratiques culturelles, représentations culturelles, mobilisation culturelle.
- Spectateur en situation politique où celui-ci est en situation collective mais agit en temps qu'individu avec contraintes et libertés.
- Deux oppositions Récepteur et Spect-acteur (revendiqué depuis années par des compagnies d'interventions). Aucun de ces termes ne me convient vraiment.

Pour comprendre ces transformations, il faut rentrer dans la dimension collective. Je me référerai à la notion de contrat. J'appartiens au laboratoire de Nanterre (« représentation ») qui s'attache à deux aspects : d'ordre esthétique et d'ordre politique. Il est intéressant de voir l'articulation entre ces deux ordres qui est la jointure entre transaction et transgression. Quand je parle de contre-représentation, il ne s'agit pas que d'une simple notion de délégation ou de contrat d'association. Participer à une organisation juridique ou informelle dans le but d'agir collectivement. C'est sur deux plans que nous devons nous situer pour nous affranchir de la notion simplement juridique (commandite) du spectateur.

Pourquoi la notion de contrat ?

Ce terme apparaît plus fort et contraignant que celui de convention (ce qui est librement consenti en vue d'un résultat, en vue d'une évaluation). Les arts de la rue se sont battus contre les conventions.

La notion de contrat dans l'histoire des arts de rue est ancienne. Cette notion pose une relation à la fois synallagmatique et multilatérale (relation de l'un à l'autre, rapport très étroit cf : les boîtes de Kumulus) avec toujours la conscience du fond social d'où un contrat multilatéral.

Les modalités de contrat sont promulguées par un accord tacite, notamment concernant les deux parties du public, celui qui est à la lisière de la représentation et celui qui prend part activement.

Les règles sont énoncées au fur et à mesure de la représentation, elles fonctionnent sur l'accord. Cette notion est également présente dans d'autres disciplines et dans les états de la réception : contrat que je passe avec un ballet chorégraphique, avec à la fois l'ensemble du ballet, chaque corps en m'autorisant à passer de l'un à l'autre. La notion de consentement est au cœur du contrat que je cherche à suivre et à traquer dans les spectacles, fixes, statiques, déambulatoires... Je ne parle pas de dispositifs.

Je m'autorise comme spectateur un état de concentration, d'attention (contrat) de dissipation qui se heurte à différents agencements, déterminés. Les travaux menés dans le réseau « Arts de Ville » sont un moyen de penser aux mutations urbaines.

Comment le contemplateur fixe et immobile est arbitre entre fiction et réel, comment s'exerce son regard ?

Cf : Promeneur qui lit et interprète la ville (Dos Passos aux USA, Léon-Paul Fargues...) Propositions déambulatoires paysage urbain (Perec, Baudelaire, Aragon, la « psycho-géographie » de Guy Debord... Cette question m'amène à défendre une notion : celle d'assistance. Je parle en chercheur d'un point de vue de spectateur. La solidarité qui se construit entre deux agents de la fiction sans laquelle il est difficile de considérer la fabrication de l'œuvre. Il n'y a pas que la notion d'antagonisme mais surtout celle d'instance et de transaction entre réel et fiction. La rue, l'espace public n'est pas qu'un lieu réel, un lieu de fiction, mais aussi une instance, une formation de la pensée, notions qui permettent sans cesse d'aménager des passages entre ordre du réel et de la fiction : esthétique et politique.

Il se pose la perspective d'une portée esthétique qui offre images et textes à formulation enjeu public (???). D'un point de vue relatif, les arts de rue, sous couvert de participations festives, proposent aussi des arbitrages personnels entre participation à une délibération collective et un phénomène d'abandon de la raison aux passions avec à chaque fois une présence des corps.

Le spectateur n'est pas seulement le citoyen, mais plus simplement citoyen, c'est à dire qu'il doit apprendre à se déplacer, à modifier son regard et à organiser ses contacts dans le magma urbain.

Emmanuel Wallon

III.6. Quel rapport au(x) territoire(s) et leur retour sur les esthétiques (Bernard Bensoussan)

Je suis chercheur au CNRS dans un groupe de recherche qui s'appelle le GRS (groupe de recherche sur la socialisation). Dans ce travail, je dirige un axe de recherche qui s'appelle « milieu de génération itinérant » : dans lequel nous faisons l'étude des processus de socialisation conçus comme des configurations de personnes dont les liens résultent d'intérêts communs, des personnes qui se trouvent dans des jeux collectifs. Nous étudions alors la façon d'être dans ses jeux, comment ils se structurent dans les enjeux de pratiques artistique et de rapport à la ville. Ce projet se centre sur l'étude de représentations.

J'ai accepté de faire ce travail pour le réseau « arts de ville » car j'ai travaillé dans 3 champs : celui de la sociologie urbaine (étude du rapport du domicile à la ville, étude du rapport résidentiel, au quartier, à la ville elle-même, le volet culturel de la ville), celui de la transmission et de l'apprentissage des savoirs faire (travail sur les artisans en soierie), celui de la socialisation des jeunes et de leurs pratiques résidentielles. J'ai été sollicité par une compagnie lyonnaise qui s'appelle La Hors De (Nathalie Veuillet et Wilfrid Haberey) en tant que conseiller expert pour le projet « Sputnik Process ». C'est une réunion dans laquelle il s'agit de commencer à réfléchir sur un projet de création artistique transversale dans le 9^{ème} arrondissement. Ce projet Sputnik a plusieurs volets : c'est un projet qui incite à investir l'espace de la Duchère définit en plusieurs zones : on veut se servir du quartier pour nourrir les zones artistiques temporelles (celles qui subissent une perte d'usage) la zone d'observation originale (zone de concertation). Il faut aussi questionner les liens entre habitants et les autres acteurs (cf Rencontres artistes et politiques dans des appartements investis par des plasticiens). Puis la zone artistique virtuelle : espace ouvert. Nous nous sommes trouvés face à ce quartier en rénovation, ce projet des restaurations nouvelles, qui va être approprié par une compagnie. Cette compagnie se positionne comme répondant à ce qui relèverait d'une contribution à faire levier dans le cadre de cette rénovation dans un objectif de reconversion de l'image sociale du quartier. Se retrouvent alors beaucoup de concepts. La compagnie de théâtre se transformerait en transformateur des pratiques locales. Cet espace est conçu comme espace modulo modulaire : l'idée d'avoir dans le territoire de la Duchère, un espace mobile pour recueillir diverses activités.

Il s'agit aussi d'étudier le cas d'un recours de la puissance publique à une compagnie de théâtre avec des discours et des catégories complètement différentes : comment cela va s'agencer dans un rapport à la population qui viendrait participer à l'évènement culturel ? J'ai commencé en septembre à aller sur le terrain pour faire des entretiens. Cela lance des problématiques sur lesquelles je travaille depuis quelques années. J'étudie alors 2 opérations : comprendre comment un comédien entre dans sa profession et quel type de rapport à l'espace on peut avoir. Ce qui m'intéresse c'est de remonter à l'enfance et à la transmission des savoirs. L'activité des membres de la compagnie sont dévolus à coordonner des

activités. Comment ces individus allaient pouvoir se situer et agir en traversant l'historicité du champ du spectacle vivant.

J'ai dégagé un premier point dans ces processus. On peut noter des régularités dans les entretiens : un rapport particulier au sport et à l'activité physique, un refus de l'école et de l'institution, une oscillation entre formation générale et technique. Ces itinéraires sont ceux d'individus très complets, en dehors des normes, qui sont dans une position d'acquisition personnelle dont le centre est l'expérience sur le point des savoirs faire du corps et l'expérience créatrice qui passe par la technique. Tous ont une distance à l'institution théâtrale, et ressentent la nécessité de faire autre chose. Les itinéraires apparaissent complémentaires. Pour eux, il y a correspondance totale entre travail vidéo, travaux techniques (son et lumière) et la communication par le net. Tout se passe comme si au fond il nous fallait aujourd'hui réfléchir au fait que cet espace public, le quartier de la Duchère est autant une production d'un ensemble de dispositifs qui ont lieu in situ et « hors-lieu » mais dont le « hors-lieu » n'est pas spécialement l'espace du quartier mais le net. C'est comme si le net permettait de condenser la pluralité de ces expériences pour enfin produire ailleurs une synthèse. Pour terminer, j'ajouterai que la compagnie veut qu'il y ait débat avec les acteurs locaux, dans les pratiques des populations qui se décrivent hors jeu des institutions impossibles à cadrer.

Bernard Bensoussan

Conclusion générale

On l'a noté, tout au long de la restitution collective des travaux menés à l'occasion de cette recherche sur les esthétiques des arts de la rue, les apports thématiques des chercheurs conservent encore un caractère très programmatique.

L'occasion offerte par cette recherche a permis, en effet, à la fois de stabiliser certaines connaissances mais aussi de mieux problématiser quelques questions centrales. Parallèlement, elle a été l'opportunité de formuler des cadres méthodologiques qui peuvent être l'objet d'une exploitation plus systématique dans l'avenir, notamment en distinguant un ensemble de paramètres d'analyse significatifs et en construisant leurs articulations. On pense ici, en particulier, aux approches en terme de lecture des composantes formelles où les travaux d'Anne Gonon, de Serge Chaumier, de Catherine Aventin, de Marcel Freydefont et de Philippe Chaudoir peuvent être interprétés de manière dialogique.

Il n'est pas ici directement rendu compte des débats qui ont pu traverser le séminaire contributif de Novembre 2006, séminaire qui a constitué un moment fondateur de l'animation du réseau « Arts de Ville » et a ouvert des perspectives de collaboration, d'identification de thématiques plus précises et a rendu sensible l'ensemble des participants à des approfondissements nécessaires. Pourtant, l'écriture « collective » qui a été celle de ce rapport final est traversée par les interrogations de ce séminaire.

En synthèse, il nous apparaît que ces approfondissements peuvent être opérés à plusieurs niveaux.

Du point de vue historique, et au-delà de l'identification de caractéristiques stabilisées, des investigations spécifiques doivent être menées pour mieux rendre compte des marqueurs événementiels qui ont structuré le milieu, à l'exemple du travail qui a été mené sur l'Été Romain. Sur le même plan, la recension d'un corpus significatif de discours d'acteurs pose maintenant la question de son exploitation exhaustive à laquelle le réseau doit s'atteler.

En terme de formes et dispositifs, les éléments sont aujourd'hui réunis pour engager un travail de fond pouvant déboucher sur une typologie raisonnée des esthétiques qui puisse intégrer l'ensemble des strates identifiées, celles du public, celle des composantes matérielles, celles des modalités de la théâtralisation.

En ce qui concerne enfin, la place spécifique des systèmes de valeurs, l'approche doit sans doute être rapprochée de celle que nous voulons développer en terme généalogique. Mais il nous paraît important d'étendre à d'autres générations, à des pratiques connexes, cette investigation.

* * *

Bibliographie

- Augoyard J.-F. (dir), M. Leroux et C. Aventin. (2000). *L'espace urbain et l'action artistique*. Grenoble : Cresson, 115 p.
- Augoyard J.-F. (dir.), M. Leroux et C. Aventin. (1998). *Médiations artistiques urbaines*. Grenoble : Cresson, Programme de recherche interministériel culture/ DDF, FAS, DIV, Plan Urbain « Culture, villes et dynamiques sociales », 195 p.
- Aventin. C. (juin 2005) *Les espaces publics urbains à l'épreuve des actions artistiques*. Thèse en Sciences pour l'ingénieur, spécialité architecture. Nantes : Ecole Polytechnique de l'Université de Nantes, 432 p.
- Collectif, "L'Art, les artistes et la ville", ANFIAC, Cahiers du Renard n° 4, Paris, 1991.
- Collectif, "Le temps de l'artiste - le temps du politique", ANFIAC, Cahiers du Renard n° 15, Paris, 1993, 153 p.
- Collectif, "Le théâtre de rue. 10 ans d'Éclat à Aurillac", Editions Plume, Hors les Murs, Paris, 1995, 143 p.
- Collectif, "Marne la Vallée - Le temps des héritiers : La Ferme du Buisson, entretien avec Fabien Janelle", Editions Autrement, Série France n° 9, Paris, 1992, p. 38-44.
- Collectif, "Rendez-vous place du théâtre - Interventions au colloque de la FNAU" (Fédération Nationale des agences d'urbanisme) à Lille, FNAU, Paris, 1994.
- Collectif, "Rues de l'Université. Dossier l'arène foraine", CRAR/ARAR, n° 1, Paris, 1994, 64 p.
- Collectif, "Rues de l'Université. Dossier Rue et Carnaval", ARAR, n° 2, Paris, 1994, 88 p.
- Collet S., "La manifestation de rue comme production culturelle militante", Ethnologie Française T. 12, n° 2, Paris, 1982.
- Courcoult J.-L. et Faucompré Q. (2006). *La visite du sultan des Indes sur son éléphant géant à voyager dans le temps*. Editions MémOs.
- Crespin Michel, "La rue, la scène, la ville, le théâtre" in Scénographie et espaces publics. Les lieux de la représentation dans la ville, Plan Urbain - Séminaire de recherche, Paris, 1993, pp. 231-237.
- David C. (2001). *Royal de Luxe*. Nîmes : Actes Sud, 209 p.
- De mémoire d'Affranchis – le festival du spectacle de rue, Animation et Culture Le Carroi, La Flèche, 2002, 125 p.
- Dix ans de théâtre de rue à Chalon-sur-Saône, Chalon dans la rue, Chalon sur Saône, 1996, 115 p., 32,01 E
- Ebstein Jonny et Ivernel Philippe, "Le théâtre d'intervention depuis 1968", Tomes 1 et 2, L'Age d'Homme, Collection Théâtre Recherche, Lausanne, 1983.
- Elena DAPPORTO/Dominique SAGOT-DUVAUROUX, Les Arts de la rue - portrait économique d'un secteur en pleine effervescence, La Documentation française, 2000, 412 p., 22 E.
- Embouteillage - 32 scènes automobiles, ouvrage collectif, Editions Théâtrales, Paris, 2002, 206 p.
- Estournet Jean-Pierre, Begadi Bernard, "Scènes de rue", Mermon, Paris, 1992.
- Fabre Daniel, "Carnaval ou la fête à l'envers", Gallimard, Collection Découvertes, Paris, 1992.
- Fazette BORDAGE, Les Fabriques - lieux imprévus, Editions de l'Imprimeur, Besançon, 2001, 288 p.
- Florence GETREAU et Eliane DAPHY, Musiques dans la rue : terrains de jeu, Presses Universitaires de France, Paris, 1999, 155 p.
- François DELAROZIERE, Le Grand Répertoire - Machines de spectacle, Actes Sud, Paris, 2003, 128 p.
- Frize Nicolas, "Écouter ou entendre" in Scénographie et espaces publics. Les lieux de la représentation dans la ville, Plan Urbain - Séminaire de recherche, Paris, 1993, PP. 159-166.
- Goldberg RoseLee, "Performance Art. From futurism to the present", Thames and Hudson, Collection World of art, London, 1993, 216 p.
- Goliath, "Guide des arts de la rue 1993-1994", Lieux Publics, Marseille, 1993, 636 p.
- Goliath, "Guide des arts de la rue 1995", Hors les murs, Paris, 1995, 256 p.
- Goliath, "La lettre des arts de la rue", Hors les murs, n° 10, Paris, 1995, 46 p.
- Goliath, "La lettre des arts de la rue", Hors les murs, n° 7/8, Paris, 1995, 58 p.
- Goliath, "Le répertoire des créations et des événements des arts de la rue 1995", Hors les murs, Paris, 1995, 288 p.
- Goliath, guide-annuaire des arts de la rue et des arts de la piste, éd. HorsLesMurs, ensemble des guides.

- Gombrich E.H., "L'art et l'illusion", Gallimard, NRF Collection Bibliothèque des sciences humaines, Paris, 1991, 484 p.
- Gouhier Henri, "Antonin Artaud et l'essence du théâtre", Librairie Philosophique Vrin, Paris, 1974, 252 p.
- Gourdon Anne-Marie, "Théâtre, Public, Perception", Editions du CNRS, Collection Le chœur des muses, Paris, 1982, 241 p.
- Guénoun Denis, "L'exhibition des mots : Une idée (politique) du théâtre", Editions de l'Aube, Collection Monde en cours, Aix en Provence, 1992, 62 p.
- Gueusquin Marie-France, "Le jet et le destin : prodigalités festives en France du Nord au Sud", Cahiers internationaux de Sociologie, Vol. XCVIII, Paris, 1995.
- Habermas Jurgen, "L'Espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise", Payot, Collection Critique de la politique, Paris, 1986, 328 p.
- Hamon-Siréjols Christine, "Le constructivisme au théâtre", Editions Presses du CNRS, Collection Spectacles, Histoire, Société, Paris, 1991, 368 p.
- Hazera Hélène, "Les musiques de la rue", Hors les murs, Lettre thématique n° 2, Paris, 1995.
- Heers Jacques, "Espaces publics et fêtes publiques dans la ville médiévale". in L'espace du Public. Les compétences du citoyen. Colloque d'Arc-et-Senans 1990, Editions Recherches Plan Urbain, Paris, 1991.
- Heers Jacques, "La ville au Moyen-âge en Occident", Fayard, Paris, 1990.
- Ihl Olivier, "La fête républicaine", Editions Gallimard, Collection NRF, Bibliothèque des histoires, Paris, 1996.
- Internationale Lettriste, "Potlatch", Editions Allia, n° 1 à 29, Paris, 1996.
- Jacques QUENTIN, Des nomadismes – Repères historiques et juridiques, La Caserne, 1996, 107 p., 9,91 E.
- Jacques QUENTIN, Des nomadismes. Repères historiques et juridiques, La Caserne éd., 1996, 107 p.
- Jean-Pierre Estournet/Bernard Begadi, Scènes de rue, Editions Mermon, Paris, 1992, 22,87 E.
- Jeudy Henri-Pierre, "Norme et transgression dans l'espace public", Espaces et Sociétés, no 62-63, Paris, 1990, pp. 83-92.
- Jordi BOVER, Royal de luxe, Editions Plume, Paris, 1994, 175 p.
- Joseph Isaac, "L'épreuve théâtrale de la rue" in Scénographie et espaces publics. Les lieux de la représentation dans la ville, Plan Urbain - Séminaire de recherche, Paris, 1993.
- Joseph Isaac, "Un monde sensible", in Espaces publics, Informations sociales no 33, Paris, 1994, pp. 10-17.
- Kantor Tadeusz, "Le théâtre de la mort", textes réunis et présentés par Denis Bablet, Editions L'âge d'homme, Lausanne, 1995, 285 p.
- Kellein Thomas, "Fluxus", Thames and Hudson, London, 1995, 142 p.
- Kourilsky Françoise, "Le Bread and Puppet theatre", Editions La Cité, Collection Théâtre vivant, Lausanne, 1971, 263 p.
- La revue du spectacle, "Dossier le théâtre de rue", L'univers du spectacle, n° 4, Paris, 1990.
- Lamizet Bernard, "Les Lieux de la communication", Ed. Mardaga, Coll. Philosophie et langage, Paris, 1992, 347 p.
- Laurence BERROUET/Gilles LAURENDON, Magiciens des boulevards : bateleurs, artistes et bonimenteurs d'autrefois, Parigramme, Paris, 1995, 160 p., 25,15 E.
- Lemaire Gérard-Georges, "Futurisme", Editions du regard, Collection Vivre l'art, Paris, 1995, 214 p.
- Marie VANHAMME, Patrice LOUBON, Elisabeth CAILLET, Arts en friches ; usines désaffectées : fabriques d'imaginaires, Editions Alternatives, Paris, 2002, 122 p.
- Mas Jean, "De la validité de la scénographie dans les espaces contemporains" in Scénographie et espaces publics. "Les lieux de la représentation dans la ville", Plan Urbain - Séminaire de recherche, Paris, 1993.
- MASSIN, Les Cris de la ville - Commerces ambulants et petits métiers de la rue, Albin Michel, Paris, 1993, 171 p.
- MASSIN, Les cris de la ville, commerces ambulants et petits métiers de rue, Albin Michel, Paris, 1993, 171 p., 29 E.
- Michaud Eric, "Théâtre au Bauhaus", L'Age d'Homme, Collection Théâtre années 20, Lausanne, 1978.

- Michel Crespin, Laurent Fachard, Marcel Freydefont et Samuel Bordreuil, débat, "L'Urbain - La Scène - Le Lieu. Le langage de la scénographie" in *L'espace du Public. Les compétences du citoyen. Colloque d'Arc-et-Senans 1990*, Editions Recherches Plan Urbain, Paris, 1991.
- Moreigne M. (2000) « Royal de Luxe. Mythologies contemporaines et espaces urbains », *Rue de la Folie* n°8.
- Odile Quirot/Michel Louergue, *Royal de Luxe 1993-2001*, Actes Sud, Arles, 2001, 210 p., 36,50 E
- Ostrowsky Sylvia, "Dédale n'est pas Chronos et la rue ne marche pas" in *Espace et Représentation*, Editions de la Villette, Collection Penser l'espace, Paris, 1982, p. 307-321.
- Ostrowsky Sylvia, "La rue et la thébaïde", Intervention au colloque de la FNAU, ronéoté, Lille, 1994, 3 p.
- Ostrowsky Sylvia, "Un géant tombé du ciel", revue *Ché Vuoi*, n°3, 1995.
- Ozouf Mona, "La fête sous la Révolution Française", T. 3, "Faire de l'histoire. Nouveaux Objets", Dir. de Jacques Le Goff et Pierre Nora, Gallimard, NRF, Collection Bibliothèque des Histoires, Paris, 1974.
- Ozouf Mona, "Les révolutionnaires n'aiment pas le désordre", *Autrement* n° 7, La fête cette hantise, Paris, 1976.
- Pellegrino P., Lambert C., Jacot F., "Espace public et figures du lien social", *Espaces et Sociétés*, no 62-63, Paris, 1990, pp. 11-27.
- Peraldi Michel, "Le temps des rites - L'action culturelle en ville nouvelle", CERFISE, Marseille, 1988, 81 p.
- Poitrineau Abel, "Les fêtes traditionnelles : protocole et surveillance", *Autrement* n° 7, La fête cette hantise, Paris, 1976.
- Poliéri Jacques, "Scénographie-sémiographie", Editions Denoël Gonthier, Collection Grand format médiations, Paris, 1971.
- Raulet Gérard, "Chronique de l'espace public. Utopie et culture politique (1978-1993)", Editions L'Harmattan, Collection La Philosophie en commun, Paris, 1994, 302 p.
- Rue de la folie, collection complète, Hors les murs
- Rue, art, théâtre - Revue *Cassandra*, Montreuil, Hors-série, octobre 1997, 6€
- Sansot Pierre, "Autour de l'accessibilité aux espaces publics", *Espaces et Sociétés*, no 62-63, Paris, 1990, pp. 77-82.
- Sara VIDAL, Bivouac – Générrik Vapeur, Sens & Tonka, Paris, 2000, 130 p., 8,38 E.
- Schaeffer J.-M. (1996). *Les célibataires de l'art*. Paris : Gallimard, NRF, 400 p.
- Schulman Elie, "Paroles de rue", Hors les murs, Lettre thématique n° 5, Paris, 1995.
- Shustermann R. (1992) *L'art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*. Paris : Editions de Minuit, 272 p.
- Sibony D. (1998) « Ma fête à Calais ». *Les jours de fête à Calais, 1994 et 1996*. Calais : Le Channel, pp. 33-38.
- Simonot Michel, "La Serveuse quitte à quatre heures", Editions Actes sud-Papiers, Arles, 1994, 48 p.
- Sous la direction de Konigson Elie, "Images de la ville sur la scène au XIXe et au XXe Siècle", Editions du CNRS, Collection Arts du spectacle, Paris, 1991, 234 p.
- Sous la direction de Sollers Philippe, "Artaud", Tome I des actes du colloque de Cerisy-la-Salle, Vers une révolution culturelle : Artaud, Bataille, UGE, 10/18 n° 804, Paris, 1973, 302 p.
- Sylvie MEUNIER, *L'Art céleste – Théâtre au-dessus de la ville*, Editions Creaphis, Grâne, 2001, 160 p., 29,73 E
- Théâtre ambulant : nouvelles formes, nouveaux lieux, ouvrage collectif, Actes du forum tenu à Loches en juin 1996, éditions HYX, Orléans, 1997, 127 p.
- Troisville Dominique, "Le fondement théoriques de la scénologie" in *Scénographie et espaces publics. Les lieux de la représentation dans la ville, Plan Urbain - Séminaire de recherche*, Paris, 1993.
- Turbo Cacahuète, *l'aventure scandaleuse*, les éditions à Rachid, 2005.
- Vernes Paule-Monique, "La ville, la fête, la démocratie. Rousseau et les illusions de la communauté", Editions Payot, Collection Traces, Paris, 1978, 221 p.
- Vovelle Michel, "Métamorphoses de la fête en Provence", Flammarion, Paris, 1976.
- Vulbeau A., "1993 l'odyssée de l'espace public", in *Espaces publics, Informations sociales* no 33, Paris, 1994, pp. 62-67.

Annexe 1: Les accompagnateurs (corpus d'analyse pour la contribution homogénéité corporative, connivences et divergences générationnelles). Recension Michel Crespin

Gilles	*Nicouleau	Dessinateur humoristique	1973	Divers-dessinateur
Charles	*Nugue	Relais Culturel d'Aix en Provence	1975	Responsable culturel
Jean Louis	*Rey	Ateliers Publics de Manosque	1978	Responsable culturel
	*Rousselet	Direction du Théâtre	1974	Institution
Robert	Abirached	DTS - Paris	1983	Institution
François	Barré	DAP - Paris	1983	Institution
Riccardo	Basualdo	CUIFERD	1982	Responsable culturel
Louis	Bec	Ecole d'Art d'Aix en Provence	1975	Enseignant supérieur
Yvon	Bec	Eclat - Aurillac	1985	Politique
André	Bénichou	TPJ	1966	Responsable culturel
Lev	Bogdan	Théâtre de Bochum	1978	Responsable culturel
Patrick	Bouchain	Rue St Sabin		Architecte-designer
Charly	Bové	Ateliers Publics de Manosque	1978	Architecte-designer
Danièle	Brés	IFCA - Aix en provence		Enseignant supérieur
	Bridenne	Dessinateur humoristique	1976	Divers-dessinateur
Peter	Bu	Dehors-Dedans	1983	Responsable culturel
Alyette	Chateauminois	Centre social de Chalon sur Saône	1975	Responsable culturel
Hélène	Chatelain	ACIDE	1972	Divers-vidéaste
Philippe	Chaudoir	La Ferme urbaine	1986	Enseignant supérieur
Paul	Chemetov	AUA	1972	Architecte
Sylvie	Clidière	Lieux publics		Journaliste
Renée	Cuinat	DTS - Paris	1986	Institution
François	De Bannes Gardonne	DMD - Paris	1983	Institution
Yves	Déchamps	MAL Montbéliard	1975	Responsable culturel
Emmanuel	Dechartre	Fête du Pont Neuf		Responsable culturel
Michel	Denis	MAJT	1984	Responsable culturel
Jean	Digne	Relais Culturel d'Aix	1975	Responsable culturel
Christian	Dupavillon	La Fête Foraine à Vincennes		Architecte
Gilles	Durupt	MJEP de St Nazaire	1975	Responsable culturel
Bernard	Faivre d'Arcier	BIC - Paris		Institution
Jean Louis	Favier	SAREV	1974	Responsable culturel
Jean Jacques	Fouchet	MC de Chalon sur Saône	1975	Responsable culturel
André	Ginzburger	Agent	1974	Divers-agent
Guillaume	Gronier	Festival d'Avignon	1980	Responsable culturel
Jean Jacques	Hocquard	ACIDE - Paris	1972	Divers-concepteur
Jean	Hurstel	MAL de Montbéliard	1975	Responsable culturel
Fabien	Jannelle	MC 93	1980	Responsable culturel
Colette	Javelle	MC de Chalon sur Saône	1975	Responsable culturel
Bernard	Jeannot	FIC - Paris		Institution
Denis	Joxe	SCET	1971	Divers-concepteur
Mathilde	La Bardonnie	Journaliste au Monde	1980	Journaliste
Mireille	Lacombe	Eclat - Aurillac	1985	Politique
Roger	Lafosse	Sigma	1976	Responsable culturel
Jack	Lang	Ministre de la culture	1985	Politique
Jean	Lenoir	MC de Chalon sur Saône	1975	Responsable culturel
John Paul	Lepers	Journaliste	1983	Journaliste
René	Lévy	Relais Culturel d'Aix en Provence	1975	Responsable culturel
Alain	Lievaux	Théâtre Populaire Jurassien	1980	Responsable culturel
Jean Claude	Marais	FIC	1982	Institution
Didier	Méreuze	Journaliste à La Croix		Journaliste
Bernard	Mounnier	MC du Havre	1976	Responsable culturel
Pierre	Orefice	Scènes de rue à Toulouse	1984	Responsable culturel
Michel	Pezet	Président de l'Office Culturel	1978	Politique
Marie claud	Poncet	FIC - Paris	1978	Institution
Jean Jacques	Queyranne	La Fête de Villeurbanne		Politique
Odile	Quirot	Journaliste		Journaliste
Nicolas	Roméas	La Falaise des Fous	1980	Journaliste
Georges	Rosevègue	MC du Havre	1980	Responsable culturel
José	Rubio	La Fête de Villeurbanne		Divers-directeur techn
Daniel	Sonzini	CAC d'Annecy	1975	Responsable culturel
René	Souchon	Eclat - Aurillac	1985	Politique

Catherine	Tasca	MC de Grenoble	1976	Responsable culturel
Annie	Terrier	Aix ville ouverte aux saltimbanques	1975	Divers-accueil
Jean Marc	Thoreau	Asso St Jean de Braye	1975	Responsable culturel
Philippe	Tiry	ONDA - Paris		Institution
Bernard	Tournois	CIRCA - Villeneuve lez Avignon	1975	Responsable culturel
Daniel	Vachez	Président du SCA de marne la Vallée	1981	Politique
Pierre Jean	Valentin	Festival de Fribourg		Responsable culturel
Dominique	Wallon	DDC - Paris	1982	Institution

Annexe 2 : Les artistes (corpus d'analyse pour la contribution homogénéité corporative, connivences et divergences générationnelles). Recension Michel Crespin

Mouna	*Aguigui	La Falaise des Fous	1980	Saltimbanques
Agop	*Aslanian	Juxe Boxe humain	1972	Saltimbanque
Bernard	*Bine	Théâtre Amélie	1978	Théâtre de rue
Michel	*Brachet	Le Diable Blanc	1976	Saltimbanque
Jacques	*Coutureau	Conteur	1976	Théâtre de rue
Joe	*Ellios	Le Cracheur d'Orages	1978	Saltimbanque
	*Markovec	l'Homme le plus fort du monde	1975	Saltimbanque
Nicolas	*Pesquine		1974	Théâtre de rue
Léo	*Vermandel	La Famille Vermandel	1975	Saltimbanque
Gilbert	Artman	Urban Sax	1977	Musique de rue
Alain	Artus (Mahé)	Annie et Artus	1976	Musique de rue
Katy	Avram	Zéro de Conduite	1976	Intervention
Odile	Azagury	Tous en Seine	1983	Danse
Guénolé	Azerthiope	FBI	1976	Théâtre
	Barbizier	La Famille Barbizier	1980	Saltimbanque
Martex	Bartabas	Théâtre Emporté	1978	Théâtre de rue
Léo	Bassi	Léo Bassi	1977	Saltimbanque
	Bastian	La Fête Foraine à Vincennes	1980	Intervention
Jacky	Beffrois	Théâtre d'eau	1978	Théâtre de rue
Bernard	Bellot	SAMU	1984	Théâtre de rue
Laurent	Berman	Le théâtre à Bretelles	1978	Théâtre de rue
Pierre	Berthelot	Royal de Luxe	1984	Théâtre de rue
Christophe	Berthoneau	Ilotopie, Groupe Ephémère	1984	Plasticien
Pierrot	Bidon	Cirque Bidon	1979	Circassien
Jean Marie	Binoche	Mime	1972	Théâtre de rue
Jean René	Bouvret	Manches à Balais	1980	Théâtre de rue
Gérard	Burattini	L'Illustre famille Burattini	1986	Théâtre de rue
Brigitte	Burdin	Loulou Bastringue	1980	Théâtre de rue
Chris	Chanet	Délices Dada	1980	Théâtre de rue
Jean Marie	Chesnais	Groupe Ephémère	1979	Plasticien
Farid	Chopel	Danseur	1976	Danse
Christian	Collin	Le Théâtre du Soleil		Théâtre
Jules	Cordière	Le Palais des Merveilles	1975	Saltimbanque
Jean Luc	Courcoult	Royal de Luxe	1983	Théâtre de rue
Michel	Crespin	Théâtracide	1972	Théâtre de rue
Antoine	De Bary	Plasticien	1975	Plasticien
Hervée	De Laffond	Unité et Compagnie	1980	Théâtre de rue
Pierre	Delosme	Eléphant vert	1984	Théâtre de rue
Bruno	Dizien	Roc in Lichen	1983	Danse
Odile	Duboc	Danse dans la Rue - Aix	1973	Danse
Philippe	Duval	Le Mime Duval	1975	Saltimbanque
	Flèchemuller	Fanfare Polyacétique	1977	Musique de rue
Alain	Françon	Théâtre Eclaté d'Annecy	1970	Théâtre de rue
Olivier	Franquet	Vert de Gris	1984	Théâtre de rue
Nicolas	Frize	Les Musiques de la Boulangère	1983	Musique de rue
Daniel	Fronza	Piston Circus	1975	Musique de rue
Julien	Gabriel	l'Armoire à confitures	1979	Théâtre de rue
Astrud	Garnier	Musicabrass	1978	Musique de rue
Armand	Gatti	La Parole Errante	1973	Théâtre de rue
Claude	Giverne	Plasticien	1977	Plasticien
Branlo	Gonin	Le Cirque Aligre	1976	Circassien
Igor	Gonin	Le Cirque Aligre	1976	Circassien
Nigloo	Gonin	Le Cirque Aligre	1976	Circassien
Jean	Guillon	Le Cirque Gulliver	1975	Saltimbanque

Annick	Hémon	Comédienne	1972	Théâtre de rue
Franck	Herscher	Les Frères Confettis	1979	Théâtre de rue
Pierre Alain	Hubert	Vendeur de Rêves	1976	Plasticien
Jacques	Hulon	Le Cirque Aligre	1979	Saltimbanque
Xavier	Juillot	Ritacalfoul	1975	Plasticien
Ramon	Kelvink	Les Astarý's	1982	Saltimbanque
John	Kilby	Footsbarn	1984	Théâtre de rue
Bernard	Kudlack	Cirque Plume	1980	Circassien
Bernard	Lagneau	Plasticien	1978	Plasticien
Pascal	Laurent	Célestin Echassier	1979	Saltimbanque
Michel	Lebois	Le Grand Magic Circus	1976	Plasticien
Françoise	Léger	Théâtre du Taffur	1984	Théâtre de rue
Jacques	Livchine	Unité et Compagnie	1980	Théâtre de rue
Gérard	Lo Monaco	Le Charivari Monstre	1978	Théâtre de rue
Bernard	Lubat	Musicien	1977	Musique de rue
Madame	Machon	Madame Machon	1975	Musique de rue
Jean Marie	Maddedu	Zéro de Conduite		Théâtre de rue
Bernard	Maître	Marionnettiste	1972	Théâtre de rue
Michel	Ménin	Carafunambule	1980	saltimbanque
Antony	Miralda	Plasticien	1978	Plasticien
Marc	Miralès	Julie s'envoie en l'air	1975	Plasticien
Joseph	Molliens	La Pôchouse	1976	Circassien
Hans walter	Muller	Plasticien	1983	Plasticien
	Napo	Le Cirque Gulliver	1974	Circassien
Michel	Novack	Les Noctambules	1983	Saltimbanque
	Paillette	Le Cirque Aligre	1976	Circassien
François	Palanque	Les Blaguebolles	1979	Circassien
Annie	Papin	Annie et Artus	1976	Musique de rue
Philippe	Petit	Funambule	1984	Saltimbanque
Michel	Poulain	Les Blaguebolles	1979	Circassien
Marie Lucie	Poulain	Lieux publics	1985	Plasticien
Anne	Quesemand	Le théâtre à Bretelles	1978	Théâtre de rue
Leslie	Raine	Théâtracide	1976	Théâtre de rue
Nini	Rhode	Tout Samball	1980	Musique de rue
Gilles	Rhode	Loulou Bastringue	1980	Théâtre de rue
Ferdinand	Richard	Etron fou, le loup blanc	1975	Musique de rue
Michèle	Rochin	Théâtre de l'Olivier	1974	Théâtre de rue
Roland	Roure	Plasticien	1975	Plasticien
Serge	Ruest	Compagnie Serge Ruest	1984	Théâtre de rue
Jacqueline	Sandra	Le Grand Magic Circus	1977	Théâtre de rue
Pascal	Sanvic	Théâtre Risorius	1978	Théâtre
	Sartori	Plasticien	1983	Plasticien
Pierre	Sauvageot	Groupe Lo	1976	Musique de rue
Jérôme	Savary	Le Grand Magic Circus	1977	Théâtre de rue
Puccio	Savioli	Teatro Nucleo	1977	Théâtre de rue
Jean Claude	Scant	Théâtre de l'Olivier	1974	Théâtre de rue
Bruno	Schnebelin	Ilotopie	1978	Intervention
Christian	Soucaret	Plasticien	1974	Plasticien
Jonathan	Sutton	Les Culbutos	1976	Circassien
Christian	Taguet	Le Puits aux Images	1977	Circassien
Jeff	Thiébault	Délices Dada	1980	Théâtre de rue
Jean Baptiste	Thierry	Le Cirque Bonjour	1977	Circassien
Barbara	Veille	Cirque Barbarie	1980	Circassien
Jean Michel	Vercoutter	Théâtre de la Manivelle	1979	Théâtre de rue
Alberto	Vidal	Alberto Vidal	1981	Intervention
Gérard	Vigne	Le Cirque Loyal	1976	Circassien
Pascal	Voinet	Pascualito	1975	Saltimbanque

Bruno	West	Le Grand Céleste	1983	Circassien
Jaume	Xiffra	Plasticien	1976	Plasticien
		Troupe Z	1978	Intervention
Al Binet/Cazal		Groupe Untel	1976	Plasticien
		Les Mirabelles	1977	Théâtre