



HAL
open science

Les espaces publics urbains à l'épreuve des actions artistiques

Catherine Aventin

► **To cite this version:**

Catherine Aventin. Les espaces publics urbains à l'épreuve des actions artistiques. Sciences de l'ingénieur [physics]. Université de Nantes, 2005. Français. NNT : . tel-00397603

HAL Id: tel-00397603

<https://theses.hal.science/tel-00397603>

Submitted on 22 Jun 2009

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.

ECOLE DOCTORALE DE NANTES

Mécanique, Thermique et Génie Civil

Année 2005

Thèse de **DOCTORAT**

Discipline : Sciences pour l'ingénieur
Spécialité : architecture

présentée et soutenue publiquement par

Catherine AVENTIN

le 27 juin 2005
à l'Ecole d'Architecture de Grenoble

LES ESPACES PUBLICS URBAINS A L'EPREUVE DES ACTIONS ARTISTIQUES

Jury :

Philippe Chaudoir, maître de conférence à l'Institut d'Urbanisme de Lyon

Viviane Claude, professeur à l'Institut d'Urbanisme de Lyon

Pierre-Yves Nizou, professeur à l'Ecole Polytechnique de l'Université de Nantes

Alain Pessin, professeur à l'Université Pierre Mendès-France, Grenoble, département de sociologie (rapporteur)

Michel Rautenberg, professeur à l'Université de Lille, département d'ethnologie (rapporteur)

Directeur de thèse : Jean-François Augoyard, directeur de recherche CNRS

Laboratoire : Centre de Recherche sur l'Espace Sonore et l'environnement urbain (CRESSON) UMR CNRS 1563

Adresse : Ecole d'Architecture de Grenoble – 60 avenue de Constantine – BP 2636 – 38036 Grenoble cedex 2

N° ED 0366-181

Résumés :

Les actions artistiques font de plus en plus partie de la vie urbaine. Ces interventions, et particulièrement celles des artistes de rue, ont un lien étroit avec la ville par une action directe sur les espaces publics, pris comme matériau, comme élément premier aux créations.

La thèse aborde le thème du rapport qu'entretiennent les espaces publics urbains avec les actions artistiques et, plus précisément, nous avançons l'hypothèse que les spectacles de rue sont des révélateurs des qualités des espaces publics urbains et que ces actions artistiques jouent le rôle singulier de modificateur de perception de ces espaces. Ce travail de recherche, exploratoire, se propose d'examiner les relations entre les arts de la rue et l'espace public sous des aspects essentiellement spatiaux en observant les liens entre les formes urbaines et architecturales, l'ambiance du lieu et les arts de la rue. On essayera aussi de connaître les habitudes et les modifications perceptives et comportementales du public, des habitants, à l'égard de leur environnement urbain ordinaire.

Urban public spaces meet artistic performances

Artistic performances more and more stand as a part of urban life. Artistic performances, in particular street performances, bear a tight connection with the city, by means of direct action played on public spaces grabbed and used as a fundamental material for creation.

This dissertation discusses the relationship between urban public spaces and artistic action. More precisely, it introduces the hypothesis that street performances reveal those inner qualities of urban public spaces, and that artistic actions play a peculiar role as shaping and transforming one's perception of such spaces.

This research investigates the relationships between street arts and public spaces essentially through its spatial perspectives, by exploring the many links that tie urban and architectural forms, the atmosphere of the place, and street performances. It also intends to comprehend and reveal the audience's and the inhabitants' habits and modification of their behaviour and perception towards their ordinary urban environment.

Mots-clés : espaces publics – arts de la rue – ambiances – perception - usages

Discipline : sciences pour l'ingénieur, option architecture

N° : 366-181

Je remercie

Jean-François Augoyard pour sa confiance et l'autonomie qu'il m'a laissée,
l'équipe du Cresson et tout particulièrement Françoise Acquier, documentaliste,
Bruno, Cécile, Jean-Michel, Marie-Christine, Sandra, Ségolène, Nicolas et Nicole,
relecteurs attentifs,
et bien sûr les créateurs et les spectateurs des actions artistiques étudiées.

Crédits photographiques

Toutes les photos sont de Catherine Aventin sauf :

Julien McOisans : pp. 145 (2^{ème}, 3^{ème}, 5^{ème} et 6^{ème} clichés) ; 146 (1^{er}, 3^{ème}, 4^{ème} et 6^{ème} clichés) ; 149 (4^{ème} et 5^{ème} clichés) ; 150 (3^{ème} cliché) ; 151 (1^{er} cliché).

Collectif *Z.U.R.* : pp. 198 (1^{er} cliché) et 199.

SOMMAIRE

INTRODUCTION	1
--------------	---

PARTIE I : LES ARTS DE LA RUE, UN OBJET PUBLIC POUR L'ESPACE	7
1. Mise en public des arts de la rue comme objet d'étude	9
a) Peu de public pour l'analyse de l'espace dans les arts de la rue	9
b) L'art dans l'espace public urbain, un rôle entre symbolique et politique	19
c) Les actions artistiques urbaines au regard des ambiances urbaines	23
2. Observer et comprendre des « relations publiques »	27
a) De l'événement à l'ordinaire de la ville	27
b) L'espace incarné	30
c) Rapports à l'espace matériel	31
d) Rapports à autrui	33
e) De la perception esthétique comme attention et relations au monde	34
Des relations pour observer, comprendre et aménager l'espace public	36

PARTIE II : EXPLORATION D'UNE METHODOLOGIE PLURIDISCIPLINAIRE	41
A) COMPRENDRE ET CONNAITRE LE CONTEXTE DES ARTS DE LA RUE POUR CHOISIR UN TERRAIN	44
1. Une action artistique, des villes/une ville, des actions artistiques	44
a) Faire varier le lieu de représentation d'un spectacle	45
b) Pendant un festival des arts de la rue	46
c) Grenoble, une ville sans festival des arts de la rue	50
2. Constitution du corpus	53
a) Un premier terrain comme test durant le festival 1997	53
b) Deuxième série de tests et opportunités	53
B) DES OUTILS POUR CONSTRUIRE UNE METHODE : OBSERVER, COLLECTER ET S'ENTREtenir	55
1. Observer : regarder, écouter, sentir, toucher, ressentir	55
a) Les repérages, en amont des représentations	56
b) Les périodes de représentation	58
c) Les lieux sans les spectacles : connaître, vérifier et compléter	63
d) Consigner et garder en mémoire	64
2. Collectes documentaires	65
a) Photographies	66

b) Enregistrements sonores	67
c) Relevés urbains et architecturaux	68
3. Différentes formes d'entretiens	69
a) Spectateurs, passants...	70
b) Troupes	72
Conclusion	74

PARTIE III : <i>LA MISE EN VILLE</i> DES SPECTACLES	75
---	----

1. Jouer dans l'espace public : réglementation et gestion de l'occupation	76
a) La réglementation de l'occupation des lieux publics	77
b) Gérer la cohabitation des activités dans l'espace public	80
2. Les différentes étapes du choix et de l'appropriation du lieu	85
a) Le cadre d'accueil des compagnies : des situations variées	85
b) Des organisateurs informés	87
c) Le Cargo : une procédure complexe et complète	89
d) Le Festival de Théâtre Européen et la Ville de Grenoble : une procédure réduite	95
e) L'intervention sauvage : une organisation légère et souple	98
3. Repérages : les processus de choix et les compétences des artistes	100
a) « Sens de la visite » [11] de <i>26000 Couverts</i>	101
b) « Le point de vue » ([16], [17], [18]) du collectif <i>Z.U.R.</i>	106
c) « Mobile homme » de <i>Transe Express</i>	113
Conclusion	116

PARTIE IV : LES MONOGRAPHIES, UN REGARD SYNOPTIQUE SUR LES SPECTACLES	119
---	-----

1. Constitution des fiches analytiques	121
a) Première section : l'espace de jeu	121
b) Deuxième section : la représentation	122
2. Les monographies	126
a) Le tableau récapitulatif	126
b) Les fiches	126
Conclusion	243

PARTIE V : REVISITER LES SCENES PUBLIQUES DE LA VILLE	245
---	-----

INTRODUCTION	246
A) JOUER DANS LA RUE : EMPRUNTS ET INVENTIONS PAR RAPPORT AU THEATRE EN SALLE	249

1. Les dispositifs du théâtre et ses « variations publiques »	249
a) Rapport(s) entre espace scénique et espace du public	250
b) Point(s) de vue : d'une position imposée aux choix multiples	254
c) Un entre-deux plus ou moins caché : les coulisses	257
d) Télescopage et débordement du spectacle vers le public	259
2. Codes et conventions du théâtre en salle : une adaptation nécessaire à la rue	260
a) Billetterie et « contrôle spatial »	261
b) Lumière et obscurité	262
c) « Silence » et manifestations sonores du public	264
d) Entracte	266
Conclusion	269
B) OU ET COMMENT SE PLACER DANS L'ESPACE PUBLIC ? STRATEGIES ET LOGIQUES D'INSTALLATION DES SPECTATEURS	270
1. Avant la représentation : l'arrivée et l'attente	270
a) Repérage et interprétation d'indices du spectacle à venir	271
b) Offrandes et points d'accroche de l'espace public	273
c) Prendre place publiquement : les rapports à autrui	278
2. Disposition et re-disposition du public lors des représentations	283
a) Ça commence !	283
b) Redisposition du public dans l'espace public	285
c) Arriver (et partir) en cours de représentation	287
Conclusion	288
C) DES SPECTATEURS « EN MOUVEMENT »	289
1. Un engagement physique	289
a) L'instabilité de l'immobilité	289
b) Se déplacer	291
2. Des spectateurs actifs	293
a) De la sollicitation à la participation	294
b) Mouvements de spectateurs dans l'espace	295
3. Le spectateur-acteur : interaction et exposition	299
a) Interactions spectacle-public : des spectateurs transfuges	300
b) Mise en vue	301
Conclusion	303
D) DES SPECTACLES QUI « RAPPROCHENT », LE TEMPS DE LA REPRESENTATION	304
1. Les spectateurs entre eux : distances physiques, sensibles et sociales	304
a) Le tactile	305
b) Le visuel	306

c) Entrer en contact, faire des rencontres	307
d) Une expérience du groupe	308
2. Interactions entre les spectateurs et les non-spectateurs : « espace public »/« espace privé »	310
a) Quand des spectateurs et des habitants se croisent	311
b) Du public à l'intime : de nouveaux rapports à « l'espace privé »	312
Conclusion	314
E) LES ARTS DE LA RUE FACE AU SENSIBLE	316
1. Les troupes : rencontre et recherche d'ambiances urbaines	316
a) Le sonore, une question de fond	317
b) « Lumière ! » ou la maîtrise de l'éclairage public par les artistes	321
c) Les autres modalités sensorielles	322
2. Les spectacles, « ça décape les capteurs sensoriels ! »	325
a) Une autre perspective sur la ville	326
b) Une expérience des sens	328
c) Une perception des lieux renouvelée	330
Conclusion	339
F) LE PATRIMOINE URBAIN « REVU ET INTERROGE » PAR LE THEATRE DE RUE	341
1. La notion de patrimoine urbain	341
2. Le patrimoine comme « matière »	342
3. Le patrimoine comme « objet »	343
a) Objet de représentation, contexte	343
b) Objet sensible	344
c) Objet « décalé »	345
4. Le patrimoine comme « invention »	347
5. De la valeur des différents espaces pour le public	349
a) Perception du patrimoine à l'occasion d'action artistique	350
b) Attitudes et postures : la question de la « distance respectueuse »	351
Conclusion	352
G) APRES LES REPRESENTATIONS : DES TRACES	354
1. Des indices matériels des représentations	354
a) Traces fugaces	354
b) Traces restant et voyageant dans la ville	355
c) Des fragments « baladeurs »	356
2. Des souvenirs des événements artistiques : perception et action	358
a) Traces dans les mémoires collectives et individuelles	359

b) Des lieux « marqués » par les actions artistiques passées	360
c) Des souvenirs qui influent sur les comportements des citoyens	361
Conclusion	362
CONCLUSION	363
<hr/>	
CONCLUSION GENERALE	367
<hr/>	
BIBLIOGRAPHIES	379
1. Bibliographie alphabétique	381
2. Bibliographie thématique	391
<hr/>	
ANNEXES	403

PARTIE I

LES ARTS DE LA RUE, UN OBJET PUBLIC POUR L'ESPACE

Si notre objet de recherche, le théâtre de rue, est assez bien cerné, le champ de questionnement s'ouvre sur des disciplines variées.

Notre première préoccupation a été de savoir qui pouvait s'intéresser à la question des rapports d'ordres spatiaux entre les espaces publics urbains et les arts de la rue. Nous avons alors effectué un recensement de la littérature existante, qui couvre un domaine très large, tout en gardant la notion d'espace comme fil conducteur. Cela nous a mené à établir à la fois un état des lieux et une sorte de chronologie d'apparition des arts de la rue comme objet d'analyse et centre de problématiques. Nous avons examiné comment et selon quel(s) angle(s) ces rapports étaient considérés et étudiés. La lecture critique des recherches actuelles sur ce sujet nous a permis de rencontrer différents niveaux d'analyse concernant le lien entre l'art et l'espace public, leurs confrontations contribuant à établir et interroger notre position. De plus, les points de vue sur les rapports entre art et ville étant variés, la collecte puis l'analyse de définitions différentes nous ont conduit à préciser ce que nous entendions par action artistique urbaine et ce que recouvrait et questionnait la notion d'espace public urbain, pris sous l'angle de liens tissant un espace aux formes mouvantes, aux qualités variables et « habité ».

L'analyse de la rencontre et des liens ainsi créés entre le théâtre de rue et l'espace public urbain nous a amené à prendre en considération ces rapports, dans l'optique de confronter les pratiques et les savoir-faire des artistes à ceux des architectes et urbanistes. Etant soumis pareillement au processus de projet et de création, les artistes de rue ont sans doute quelque chose à apporter aux professionnels de l'aménagement urbain ; cette intuition sous-tendra toute la suite de notre travail.

1. Mise en public des arts de la rue comme objet d'étude

a) Peu de public pour l'analyse de l'espace dans les arts de la rue

Lorsque nous avons débuté notre recherche bibliographique, nous l'avons orientée d'abord sur les rapports entre les arts de la rue et l'espace public urbain, c'est-à-dire ce qui constitue notre objet de recherche¹. Nous allons dans les lignes suivantes rendre compte de

¹ Nous avons limité cette recherche bibliographique à la littérature française. Les arts de la rue étant un champ particulièrement développé en France par rapport, par exemple, aux autres pays européens (vraisemblablement grâce au soutien des institutions et grâce au régime de l'intermittence propre à la France), c'est dans ce pays que l'on trouve des critiques, des études et des recherches sur cet objet artistique. Cela ne signifie pas que rien d'intéressant n'a été produit à l'étranger : par exemple la revue internationale espagnole de théâtre *Fiestacultura* consacre des articles aux spectacles de

ces lectures en pointant les thèmes et orientations dominantes. Peu de littérature existant sur ce champ particulier, nous avons dû élargir notre recherche bibliographique sur les arts de la rue, c'est-à-dire en ne nous limitant pas aux seuls travaux qui ont des préoccupations proprement spatiales, mais également à ceux qui pouvaient faire mention de l'espace urbain dans leurs approches. Les documents que nous avons pu nous procurer émanent principalement de différents ministères, mais aussi de l'Université, les auteurs des deux « territoires » se croisant à de nombreuses reprises. C'est à un tour d'horizon de cette production que nous allons procéder dans les pages suivantes, en prêtant attention aux auteurs, aux thèmes et aux méthodes mobilisées dans le cadre de ces questionnements.

Les arts de la rue comme objet politique émergent : l'attention de l'Institution

Depuis les années 1980 environ, l'Institution (ministères et structures interministérielles) s'intéresse à cette forme de création artistique que sont les arts de la rue, qui s'inscrivent au sein du spectacle vivant (avec la musique, la danse, etc.).

Quantifier, classer

Confirmant par là une certaine reconnaissance, le Ministère de la Culture a lancé plusieurs missions d'étude qui ont donné lieu à des rapports, principalement sur le milieu professionnel formant cette mouvance particulière et peu (voire mal) identifiée. L'un d'entre eux concerne par exemple les aspects économiques² avec à la fois des statistiques générales et des portraits d'un certain nombre de troupes. Les enquêtes menées auprès d'artistes et de compagnies mais également auprès d'organisateur de manifestations programmant des spectacles de rue apportent des données quantitatives sur les formes des compagnies et leur production (par exemple nombre de personnes, nombre et types de spectacles produits par an, leur format, le chiffre d'affaire et les recettes de la compagnie, etc.), sur les modes de diffusion (saison, festivals, salles, répartition des marchés), sur les logiques de marché et la précarité qui en découle, etc. Ce rapport est aussi constitué de portraits de compagnies, de lieux de fabrique et de festivals, données plus qualitatives qui donnent un aperçu plus « incarné » et nuancé de la situation et des pratiques de création et de subsistance qui ont cours dans le milieu des arts de la rue. Toujours dans une

rue et aux festivals spécialisés (notons que les contributeurs et/ou les sujets sont souvent français) ou encore une doctorante italienne consacre sa thèse d'histoire de l'art et du spectacle aux arts de la rue... en France !

² Dapporto E. et Sagot-Duvauroux D. (2000). *Les arts de la rue. Portrait économique d'un secteur en pleine effervescence*. Paris : La Documentation Française, 412 p.

perspective économique, l'attention de l'institution s'est porté également sur les festivals³, cherchant à comprendre l'importance de ces manifestations, par exemple en terme de « poids » économique pour les compagnies, pour les collectivités et associations locales, de « retombées » (touristiques, financières mais aussi sur le plan de la reconnaissance professionnelle) pour les uns et les autres. Une autre mission s'est penchée sur *Les questions de formation, qualification, transmission dans le domaine des arts de la rue*⁴, son auteur en profitant pour mettre à jour quelques repères historiques, économiques, institutionnels afin de mieux contextualiser et comprendre les enjeux présents et surtout futurs de la formation-qualification-transmission de ce secteur artistique. Plus récemment, suite à la réforme du statut des intermittents, différents rapports, dont celui intitulé « Pour un débat national sur l'avenir du spectacle vivant »⁵ portent aussi un regard sur les artistes des arts de la rue.

Autre point de vue, les diverses institutions s'intéressent au public des arts de la rue, relevant que, depuis quelques années, les manifestations festivières autour de ces formes artistiques remportent du succès⁶. Il faut noter que les rares enquêtes sur les spectateurs sont des études qui tentent d'exprimer les résultats sous forme quantitative et qui essaient d'examiner la composition de cette assistance. Si l'on trouve à ce propos quelques informations très générales dans les rapports réguliers portant sur « Les pratiques culturelles des Français », d'autres enquêtes concernent plus spécifiquement les arts de la rue. Mais elles ne proposent que des données statistiques sur les spectateurs de festivals estivaux, par exemple leur répartition entre catégories socioprofessionnelles, leur âge, leur sexe, etc. ou encore des données sur la fréquentation d'un festival (estimation du nombre de personnes...)⁷.

³ Collectif. « Les retombées économiques des festivals ». *Lettre d'information Ministère de la culture et de la Communication*, n° 33 ; on pourra compléter par la lecture d'un article fort intéressant : Boogaarts I. (1992). « La festivalomanie. A la recherche du public marchand ». *Les annales de la recherche urbaine*, n°57-58, pp. 115-119.

⁴ Spielmann F. (2000). *Les questions de formation, qualification, transmission dans le domaine des arts de la rue*. Paris : Mission d'étude DMDTS Ministère de la Culture et de la Communication, 106 p.

⁵ Latarjet B. (2004). *Pour un débat national sur l'avenir du spectacle vivant*. Paris : Rapport, Ministère de la Culture et de la Communication, 171 p. + annexes.

⁶ Voir, entre autres, (1998). « Les arts de la rue aujourd'hui. Les raisons d'un succès ». *Lettre d'information, Ministère de la culture et de la Communication*, n°23, pp. 13-16 ; Guy I-M. (2003). « Les publics du spectacle vivant ». *Le(s) public(s) de la culture*. Paris: Presses de Sciences Po, tome 2 (CD-Rom), pp. 163-168.

⁷ Voir par exemple, sur les arts de la rue : Cramenil J. (1994). « Le rapport au public à Viva-Cité : entre fête collective et liberté individuelle ». *Rues de l'université. Centre de recherche sur le théâtre de rue*, n°2, pp. 12-15 ; Baillet J.-L. (1996).

Regards croisés : rencontres et débats

Autres manifestations de son intérêt envers ce champ artistique, le Ministère de la Culture, par le biais des D.R.A.C.⁸ et/ou le Ministère de la Ville, par l'intermédiaire de la D.I.V.⁹ ou la mission du Plan Urbain, a initié et participé à différents colloques et rencontres permettant de rapprocher et de faire débattre des professionnels de différents domaines (spectacle, scénographie, architecture, sociologie...) autour des contacts entre l'art et la ville. Dans un article daté de 1994, Floriane Gaber résume¹⁰ dix ans de rencontres entre « professionnels » (artistes, directeurs de structures, etc.) et membres d'institutions (par exemple Ministère de la Culture, *Lieux Publics*, D.R.A.C.). Elle souligne que si, à maintes reprises, les diverses « rencontres » annoncent un débat sur la création et les pratiques artistiques, il y est, finalement, surtout « question des problèmes vis-à-vis des subventions et des élus, que ce soit dans la rue ou dans l'audiovisuel, mais “d'analyse des formes artistiques”¹¹ point, à moins que la relation non critique (!) de diverses expériences puisse être qualifiée ainsi »¹². De plus, elle relève que les réponses aux questions sur la création, le rapport aux architectes et urbanistes ou le rapport au monumental (entre autres thématiques) sont rarement des descriptions raisonnées et/ou des analyses mais « prennent souvent la forme d'anecdotes vécues, seule expression des expériences artistiques ou organisationnelles : vécues c'est-à-dire non-définitoires (selon le terme de Hubert Tonka, chargé de la synthèse de ces journées) ! »¹³. Peut-être que ces rencontres ont malgré tout le mérite de tenter des rapprochements et des prises de conscience, et nous pouvons supposer qu'elles ont éventuellement participé à une « reconnaissance » (à la fois tant demandée et redoutée par les artistes) publique et institutionnelle, laissant alors espérer des aides meilleures et plus importantes, depuis la création jusqu'à la diffusion des spectacles.

Dans les années suivantes, des séminaires et des colloques, qui se veulent pluridisciplinaires (à l'image des arts de la rue ?), se penchent sur « Scénographie et

« Le festival d'Aurillac ». *Arts de la rue*, n° 13, pp. 23-27 ; Guy J.-M. (2001). « Public ou spectateurs ? ». in Raynaud De Lage C. *Intérieur rue, dix ans de théâtre de rue*. pp. 148-149.

⁸ Directions Régionales à l'Action Culturelle.

⁹ Délégation Interministérielle à la Ville.

¹⁰ Gaber F. (1994). « De Rencontres en Rendez-vous, quelques jalons pour les arts de la rue ». *Rues de l'université. Centre de recherche sur le théâtre de rue*, n° 1, pp. 2-6.

¹¹ Extrait de la plaquette de présentation des Rencontres de 1993.

¹² Gaber F. (1994). *Op. cit.*, p. 4.

¹³ *Ibid.*

espaces publics. Les lieux de la représentation dans la ville »¹⁴ où communications, témoignages et points de vue s'échangent sur «la généalogie de la scénographie », «les pratiques scénographiques aujourd'hui », « de la scénographie à l'urbanisme » et « les registres de la représentation » (pour reprendre les thèmes annoncés des journées). Plus spécifiquement, un autre colloque portera sur «Les actions artistiques nouvelles en milieu urbain »¹⁵ et quelques années plus tard étudiera la place du sonore avec «La ville, espace de créations sonores »¹⁶. Sur ces rencontres de forme et de qualité diverses, nous portons un regard proche de celui de Floriane Gaber, regrettant le manque de distance et surtout d'analyse, dépassant rarement le récit d'expérience, sans que soit réellement mises en regard et questionnées des pratiques artistiques face aux espaces publics, dans toute leur complexité. Quelques colloques, plus universitaires, tentent ces rapprochements, par exemple en posant la question sur ce qu'est et pourrait être la rue dans la ville contemporaine¹⁷, la perception et l'interprétation de la part des artistes étant considérées comme un des regards possibles. Un autre colloque tenu récemment à Metz¹⁸ se propose de « comprendre l'incidence de ces créations [artistiques] sur la signification des villes et de leurs paysages urbains. Cette explicitation des phénomènes de sens est une des conditions de la pertinence des dispositifs de médiation des réalités urbaines, mais aussi des projets multiples de développement et de valorisation »¹⁹. Parmi les sujets abordés, les communications évoquaient sur «l'animation urbaine » (du «design d'événement » à la fête de l'Internet), les sculptures dans l'espace public, les tags et les graphs, le patrimoine industriel urbain, ou encore les lieux alternatifs de créations, telles les friches, squats, etc.²⁰.

¹⁴ (1993). *Scénographie et espaces publics. Les lieux de la représentation dans la ville*. Paris : Plan Urbain, séminaire de recherche, 376 p.

¹⁵ (1993). *Les actions artistiques nouvelles en milieu urbain*. Colloque international, DRAC Rhône-Alpes - Centre Jacques Cartier, 8-10 Décembre 1993, Villeurbanne, n. p.

¹⁶ (2000). *La ville, espace de créations sonores*. Rencontres musicales pluridisciplinaires. Musiques en scène. Lyon : Goethe Institut de Lyon, Ministère de la Culture, Grame, 88 p.

¹⁷ (1998). *L'esthétique de la rue*. Colloque d'Amiens 1994, Amiens : Editions L'Harmattan, 235 p.

¹⁸ (13-15 juin 2002). *Les arts de la ville et leur médiation*. Metz : UFR sciences humaines et arts, Centre de recherche sur les médias.

¹⁹ Pascal Sanson, au nom du comité scientifique, responsable-coordonateur. Plaquette de présentation et programme du colloque.

²⁰ C'est d'ailleurs une des préoccupation du Ministère de la Culture que de prendre connaissance de ces expériences de conditions de créations artistiques, d'en analyser les problématiques aussi bien artistiques, que culturelles, sociales, économiques, politiques et même urbaines. Le rapport de Fabrice Lextrait ((2001). *Friches, laboratoires, fabriques, squats, projets pluridisciplinaires... Une nouvelle époque de l'action culturelle*. Paris : Rapport à Michel Duffour Secrétaire d'Etat au Patrimoine et à la Décentralisation culturelle, mai 2001, 74 p.), mais aussi une rencontre ((2002). *Les nouveaux territoires de l'art*. Dossier de presse de la Rencontre Internationale, 14-16 février 2002, Marseille, 30 p.)

Un colloque reliait la réception des arts de la rue à l'expérience esthétique urbaine en général²¹.

Des revues comme espace de rencontre

Au croisement des travaux engagés par les administrations, de la recherche universitaire et des pratiques professionnelles (des artistes comme des commanditaires et des organisateurs), se trouve l'édition de revues portant sur cette forme artistique.

La première revue a été créée il y a une dizaine d'années par un groupe d'universitaires et d'étudiants de l'Institut d'études théâtrales (Paris)²². Intitulée « Rues de l'Université », trois numéros ont vu le jour entre février et octobre 1994. Ils sont constitués d'articles sur les arts forains, le cirque, le phénomène du carnaval, des festivals, l'actualité de la création (par des critiques de spectacles), des points techniques. Plus intéressants pour notre problématique, des articles engagent des réflexions sur un essai de typologie des spectacles, sur les débuts et fins de spectacles, sur les manifestations autour des arts de la rue. Mais ils restent à notre avis trop superficiels, c'est-à-dire avançant des propositions sans prendre le temps de les interroger ni de les confronter à la question du rapport à la forme et à la vie urbaine. Par exemple, l'esquisse d'une typologie des spectacles²³ se base sur la forme de ceux-ci, c'est-à-dire fixe ou ambulatoire (décliné pour cette dernière forme en « parade » et « à machines »). L'espace public n'est ensuite abordé que sous l'opposition ouvert/fermé²⁴. Ces critères nous semblent découler d'un regard trop rapide, peu problématisé et rarement mis en perspective.

entre artistes, sociologues, économistes, élus locaux, représentants des institutions, etc. permettent de prendre conscience de l'existence de ces lieux de vie artistiques dans la ville, de ces « nouveaux territoires de l'art ». Nouveaux territoires aussi bien dans le sens de nouveau type de création (par exemple inédits dans leur technologie ou encore « hybridation » artistique) que dans le sens « géographique » du terme, ces lieux de création s'inscrivent dans le tissu urbain de la ville.

On peut aussi se reporter à : (2001). « Cultures urbaines et lieux intermédiaires ». Ministère de la Culture et de la Communication. Mission de la recherche et de la technologie / Culture et Recherche, dossier d'information (<http://www.ecm.culture.gouv.fr/culture/actualites/politique/culture-re.../dossier-recherche3.ht>); Chaudoir P. (2003). « Le théâtre de rue : nouvelles formes d'expression en espace public ». *La Pierre d'Angle*, n°34 ; Raffin F. (2000) « Du nomadisme urbain aux territoires culturels : la mise en culture des friches industrielles à Poitiers, Genève et Berlin ». *Cultures en ville ou de l'art et du citoyen*. La Tour d'Aigues : Editions de l'Aube, pp. 51-68.

²¹ « La ville en scène », Les entretiens J. Cartier, Lyon, DRAC/Cresson, 1998.

²² Plus précisément, l'Association de Recherche sur les Arts de la Rue.

²³ Gaber F. (1994). « Typologies ». *Rues de l'université*, Centre de recherche sur les arts de la rue, n°3, pp. 2-10.

²⁴ L'auteur entend par « espace fermé » les cours, parcs, jardins et chapiteaux.

Quelques cinq années plus tard, paraît la revue trimestrielle «Rue de la Folie »²⁵ qui se veut, comme il est indiqué sur la couverture, «la revue des arts et spectacles urbains »²⁶. Au fil des neuf numéros qui sortiront de 1998 à 2000, des rubriques telles que des portraits de troupes, d'artistes et de lieux de fabrique, des regards sur la situation des arts de la rue à l'étranger, des critiques de spectacles, des points réglementaires témoignent d'expériences artistiques diverses et encadrent des dossiers thématiques. Ces derniers essaient de proposer des pistes d'analyses des pratiques professionnelles dans la ville. Ils abordent à certaines occasions des problématiques spatiales, à travers la dimension sonore dans « L'art sonore en espace libre »²⁷, sur les « Paradoxes et métamorphoses de l'espace urbain »²⁸, faisant part de réflexions sur les enjeux artistiques ou encore le public, dans « Première contribution du groupe de travail sur les arts de la rue »²⁹. La revue « Scènes urbaines »³⁰ prendra la relève en 2002, le temps de deux numéros.

Il est intéressant de remarquer que, globalement, on retrouve les mêmes auteurs d'une revue à une autre et qu'il s'agit souvent d'auteurs institutionnels ou d'universitaires, auxquels s'ajoutent quelques journalistes spécialisés ainsi que des artistes témoignant de leurs expériences. Les dossiers amorcent des réflexions sur des thèmes considérés comme fondamentaux des arts de la rue et rendent compte des études et de la recherche.

Les arts de la rue comme objet de recherche : l'attention universitaire

Le soutien institutionnel

En dehors des rencontres et colloques, différentes institutions telles le Fond d'action sociale (F.A.S.), la D.I.V., le Ministère de la Culture, le Ministère de l'Équipement etc., ont lancé conjointement des programmes de recherche pluridisciplinaires, comme par

²⁵ Editée par l'organisme *HorsLesMurs*, association nationale pour le développement des arts de la rue et de la piste, subventionnée par la Ministère de la Culture. Dans le premier éditorial, Jean-Luc Baillet (rédacteur en chef de la revue et directeur de *HorsLesMurs*) précisera que « Rue de la Folie n'est pas l'organe de professionnels repérés, ni le porte-parole du Ministère de la culture qui nous soutient directement : nous revendiquons notre autonomie en faisant appel à des rédacteurs extérieurs, libres de leurs propos et de leurs engagements ».

²⁶ Entre temps étaient parus « La Lettre des arts de la rue » « Arts de la rue », édités également par *HorsLesMurs*. Ils comprenaient principalement des informations pratiques pour les professionnels.

²⁷ (2000), n° 9.

²⁸ (1999), n° 4, coordonné par Sylvia Ostrowetsky.

²⁹ (1999), n° 3.

³⁰ Toujours éditée par *HorsLesMurs*.

exemple le programme « Culture, villes et dynamiques sociales »³¹ qui a pour ambition « d'analyser les phénomènes culturels à la croisée des domaines sociaux, politiques et urbains »³². Les différentes contributions des chercheurs couvrent un champ très large de la culture et de la ville, certains s'attachant à ce qui se passe dans les rues et les places des villes, la plupart du temps dans des quartiers de banlieues et de villes nouvelles, territoires souvent périphériques spatialement et socialement. Une partie de ces travaux se penche sur ce que les institutions nomment les « cultures urbaines », expression qui désigne tout à la fois un contexte et des formes d'expressions artistiques propres à un « environnement urbain » et à notre époque contemporaine. Cet environnement urbain, généralement compris comme étant des grands ensembles, des banlieues³³, serait source et lieu d'accueil de différentes formes d'expressions artistiques, aussi bien dans la danse (hip-hop, break dance), le chant et la poésie (rap, slam), la musique (techno) que les arts plastiques (graff) ou la « glisse urbaine », souvent du fait des jeunes vivant dans ces « quartiers ». Ces pratiques artistiques très diverses qui « ont en commun d'émerger hors des espaces de la ville dédiés à la culture, et de faire liens et lieux »³⁴, posent généralement la question des liens entre l'art, le social et le politique³⁵. Mais pour Henry-Pierre Jeudy, cet intérêt des institutions pour ces « cultures urbaines » les font devenir « les objets exotiques des périphéries urbaines »³⁶, justifiant et amplifiant ainsi l'idée que les artistes ne seraient pas porteurs de créations artistiques, mais feraient plutôt œuvre d'intégration et d'insertion sociale urbaine³⁷.

³¹ Ce programme a donné suite à la publication de (2000) *Cultures en ville ou de l'art et du citoyen*. (coord. par Jean Métral) La Tour d'Aigues : Editions de l'Aube, pp. 17-32.

³² *Id.*, Avant-propos, p. 5.

³³ Mais aussi des lieux à la marge de la ville comme des friches industrielles, des squats...

³⁴ Collectif. (2001). « Cultures urbaines et lieux intermédiaires », *Op. cit.*

³⁵ L'Observatoire des Politiques Culturelles, à Grenoble, vient de publier une étude sur, entre autres points, la reconnaissance des cultures urbaines dans la cadre des politiques culturelles et des politiques de la ville. Chadoir P. et de Maillard J. (dir.) (2004) *Culture et politique de la Ville. Une évaluation*. La Tour d'Aigue : Ed. de l'Aube.

³⁶ Jeudy H.-P. (1999). *Les usages sociaux de l'art*. Paris : Circé, p. 28.

³⁷ « Tandis que des groupes venus présenter leurs créations, manifestent plein d'espoir en croyant promouvoir de nouvelles formes d'expression culturelle, le dispositif institutionnel assure son contrôle par la reproduction de son discours sur l'intégration et l'insertion. Ce que semblent dire les institutions culturelles à ces groupes qui n'en demandaient pas tant : nous vous avons sélectionné pour vos qualités artistiques, mais votre travail est surtout la preuve de votre intégration, vous constituez déjà nos patrimoines du futur pour l'avenir des mégapoles ! Des banlieue en crise naîtront les cultures de demain. On croit rêver : ces cultures urbaines deviennent les objets exotiques des périphéries urbaines. » Jeudy H.-P., *Ibid.*

Une nette dominance des questions de politiques culturelles

Signe d'un intérêt croissant pour les arts de la rue dans le milieu universitaire, des étudiants les prennent comme « objet » central de leur mémoire d'étude (de maîtrise mais surtout de D.E.A. et de D.E.S.S.). Sans avancer qu'ils soient représentatifs de l'ensemble des travaux universitaires de ce type³⁸, on peut noter que malgré des disciplines diversifiées (*études théâtrales, sociologie, ambiances architecturales et urbaines*), la majorité de ces travaux entre dans le domaine des politiques culturelles et portent, globalement, sur les rapports entre ce genre artistique et les institutions, l'évolution de ces liens ou encore sur les publics³⁹. La plupart de ces études appuient leur analyse sur des discours, des sources écrites ou « de première main » avec des entretiens⁴⁰ (sources bibliographiques, entretiens menés avec des artistes, des directeurs de compagnies, des acteurs des politiques culturelles, etc.). Il faut noter que lorsque la « rue » est évoquée, cela reste souvent très généraliste, peut-être parce que souvent l'espace où se déroule ces spectacles n'est pas le sujet du questionnement, n'est pas le cœur du travail. La « rue » est alors un terme commode pour désigner l'espace public urbain, « simple » cadre et réceptacle de spectacles, sans le prendre comme objet d'interrogations possibles. Par contre, beaucoup abordent l'histoire des arts de la rue et des filiations possibles, ainsi que la question du public (souvent sous l'angle de la composition sociale et dans le cas de festivals). Toujours concernant les arts de la rue à l'université, nous devons ajouter que l'université Paris 1-

³⁸ Aucune base de données ne recense ce type de travaux. Mais, par exemple, certains Instituts d'Etudes Politiques (I.E.P.) mettent en ligne les derniers mémoires soutenus, aussi bien de fin d'étude que de D.E.S.S. (I.E.P. de Grenoble et Lyon), tout comme certains départements universitaires (Dijon...) ; des mémoires sont inventoriés par le centre de documentation de *HorsLesMurs* qui essaye de collecter tous les documents sur le cirque et les arts de la rue. Les documents les plus anciens remontent à 1991. Cela ne signifie pas que personne ne s'était penché sur ce thème auparavant, mais simplement qu'avec les moyens actuels (bases de données, centres documentaires...), nous n'en avons pas trouvé d'autres.

³⁹ Par exemple, deux étudiants ont interrogé des spectateurs : l'un s'intéressant aux musiciens de rue (Masson P., (1998)). *L'intuition acoustique des musiciens de rue*. DEA « Ambiances Architecturales et Urbaines ». Grenoble et Nantes: Ecole d'architecture de Grenoble (Cresson) et Université de Nantes (ISITEM, 107 p.), l'autre ayant spécifiquement étudié le public et ses comportements dans deux spectacles de *26000 Couverts* (Gonon A., (2002)). *Les états du spectateur dans la représentation théâtrale. Les spectacles de la compagnie « 26000 Couverts » comme prisme*. D.E.S.S. « Action artistique politiques culturelles et muséologie ». I.U.P. Denis Diderot Université de Dijon, 87 p.). Mais nous devons signaler que les deux spectacles en question se jouent en intérieur, et ne peuvent donc, pour nous, être alors définis comme « spectacles de rue ».

⁴⁰ Il existe des exceptions avec les deux travaux mentionnés dans la note précédente et Le Gal M. (2002). *Trajectoires du spectacle-parcours contemporain. Exemple de Ville Invisible du «Théâtre de l'Arpenteur», Rennes, 1999*. D.E.A. « Etudes théâtrales », Paris III La Sorbonne Nouvelle, 64 p. Mais ce dernier travail ne s'attache pas à rendre compte d'observation et de récit, il analyse principalement les propos de la troupe, sans les confronter au terrain.

Sorbonne met en place, à destination des étudiants, des programmes des rencontres autour de thèmes culturels entre étudiants, professionnels et chercheurs. Là aussi, quand les arts de la rue sont abordés, c'est sous l'angle des politiques culturelles avec les questions de médiation⁴¹, d'institutionnalisation⁴², ou encore sur les questions de citoyenneté⁴³.

Un intérêt qui se confirme : l'émergence dans les thèses

Des travaux de recherche plus poussés et sur un temps plus long, comme les thèses, abordent le champ des arts de la rue. Concernant tout d'abord les thèses en cours⁴⁴ (dix références s'échelonnant entre 1993 pour la plus ancienne à 2004 pour les toutes dernières), les six disciplines concernées sont très diverses, la plus importante étant le *Théâtre* avec quatre thèses. Puis viennent, avec chacune une thèse, la *Philosophie*, les *Arts et archéologie*, l'*Ethnologie*, les *Arts plastiques*, les *Sciences de l'information et communication* et la *Sociologie*. Sept d'entre elles font explicitement référence, dans leur titre, aux arts de la rue ou au théâtre de rue. On peut s'étonner du peu de travaux doctoraux abordant ce champ artistique, surtout en « théâtre », alors que le théâtre de rue semble vu par les institutions et les professionnels comme une des formes de renouveau du théâtre contemporain (même s'il reste malgré tout plutôt marginal). Sans avoir plus de renseignements que des mots-clés et parfois un résumé, il est quasiment impossible de savoir si ces travaux abordent la notion d'espace. Néanmoins, il faut noter qu'aucune thèse n'est en cours en urbanisme (*Géographie, aménagement et urbanisme*). Notre recensement comporte une limite qui provient du fait que le Fichier Central des thèses ne répertorie pas tous les domaines⁴⁵. En ce qui concerne les thèses soutenues portant principalement sur les arts de la rue, nous en trouvons une en *Sociologie urbaine* intitulée *La ville en scènes*.

⁴¹ (2002). « Arts de la rue et médiation ». Université Paris 1 - *Les jeudis de la Sorbonne*. http://www.univ-paris1.fr/recherche/e-publications/jeudis_de_la_sorbonne/actes/actes_2002/article2244.html.

⁴² (2000). « Les arts de la rue et le projet culturel : l'institutionnalisation des arts de la rue ». Université Paris 1 - *Les jeudis de la Sorbonne*. http://www.univ-paris1.fr/recherche/e-publications/jeudis_de_la_sorbonne/actes/actes_2000/article2134.html.

⁴³ (1999). « Arts de la rue et citoyenneté ». *Les jeudis de la Sorbonne*. Paris : Université de Paris 1 Sorbonne.

⁴⁴ Le Fichier Central des Thèses (Université de Paris X ; www.fct.u-paris10.fr) répertorie les sujets des doctorats en cours de préparation (dans certaines disciplines) en France, dans les universités et les établissements d'enseignement supérieur habilités à délivrer des doctorats. Sont concernés les champs disciplinaires suivants : *Lettres* (dont arts et archéologie, arts plastiques, ethnologie, théâtre), *Sciences humaines et sociales* (comprenant, entre autres, sociologie et urbanisme), *Droit*, *Sciences politiques*, *Sciences économiques et de gestion*. En 2004, cela représentait plus de 85 000 références. Dans ce fichier, les recherches ont été effectuées avec différents mots-clés (entrées « titre » ou « résumé ») comme *théâtre de rue*, *spectacles de rue*, *arts de la rue*, *action(s) artistique(s)*, *événement artistique*, *art* et *théâtre* croisés avec *espace public*, *rue*, *ville*, *espace urbain*, *in situ*...

*Discours et figures de l'espace public à travers les « Arts de la Rue »*⁴⁶ et une en *Sciences pour l'ingénieur* (option architecture) sur les *Ambiances et dispositifs éphémères en milieu urbain*⁴⁷. Nous reviendrons en détail sur ces deux recherches dans les pages suivantes. Sur le thème plus large de l'art dans la ville aujourd'hui, il faut également noter la recherche en *Esthétique, sciences et technologie des arts* s'intéressant aux *Parcours artistiques et virtualités urbaines*⁴⁸, à l'articulation entre pratiques artistiques contemporaines et théories urbaines⁴⁹. Ces trois recherches examinent les rapports à l'espace public urbain, selon des modalités et sous des aspects différents mais ce thème est au cœur de leurs problématiques⁵⁰.

b) L'art dans l'espace public urbain, un rôle entre symbolique et politique

Les recherches qui s'attachent à comprendre et analyser les rapports entre les arts de la rue et l'espace public urbain s'efforcent plus particulièrement de mettre à jour des liens principalement politiques et symboliques. Selon des degrés divers, éventuellement liés aux formes artistiques, art et ville peuvent en effet s'interroger mutuellement en privilégiant la dimension politique.

Ville et événements festifs : une instrumentalisation symbolique

Ainsi, Eric Monin (architecte) rappelle au début de sa thèse sur les dispositifs éphémères dans la ville que, historiquement, le choix des lieux de fêtes n'est jamais dû au hasard et que l'espace urbain, aussi bien que la manifestation elle-même, est instrumentalisé par le pouvoir (que celui-ci soit royal, révolutionnaire, religieux, républicain...)⁵¹. Ainsi, il relève

⁴⁵ Par exemple notre travail n'apparaît pas compte tenu de son inscription dans le champ des *Sciences pour l'ingénieur*.

⁴⁶ Chaudoir P. (1996). *La ville en scènes. Discours et figures de l'espace public à travers les « Arts de la Rue »*. Amiens : EDRESS, 468 p.

⁴⁷ Monin E. (2001). *Ambiances et dispositifs éphémères en milieu urbain*. Thèse de doctorat en sciences pour l'ingénieur, option architecture. Nantes : Université de Nantes, 2 tomes : 375 et 303 p.

⁴⁸ Urlberger A. (2001). *Parcours artistiques et virtualités urbaines. Du discours théorique aux propositions artistiques*. thèse de doctorat en Esthétique, sciences et technologies des arts, option arts plastiques et photographie. Paris : Université de Paris VIII, 540 p.

⁴⁹ Cette recherche ne porte pas à proprement parler sur les arts de la rue mais examine des pratiques artistiques en prise avec la ville en mutation, en proposant des points de vue inattendus et poussant à la réflexion.

⁵⁰ Une quatrième thèse, que nous n'avons pas pu consulter, prend les arts de la rue comme axe d'observation mais, *a priori*, sans attention particulière à l'espace urbain en tant que tel car s'inscrivant dans la recherche en marketing: Puhl M. (2002). *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. Dijon : Université de Bourgogne.

⁵¹ Pour plus de détails on pourra se reporter aux pages 16-22 du tome 1 de Monin E. (2001). *Op. cit.*, qui fait le bilan de nombreux travaux portant sur cette question, à des périodes historiques différentes.

que des lieux peuvent être « directement associés à l'exercice du pouvoir politique ou bien commémorant ses racines (...). La localisation de ces manifestations rappelle à la population les lieux et surtout les personnes investies d'une fonction officielle »⁵². Il cite en exemple des manifestations festives du XVIII^{ème} siècle se déroulant dans ou devant des cours d'hôtels particuliers habités par des magistrats et notables d'une ville. Quelle que soit l'époque et jusqu'à aujourd'hui, il est ainsi possible de dresser une véritable cartographie des lieux de pouvoirs, en répertoriant les lieux de la ville investis par des fêtes. Par ailleurs, la mise en scène des sites urbains choisis (par exemple des entrées de ville, des parcours de cortèges, etc.) transforme provisoirement l'espace en bouleversant son aspect formel, mais aussi en changeant « son signifié en modifiant les pratiques festives qui avaient coutume de l'investir »⁵³. Les pratiques ordinaires se trouvent également perturbées, sinon totalement modifiées pour un temps. Ces manifestations festives éphémères sont, écrit Eric Monin, « un outil opérationnel extrêmement puissant au service d'une reconquête de l'espace, d'une activation du sens des lieux investis »⁵⁴.

En quelque sorte « au service » d'un message, l'espace public urbain est choisi à la fois pour sa valeur symbolique, comme cadre d'accueil potentiellement intéressant (suffisamment grand pour accueillir du public, permettant des installations éphémères multiples, relativement transformables, etc.) et aussi, comme le rappelle Eric Monin, pour la qualité et « l'importance de la dimension plastique des lieux considérés »⁵⁵.

De l'art public à l'art urbain : jouer sur et avec un lieu collectif

Pour le sociologue Philippe Chaudoir, lorsque l'on parle d'« art public » et d'« art urbain », ce sont dans le même temps le champ de l'urbain et celui de l'art qui sont considérés. Cependant il différencie ces deux notions. L'art public introduit plus particulièrement la dimension du quotidien de l'art, en un retour réflexif sur lui-même⁵⁶. La notion d'art urbain est très proche mais dans celle-ci les artistes questionnent encore davantage le rapport à l'espace et à l'urbanisme, pris alors non seulement dans leur dimension construite mais

⁵² *Id.*, p. 114.

⁵³ *Id.*, p. 17.

⁵⁴ *Id.*, p. 20.

⁵⁵ *Id.*, p. 117.

⁵⁶ « 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. » in Chaudoir P. (2004). « Arts de la rue et espace urbain ». *L'Observatoire*, n°26.

aussi « symbolique et psychique »⁵⁷ en direction des citoyens, des politiques ou de tout autre acteur de la ville. Pour Philippe Chadoir, avec l'art urbain, plus que dans l'usage des lieux, l'appropriation pourrait être davantage dans le symbolique et le politique. « En tout état de cause, ces pratiques diverses impliquent toute 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 (...) »⁵⁸. Les artistes de toutes disciplines affichent d'ailleurs souvent une volonté sociale et politique certaine, guidant plus ou moins fortement la forme et le contenu des créations. A ce propos, le sociologue Henry-Pierre Jeudy relève que souvent « l'objectif énoncé par les artistes eux-mêmes, surtout lorsqu'ils font des interventions publiques dans les villes, est celui de la "prise de conscience". Les gens sont conviés à réaliser leur propre aveuglement, à changer leurs habitudes de représentation grâce au contact avec une œuvre qui doit être provocatrice mais surtout efficace. Cette volonté de troubler les esprits en leur offrant la possibilité de remettre en cause leurs valeurs traditionnelles est utilisée comme un argument primordial par les artistes afin de légitimer aux yeux d'une municipalité le sens de leurs interventions »⁵⁹. Il est donc question de choix politiques par des commanditaires, de volontés politiques plus ou moins affirmées des artistes pour interroger, voire modifier des formes urbaines, provoquer des réactions des citoyens, leur redonner éventuellement par là une légitimité à manifester un avis et s'exprimer à propos des « affaires de la cité », à jouer sur le sens des espaces investis, travaillant l'imaginaire et le symbolisme des lieux. Idéologie et imaginaire se retrouvent dans l'espace public, une création artistique pouvant jouer le rôle de « proposer un aliment à l'imaginaire »⁶⁰.

Cette analyse des relations entre espace public urbain et art se situe plutôt dans l'univers théorique de Jürgen Habermas, si l'on se réfère à sa définition de l'espace public. C'est-à-dire que l'on considère la « rue », au sens générique du terme, où se produisent ces interventions artistiques comme un lieu collectif d'échanges, de débats, « support communicationnel de l'échange et de la constitution de l'opinion »⁶¹. Pour Jürgen

⁵⁷ *Id.*

⁵⁸ *Id.*

⁵⁹ Jeudy H.-P. (1999). *Les usages sociaux de l'art*. Paris : Circé, p. 48.

⁶⁰ Chadoir P. et S. Ostrowetski. (1996) « L'espace festif et son public ; L'intervention culturelle en espace public en villes nouvelles et villes moyennes ». *Les annales de la recherche urbaine*, n°70, dossier « Lieux culturels », p. 85.

⁶¹ Chadoir P. (1996). *La ville en scènes. Discours et figures de l'espace public à travers les « Arts de la Rue »*. Amiens : EDRESS, p. 22.

Habermas, l'espace public est le lieu des échanges entre les citoyens, des interactions sociales, c'est-à-dire un « espace communicationnel », sous des formes diverses telles les places publiques, les journaux, les salons, etc. Cette approche définit l'espace public de façon assez abstraite, presque « virtuelle » mais, bien que Philippe Chaudoir la reprenne en partie, il la relativise tout de même. Ainsi, il affirme dans sa thèse que son « approche insiste, à l'inverse, sur sa dimension matérielle, définissable en terme de cristallisation, comme le dirait Halbwachs »⁶². Le sociologue définit l'espace public comme un espace symbolique, mais aussi comme espace politique et matériel.

Ville et arts de la rue : un jeu politique

Les sociologues Philippe Chaudoir et Sylvia Ostrowetsky insistent également sur le fait que ces événements, en l'occurrence artistiques, sont « essentiellement conçus pour produire, comme en aval, et ne serait-ce que momentanément, le public lui-même, comme ensemble. (...) La rue, dans cette nouvelle conception, est avant tout un *lieu commun* »⁶³. Les manifestations artistiques s'y produisant, et leurs rencontres avec les citoyens, peuvent être perçues comme « point modal de la vie sociale, non pas beuglement affirmé de l'idée mais bricolage ironique des formes, prise de conscience de l'entre-soi, affirmation des territoires, non dans leurs frontières mais dans leur singularité accueillante »⁶⁴. Ce sont non seulement des occasions pour les spectateurs de se retrouver « ensemble », entre individus vivant dans ces lieux et interagissant les uns avec les autres, mais aussi avec les artistes, avec les lieux, et de s'adresser entre autres aux politiques. Les artistes auraient, volontairement ou non, un rôle au moins d'intermédiaires, voire de révélateurs et de vecteurs d'opinions et d'actions. Action politique, et même action urbaine (à la place d'urbanistes qui seraient « défailants »), voilà ce dont les artistes seraient porteurs : « Quoiqu'il en soit, et dans tous les cas, ce renouveau culturel a fort à faire avec la ville comme *polis*. Mais, encore une fois, ce retour au politique transite par le médium culturel. Les urbanistes constatent, dans les mêmes années, leur incapacité à faire de l'urbain et croient pouvoir atteindre leur objectif en passant par l'intermédiaire du théâtre de rue pour le retrouver. Ainsi c'est bien d'une action politique dont il s'agit, mais engagée dans des stratégies volontaires réfléchies. Tandis que les "Arts de la rue" veulent faire de la politique grâce à la fête, les urbanistes veulent faire de l'urbain grâce aux "Arts de la rue" »

⁶² Chaudoir P. (1996). *Op. cit.*, p. 22.

⁶³ Chaudoir P. (1998). « L'interpellation dans les arts de la rue ». *Espace et société*, n°90-91, pp. 167-192

⁶⁴ Ostrowetsky S., Préface, in Chaudoir P. (1996). *Op. cit.*, p. 15.

»⁶⁵. Et « faire de l'urbain », c'est souvent considérer que l'espace public est à la fois réceptacle et porteur d'une capacité socialisatrice, qui serait « stimulée » par les interventions artistiques qui y prennent place. En effet, ces manifestations, en attirant des passants, « tendent à constituer les spectateurs en un même ensemble, (...) [et] ce rassemblement (...) comme ensemble entraîne un sentiment, même confus, de partage d'une même localité, d'une même temporalité qui renvoie à une triple dimension de l'identité collective. L'émergence du lieu ou, au moins, la nouvelle sensibilité qui s'en dégage, réactualise une identité territoriale, celle qu'on pourrait nommer la *citadiné* »⁶⁶.

c) Les actions artistiques urbaines au regard des ambiances urbaines

Notre positionnement sur les rapports que peuvent entretenir les arts de la rue et l'espace de la ville se distingue des précédents. Dans notre approche, l'espace public est considéré comme un ensemble bâti, aux ambiances diverses et changeantes (visuelles, lumineuses, sonores, tactiles, olfactives), accessible aux citoyens et support de pratiques et usages variés. A partir de cette position, des chercheurs vont s'intéresser plus particulièrement aux différentes dimensions du lien de l'art à l'espace public urbain en repérant aussi bien les interactions sensorielles avec le site qu'avec les citoyens.

Des degrés d'interactions entre l'espace, la création artistique et les citoyens

Cette approche a été développée de façon privilégiée par Jean-François Augoyard (philosophe et urbaniste) au sein du laboratoire Cresson⁶⁷. Ce chercheur fait lui aussi une distinction entre l'*art public*, l'*art urbain* (tout en les définissant différemment de Philippe Chaudoir) et ajoute une troisième catégorie que sont les *actions artistiques*.

L'*art public* consiste en l'exposition de l'art sur la place publique, au sens propre comme au sens figuré, mais se tenant en n'impliquant pas nécessairement les propriétés du lieu qui l'accueille (par exemple la statue sur la place). Cela s'appliquerait à toute œuvre « gardant son autonomie par rapport au lieu », qui « prédispose à l'univocité sémantique, suscite une focalisation sensorielle prédéterminée et induit l'attitude du spectacle (attitude du "en

⁶⁵ Chaudoir P. (1996). *Op. cit.*, p. 23.

⁶⁶ Chaudoir P. (1999). « Arts de la rue et espace public ». Collège de philosophie. Barcelone : Institut Français de Barcelone. Avril 1999, p. 6.

⁶⁷ Associé au laboratoire nantais du CERMA (Centre de recherche méthodologique d'architecture) au sein de l'U.M.R. C.N.R.S. 1563 « Ambiances architecturales et urbaines ».

face”, de la distanciation, valeur de patrimoine culturel...) »⁶⁸. De son côté, l'*art urbain* concerne essentiellement la ville, dans la forme et les constructions la constituant. Il comprend toute œuvre ou «effet esthétique »⁶⁹ jouant avec, agissant sur des bâtiments, des dispositifs spatiaux modelant l'espace public urbain, «asservis aux rapports scalaires et aux interdépendances fonctionnelles. Fruit de la création esthétique mais jamais autonomes ni soustraits à la fonctionnalité, les objets de l'art urbain sont offerts aux interactions sociales publiques (...) »⁷⁰. Ainsi, loin de la distance respectueuse que l'on peut trouver de la part des citoyens face à l'art public, l'art urbain est «ouvert à l'appropriation usagère diversifiée. A l'œuvre est alors adjointe une fonction de commodité. (...) En ce sens, la production de l'art urbain est essentiellement l'affaire de trois types d'intervenants-créateurs : l'architecte, l'urbaniste, l'artiste »⁷¹. Il apparaît donc avec cette approche que les caractéristiques de l'espace urbain et de la création artistique *in situ* sont non seulement le support de pratiques mais participent également de leur apparition. Poursuivant dans l'observation de liens entre art et ville, Jean-François Augoyard définit la notion d'*action artistique* comme comprenant «les créations contemporaines dont la forme est anémique (difficulté à identifier une “œuvre” au sens académique) ou dont le processus d'engendrement est inusité (production sur le site, matériau aléatoire ou quelconque, espace et temps de production éclatés, inclusion de processus constructifs ou destructifs extra-artistiques, participation de non-spécialistes...) »⁷². De plus, à la différence de l'art urbain, ces *actions artistiques urbaines* prennent non seulement appui mais aussi intègrent, dès leur création, des éléments de l'espace public urbain, autant au niveau de sa morphologie, des bâtiments, qu'à celui des pratiques et interactions sociales qui s'y déroulent. Cette expression peut être représentative de toute action-crédation prenant pour base et comme matière même la ville (au sens large) «et impliquant une interaction avec le public, si modeste fut-elle»⁷³.

⁶⁸ Augoyard J.-F. (1994). *Actions artistiques en milieu urbain, A l'écoute d'une épiphanie sonore. Etude d'accompagnement de l'action sur l'environnement sonore urbain de Nicolas Frize à Saint Denis entre 1991 et 1993*. Grenoble : Cresson ; Plan Urbain, Ministère de l'équipement du transport et du tourisme, p. 8.

⁶⁹ 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 », p. 9.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ Augoyard J.-F. (1994). *Op. cit.*, p. 8.

⁷² Augoyard J.-F. (dir.), M. Leroux et C. Aventin. (1998). *Op. cit.*, p. 9.

⁷³ *Ibid.*

L'espace public comme espace construit, sensible et social

Eric Monin utilise lui aussi cette définition de l'espace public comme étant un ensemble de dimensions construites (le bâti), sensibles (ce qu'on perçoit par les différents sens) et sociales (pratiques et usages des habitants, passants, commerçants, etc.). Considérant que les dispositifs éphémères transforment l'espace urbain dans sa configuration même ainsi que dans les « propriétés physiques qui en découlent, (...) [ils] participent à la reformulation d'un environnement sensible expérimentable au gré du public »⁷⁴. La tentative de Jean-François Augoyard pour circonscrire des types d'interventions artistiques dans la ville s'appuie entre autres sur le fait que l'espace public urbain n'est pas considéré comme immatériel ou virtuel. L'espace est pris comme le « creux de la ville » (à l'opposé du « plein » que constituent les constructions), c'est-à-dire, comme le désignent les professionnels tels que l'aménageur, l'architecte ou l'urbaniste, comme étant « les espaces ouverts, extérieurs au logement, complémentaires du bâti privé et public (rues, places, jardins publics, boulevards, passages, abords des ensembles d'habitation), opposés aux édifices publics (mairie, écoles, musée, théâtres, services publics...) et aux lieux publics de statut privé (cafés, cinémas, gares, centres commerciaux...) »⁷⁵. Mais ce « creux » n'est pas vide, ni en terme de matériels, ni en terme de sens. L'espace public a une forme et des matériaux qui vont, par exemple, modeler la propagation de sons, « sonner » de façon propre. Il reçoit et génère des pratiques, des morceaux de vie (individuelle et collective) s'y déroulent, il voit le passage des saisons, des événements s'y produisent, etc. C'est dans ce contexte, situé géographiquement et non pas « virtuel » (c'est-à-dire sans histoire et/ou sans « consistance » matérielle) que se produisent des créations artistiques. De plus les espaces publics n'y sont pas que le réceptacle ou même la conséquence d'activités qui s'y déroulent, c'est-à-dire que l'espace urbain n'est ni « passif » ni seul « cadre » des actions.

La recherche de références bibliographiques portant sur les rapports entre les arts de la rue et l'espace public urbain montre à l'évidence qu'il existe peu de travaux abordant cette question et réalisant une véritable analyse d'un point de vue spatial. Comme le constatait

⁷⁴ Monin E. (2001). *Ambiances et dispositifs éphémères en milieu urbain*. Thèse de doctorat en sciences pour l'ingénieur, option architecture. Nantes : Université de Nantes, tome 1 : p. 5.

déjà Jean-Michel Guy⁷⁶ il y a quelques années, on ne trouve pas beaucoup de travaux théoriques et d'études portant sur la réception des arts de la rue, « très peu de travaux esthétiques, et il n'y a pas non plus de critique, ni journalistique, ni savante. Il y a donc beaucoup trop peu de travaux eu égard aux enjeux considérables de connaissance, autant que de reconnaissance, que posent les arts de la rue »⁷⁷. Ainsi, même si ce domaine de création artistique intéresse de plus en plus de monde (public comme institutions, étudiants, chercheurs), les travaux de recherche s'intéressant spécifiquement aux rapports spatiaux entretenus par ces formes artistiques avec la ville et ses usagers restent rares.

Néanmoins, nous avons pu voir que certaines études et recherches examinaient les arts de la rue à travers les champs de l'artistique et de l'urbain. Elles considèrent en effet, comme l'écrit Philippe Chadoir, qu'« 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 (...) »⁷⁸. Sur un plan très général, on peut relever que ces pratiques artistiques ont lieu « hors les murs », c'est-à-dire littéralement en extérieur, dans la ville et son espace public. La plupart du temps en dehors, elles s'inscrivent également hors de l'institution et s'offrent souvent gratuitement, car ayant la volonté de s'adresser le plus facilement et le plus directement à un public fréquentant peu, d'ordinaire, les « lieux de l'art ».

Nous avons relevé que les différentes recherches montrent que les actions artistiques urbaines ont souvent un rôle déstabilisateur (volontairement ou non) de l'espace public. Celui-ci peut être compris dans le contenu, c'est-à-dire le propos (le « message », le ton...) de l'intervention, ou bien dans sa forme, et peut ainsi interroger l'espace public, pris dans sa forme d'espace social, politique voire esthétique. Pour notre part, nous nous inscrivons dans la lignée des chercheurs qui considèrent les espaces publics comme au croisement des dimensions construites, sensibles et sociales et où s'inscrivent des actions artistiques qui mettent alors en jeu des liens intersensoriels et envers autrui.

⁷⁵ Extrait d'un ouvrage collectif du Plan Urbain (France) portant sur le thème des espaces public, cité par Ducret A. (1994). *L'art dans l'espace public. Une analyse sociologique*. Zurich : Seismo, p. 143.

⁷⁶ Chargé d'étude au Département des Etudes et de la Prospective (Socio-économie de la culture) au Ministère de la Culture.

⁷⁷ (1999). *Ville et culture : arts de la rue et pratiques culturelles* : Actes du colloque de Sotteville-Lès-Rouen des 19 et 20 novembre 1998. Sotteville-Lès-Rouen, p. 16.

⁷⁸ Chadoir P. (2004). « Arts de la rue et espace urbain ». *L'Observatoire des politiques culturelles*, n°26.

2. Observer et comprendre des « relations publiques »

Rappelons ici notre hypothèse : **les spectacles de rue sont des révélateurs des qualités des espaces publics urbains, et non seulement ces qualités sont mises à jour lors de ces événements, mais les actions artistiques jouent le rôle singulier de modificateur des perceptions. Cette nouvelle « attention au monde » urbain est rendue possible par des interventions d'artistes de rue, qui redonnent à percevoir, à sentir, à agir, dans des espaces quotidiens.**

S'intéresser à ces actions artistiques, c'est aussi une façon d'interroger les relations constitutives de l'espace public. Cela paraît d'autant plus possible que ces spectacles sont des créations de formes diverses (musicales, théâtrales, plastiques, etc.) ayant pour base même la matière urbaine, en interaction avec l'espace public (au sens large, comme on l'a vu, construit, physique et sensible) et avec les pratiques ordinaires des citoyens. Ils se produisent comme autant d'événements (en l'occurrence artistiques) qui s'insinuent, perturbent, rompent l'ordinaire de la ville et de la vie qui s'y déroule.

Observer, comprendre et questionner ces relations, c'est s'arrêter sur l'événement et l'ordinaire de la ville, sur les relations des citoyens, corps sensibles, aux espaces publics dans leurs dimensions physiques, sociales et esthétiques. Et l'on s'attachera à se demander ce que peuvent provoquer, dans ces conditions, les spectacles de rue se produisant occasionnellement.

Cela nécessite donc de prendre appui sur différentes disciplines, telles que l'architecture, la sociologie ou encore la psychologie de la perception afin d'appréhender ces liens dans leur complexité et leur richesse.

a) De l'événement à l'ordinaire de la ville

De l'événement

La vie urbaine est peuplée d'événements de tous ordres qui interrompent le quotidien : par exemple des travaux qui obligent à changer de trottoirs et ainsi modifier un trajet quotidien, un accident de la circulation qui fait ralentir le pas, un bruit inaccoutumé qui fait aller à la fenêtre pour voir ce qui se passe, etc. L'événement vient « perturber » l'espace et son activité quotidienne, en modifier le rythme, les pratiques, créer en quelque sorte un

« arrachement aux perceptions et représentations routinières »⁷⁹, déstabiliser l'expérience du quotidien, du vécu ordinaire.

Les actions artistiques peuvent jouer ce rôle d'événements troublant la vie habituelle d'un lieu et des passants. Ainsi, « dans la rue mille fois empruntée, où nos pas ont creusé le sillon de nos habitudes, alors que le chemin mille fois parcouru a ancré sa trace dans la mémoire de nos corps, là donc, peut néanmoins, "malgré tout", surgir une proposition artistique à expérimenter parce que "décalée". La perturbation du lieu provoquée, le désordre du moment introduit, voire la pagaille organisée, ouvrent une brèche dans l'environnement lissé du quotidien »⁸⁰. Ces événements étranges, c'est-à-dire sortant de l'ordinaire, peuvent faire apparaître différemment l'espace et ce qui peut s'y produire. Pour le philosophe et psychologue Henry Maldiney, c'est la perception du monde qui nous entoure qui s'en trouve renouvelée, nous faisant en quelque sorte « renaître » au monde. En effet, pour lui, « dans le sentir, un événement se fait jour à notre propre jour, lequel ne se lève qu'avec lui. Ne nous y trompons pas : un événement ne se produit pas dans le monde ; c'est lui au contraire, qui ouvre le monde en se produisant, et nous donne ouverture au monde et à nous-mêmes. Avec l'événement, s'ouvre la dimension de l'existence. Exister est avoir sa tenue hors... hors de toute contenance, à l'avant de soi. Tout événement est transformateur. Chacun vit en lui une transformation de sa présence comme être au monde »⁸¹.

Pour le chercheur également, ces événements vont créer des failles, des brèches⁸², autrement dit mettre à jour des écarts de sens qui nous questionnent sur notre environnement et sur les relations sociales qui s'y développent. Modifiant le cours de la vie quotidienne, mais aussi les pratiques ordinaires, ne changent-ils pas alors aussi les perceptions que le citoyen a de ses habitudes et ses lieux de vie, rendant peut-être ainsi possible l'accès, pour le chercheur, à l'événement et à l'ordinaire de l'espace public urbain ? Comme l'écrit le philosophe Vilém Flusser, ces expériences peuvent nous aider à nous « faire accéder à une première étape, celle où l'on éprouve la surprise plutôt amusante

⁷⁹ Augoyard J.-F. (1994). *Actions artistiques en milieu urbain, A l'écoute d'une épiphanie sonore. Etude d'accompagnement de l'action sur l'environnement sonore urbain de Nicolas Frize à Saint Denis entre 1991 et 1993*. Grenoble : Cresson ; Plan Urbain, Ministère de l'équipement, du transport et du tourisme, p. 51.

⁸⁰ Maleval M. (1999). « Théâtre de rue et enjeux politiques : quelques éléments de réflexion », in Lachaud J.-M. *Art, culture et politique*. Paris : PUF, p. 117.

⁸¹ Maldiney H. (1990). « La vérité du sentir ». *Art Press*, n°153, p. 17.

de découvrir de l'inattendu dans ce qui est habituel et ordinaire »⁸³. Le lecteur aura compris que ce n'est pas seulement l'événement qui nous importe mais aussi l'espace et le temps ordinaires de la ville.

De l'ordinaire

Comme nous venons de le voir, l'exceptionnel peut interrompre ou perturber l'ordinaire, le banal, autrement dit, ce qui « se définit d'abord négativement [comme] n'étant pas l'étrange »⁸⁴. Mais cet ordinaire, ce que nous ne voyons plus, « ce qui semble avoir cessé à jamais de nous étonner »⁸⁵ et qui est la composante essentielle du quotidien, l'ethnologue Claude Rivière ne le conçoit pas sans une part événementielle. En effet, pour lui « le quotidien suppose une continuité, mais sans exclure des changements d'un jour à l'autre, ni des survenances techniques, historiques ou affectives modifiant la vie. Il inclut ce qui modifie, perturbe ou menace la régularité des conduites. »⁸⁶. Pour nous, cela signifie que le quotidien peut être sujet à des variations, prises telles qu'au sens musical du terme (« variations sur un même thème ») : c'est-à-dire que des modifications peuvent être apportées au rythme quotidien, aux habitudes, mais sans que ceux-là s'en trouvent fondamentalement changés, n'empêchant pas pour autant de reconnaître « l'infra-ordinaire, le bruit de fond »⁸⁷ habituel de la vie. Peut-être existe-t-il, par contre, des événements qui modifieraient plus fondamentalement l'ordinaire. Mais quel est cet ordinaire urbain dans lequel peut surgir l'extraordinaire, dans lequel peuvent survenir des événements plus ou moins remarquables ?

L'ordinaire de l'espace public, c'est l'espace qui finit par disparaître aux yeux des citadins et des habitants, comme à force d'être vu, et qui n'est plus regardé. C'est ce qui nous est familier, ce qui s'offre comme habituel, « l'implicite, le non-conscient, le routinier, le banal... »⁸⁸. Ce serait ce que chacun vit chaque jour, ou tout au moins si régulièrement que se développe une accoutumance telle aux espaces et à la vie alentour que le citadin finit par ne plus en ressentir les « effets ». S'est développée progressivement une adaptation si forte

⁸² Chalas Y. (1984), Torgue H. et Sansot P. (dir.) *L'imaginaire technique ordinaire*. C.N.R.S. Sciences, Technique et Société, ESU.

⁸³ Flusser V. (1996). *Choses et non-choses. Esquisses phénoménologiques*. Nîmes : Editions Jacqueline Chambon, p. 10.

⁸⁴ Sami-Ali M. (1980). *Le banal*. Paris : NRF Gallimard, p. 195.

⁸⁵ Percec G. (1989). *L'infra-ordinaire*. Paris : Le Seuil, p. 12.

⁸⁶ Rivière C. (1996). « Pour une théorie du quotidien ritualisé ». *Ethnologie française*, n°XXVI, n°2, p. 230.

⁸⁷ Percec G. (1989). *Op. cit.*, p. 11.

⁸⁸ *Ibid.*

que l'espace public pratiqué quotidiennement est perçu comme banal. Pour le psychanalyste Mahmoud Sami-Ali, «le banal, c'est le familier qui, à force de familiarité n'a plus rien à voir avec l'étrange (...). Le banal a ainsi partie liée avec l'épuisement du contenu émotionnel et cognitif de l'objet, moyennant une répétition qui ne manque pas d'engendrer un équivoque sentiment de monotonie. A ce degré de saturation (...) le banal se confond avec l'indifférent, l'indifférent qui est neutre sous le rapport des affects négatifs ou positifs. »⁸⁹. Cette familiarité vient certainement en partie du fait qu'«en tant que quotidien, l'ordinaire est un présent répétable chaque jour »⁹⁰. Si la répétition (par exemple des gestes, des trajets, des paroles échangées avec son voisin, etc.) peut participer à rendre « habitable »⁹¹ l'espace public (puisque c'est celui-ci qui nous intéresse), elle tend à rendre « invisible » l'environnement urbain. Non seulement les espaces quotidiens devenant (trop) ordinaires et qu'on ne voit plus, mais aussi les pratiques et les savoirs ordinaires dont on ne parle pas et qui ne sont généralement pas formalisés.

Mais des événements artistiques comme des spectacles de rue sont-ils des événements pouvant se «fondre » dans l'ordinaire ou sont-ils hors du commun ? Provoquent-ils des modifications pouvant faire «bifurquer » le déroulement des routines quotidiennes, et pas uniquement les détourner légèrement avant que tout revienne dans l'ordre établi ?

b) L'espace incarné

Comme nous l'avons vu précédemment, être dans l'espace public, pour les citoyens, c'est appréhender quotidiennement cet espace dans sa dimension construite et sociale, perception et action étant intimement liées. Ainsi, l'espace urbain existait différemment suivant les personnes et les circonstances. Il est constitué d'éléments, proprement construits, c'est-à-dire physiques et mesurables et il est fréquenté par des individus très divers, porteurs d'actions et d'usages variables selon les personnes et les moments. Il apparaît donc que sans les habitants, les passants, etc., qui perçoivent et agissent en contexte, l'espace disparaît et qu'« il n'y a pas de lieu sans corps et si le corps est d'emblée en prise avec le lieu, ce dernier ne peut pas être réduit à un pur contenant formel, ni à un

⁸⁹ Sami-Ali M. (1980). *Op. cit.*, pp. 19-24

⁹⁰ Augoyard J.-F. (1979). *Pas à pas*. Paris : Le Seuil, p. 137.

⁹¹ Comme le montrent et l'expliquent par exemple Michel de Certeau dans (1980). *L'invention du quotidien, 1. arts de faire*. Paris : Gallimard, 350 p., Jean-François Augoyard à travers les trajets quotidiens des habitants (Augoyard J.-F. (1979). *Op. cit.*) ou encore Yves Chalas dans (1988). « La routine. Analyse d'une composante de la vie quotidienne à travers les pratiques d'habiter » *Cahiers Internationaux de Sociologie*, n°LXXXV, pp. 243-256.

simple système de coordonnées géométriques »⁹². Comme l'écrit le sociologue Jean-Paul Thibaud, « à une théorie de l'espace sans qualité se substitue une approche du lieu incarné »⁹³. L'espace n'est donc pas seulement un environnement accueillant du vécu, « une enveloppe désaffectée et inopérante »⁹⁴, mais le lieu qu'« habite le corps en même temps qu'il se laisse habiter par lui »⁹⁵.

Ce corps est sensible, c'est-à-dire percevant par tous ses sens et agissant *in situ* en relation dynamique avec l'environnement (au sens large) et ses ambiances. D'autres corps et dispositifs investissant l'espace public lors de spectacles (corps des artistes, corps de spectateurs, éléments de décors et ustensiles), nous pouvons nous demander ce qui se passe lorsque surgissent les actions artistiques. Ces interventions ont-elles une influence sur l'appréhension corporelle des citoyens face à l'espace public ? Si c'est le cas, comme on peut en faire l'hypothèse, à quel niveau jouent-elles et, à moyen terme, permettent-elles une prise de conscience, et de parole, par les citoyens du corps et de la perception sensible ?

c) **Rapports à l'espace matériel**

Si les espaces publics sont perçus et dans le même temps agis par les citoyens, cette perception de leur environnement est variable suivant les « attentes » des individus (qui sont elles-mêmes changeantes suivant les moments, les circonstances, etc.), ces derniers sont en présence des qualités physiques et construites des lieux. Cette variabilité complexe, qui semble problématique pour l'analyse et la compréhension, définit en fait le caractère spécifique de l'espace public et pose l'obligation de le penser ainsi.

Ainsi, nous pouvons questionner les espaces publics en terme de potentialités d'usages à partir d'une notion clé de l'écologie de la perception définie par James J. Gibson sous le terme d'*affordances*, c'est-à-dire de « prises » « offertes » par l'espace public urbain, « notion que l'on peut aussi traduire par *offrandes* »⁹⁶. Plus précisément, « la thèse centrale de James J. Gibson consiste à dire que l'environnement n'est pas un monde de formes pures et ainsi [la notion d'*affordance*] désigne un fait d'environnement en même temps

⁹² Thibaud J.-P. (2002). « L'horizon des ambiances urbaines ». *Communication*, n°73, p. 187.

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ Joseph I. (1995). « Reprendre la rue ». *Colloque de Cerisy « Prendre place – espace public et culture dramatique »*, 23-30 juin 1993. Plan Urbain Editions Recherches, p. 29.

qu'un fait comportemental »⁹⁷. L'offrande serait comme intrinsèque aux objets qui offrirait des prises à des actions potentielles. Mais James J. Gibson considère principalement que ces offrandes sont attachées à l'objet comme des caractères quasi universels. Cependant, les possibilités d'actions par rapport aux objets, à l'espace, aux formes de l'espace public en général, sont différentes selon les individus et les moments (par exemple un débordement de toiture pourra faire office de parapluie pour les passants mais en plein été, pourra également prodiguer, à certaines heures, une ombre bienvenue). Les potentialités ne sont donc pas uniquement inhérentes à l'espace, ne viennent pas de l'objet ou du sujet mais de la relation qui se crée entre eux, en contexte. C'est-à-dire que l'espace public entre en interaction avec les conduites perceptives des citoyens, ce qui entraîne chez ces derniers des actions. Celles-ci sont liées non seulement aux propriétés physiques de l'espace en question, mais aussi aux «dispositions » des citoyens (humeur, recherche particulière, moment, etc.). Par exemple, un muret peut être perçu et utilisé comme banc ou bien, pour des skaters, comme splendide dispositif pour enchaîner des figures plus ou moins acrobatiques. Cela dépend des personnes mais il peut s'agir d'un même individu qui, selon les circonstances, cherchera et verra des potentialités d'actions et d'usages différentes. La perception et l'action sont intimement liées et sont variables selon les individus et les circonstances. Ce changement de perspective élargit le sens de l'affordance telle qu'elle est définie par James J. Gibson et dans la suite du texte, nous prendrons le terme d'*offrande* ou de *prise* dans ce sens plus large.

L'intérêt initial de cette notion de potentialité d'un espace peut être prolongé et approfondi ici par un questionnement plus précis : existe-t-il certaines potentialités «ordinaires » (une majorité) et d'autres «extraordinaires » (et donc rares) ? Nous faisons l'hypothèse que les actions artistiques peuvent être révélatrices de potentialités d'un lieu, habituellement peu apparentes ou tout au moins rarement usitées. Mais ces spectacles ne pourraient-ils pas être également créateurs de potentialités nouvelles ? En effet, ils amènent et provoquent des situations inédites et l'on peut imaginer qu'ils dévoilent des possibilités « hors du commun », totalement inhabituelles, voire inconnues jusqu'à cet événement. Nous pouvons imaginer que ces offrandes sont mises à jour et activées non seulement par les artistes eux-mêmes (par leurs actions propres) mais aussi par le spectacle, par le fait même qu'il ait lieu. Serait-il également possible que ces potentialités, une fois révélées lors de ces

⁹⁷ *Ibid.*

événements, soient d'une façon ou d'une autre et sous des formes variables, intégrées ensuite à la vie ordinaire des espaces et des citoyens ?

d) Rapports à autrui

Outre des espaces de perception, les espaces publics urbains sont aussi des lieux de passage, de rencontre entre des acteurs très divers (passants, commerçants, techniciens, etc.) qui, comme le souligne Bruno Voisin, sociologue à l'Agence d'urbanisme de Lyon, « partagent souvent très peu de choses, si ce n'est leur présence en ces lieux fortement symboliques »⁹⁸. Mais cette situation de coprésence des citoyens n'est ni évidente, ni simple, pour aucun des individus en présence. En effet, s'engager dans l'espace public, c'est tout à la fois, pour une personne, observer autrui mais aussi se rendre « observable à un public dont on ne sait pas de qui il est composé, ni comment au juste il interprète ce qu'il voit »⁹⁹. Cela signifie que, plus ou moins consciemment, pour cohabiter dans cet espace peuplé « d'étrangers »¹⁰⁰, chaque personne doit maîtriser ou tout au moins posséder une certaine aisance dans la gestion des rapports en public. Sont en jeu aussi bien l'image de soi que l'individu veut montrer (ce qui sous-entend d'ailleurs qu'il essaye de la contrôler) que l'attention qu'il porte à autrui, pour savoir quelle attitude adopter. Des jeux de regards mais aussi d'écoute sont mobilisés, chacun étant en quelque sorte sur le qui-vive pour régler des degrés d'engagement divers selon les situations et les personnes en présence. De plus, des codes et des conventions de comportement plus ou moins souples, tacitement « appliqués » et adaptés, permettent de maintenir « [une] cohérence des pratiques rapportées aux usages et selon chaque groupe social, le regard porté sur les usages, l'estimation de leur validité et les alternatives possibles »¹⁰¹, comme l'a montré, par

⁹⁸ Voisin B. (2001). « Observer les lieux et les gens, penser l'aménagement ». Toussaint J-Y. et M. Zimmermann (dir.). *User, observer, programmer et fabriquer l'espace public*. Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes, p. 150.

⁹⁹ Quéré L. et D. Brezger. (1992). « L'étrangeté mutuelle des passants. Le mode de coexistence du public urbain ». *Les Annales de la Recherche Urbaine*, n°57-58, p. 90.

¹⁰⁰ Pour le philosophe et sociologue Georg Simmel, la figure de « l'étranger » est une figure typique : il s'agit d'un individu membre d'un groupe mais cette appartenance comprend « une dimension de distance et une dimension de proximité, et, bien que ces dimensions caractérisent dans une certaine mesure toutes les relations, ce n'est qu'une combinaison particulière et une tension mutuelle qui produisent cette relation, spécifique et formelle, à l'étranger ». Simmel G. (1984, orig. 1908). « Digressions sur l'étranger ». in Y. Grafmeyer et I. Joseph. *L'Ecole de Chicago. Naissance de l'écologie urbaine*. Paris : Aubier, p. 59.

¹⁰¹ Chaumard D. (2001). « L'espace public, scène et mise en scène ». Toussaint J-Y. et Zimmermann M. (dir.). *User, observer, programmer et fabriquer l'espace public*. Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes, p. 132.

exemple, Erving Goffman en étudiant les rites d'interaction¹⁰², les relations en public¹⁰³. Il met à jour des comportements, des gestes, inhérents à ces situations de coprésence. Se posent également, au sein de l'espace public, « la question de l'emplacement, la question de la présence, la question de l'ordre des places ou de l'ordre des positions »¹⁰⁴.

Les arts de la rue, en attirant un certain nombre de personnes pour assister à des représentations, mettent par conséquent des citoyens en présence les uns des autres, les poussant à se côtoyer c'est-à-dire, au sens premier du terme, les faisant « aller côte à côte », « marcher ensemble »¹⁰⁵. Nous pouvons nous demander si les personnes présentes sont alors amenées à revoir les codes et les conventions habituels liés aux situations de coprésence dans l'espace public. Et si oui, de quelle façon? D'autres règles, acceptées tacitement et temporairement, se mettent-elles en place ?

e) **De la perception esthétique comme attention et relations au monde**

Généralement, dès que l'on aborde le thème de l'esthétique, on pense jugement esthétique et jugement de goût. Nous nous positionnons différemment dans cette recherche et, à la suite de Jean-Marie Schaeffer, posons que le sentiment esthétique n'est pas, ou tout au moins pas seulement, un jugement de valeur. En effet, pour ce philosophe, « si l'analyse critique de la notion d'œuvre d'art est un préalable pour accéder à la compréhension des conduites esthétiques, c'est parce que ne pas faire la distinction entre l'artistique et l'esthétique nous condamne à une confusion entre ce qui revient à l'œuvre et ce qui est dû à la relation que nous entretenons avec elle. Loin de nommer une propriété des œuvres, le prédicat esthétique désigne une des relations que nous pouvons entretenir avec elles, mais tout aussi bien avec des objets ou événements quelconques, qu'ils soient artificiels ou naturels. Étant donné le destin historique de l'esthétique philosophique, c'est-à-dire le rétrécissement progressif et abusif de son champ d'investigation à celui de notre relation aux œuvres d'art, cette constatation est cruciale : la conduite esthétique ne se définit pas par les objets sur lesquels elle porte mais par la manière dont elle se rapporte à ces objets

¹⁰² Goffman E. (1974). *Les rites d'interaction*. Paris : Les Editions de Minuit, 230 p.

¹⁰³ Goffman E. (1973). *La mise en scène de la vie quotidienne*. Tome 2 : *les relations en public*. Paris : Les Editions de Minuit, 372 p.

¹⁰⁴ Joseph I. (1993). « L'épreuve théâtrale de la rue ». *Scénographie et espaces publics. Les lieux de la représentation dans la ville.*, Paris : Plan Urbain, séminaire de recherche, p. 335.

¹⁰⁵ Dictionnaire Hachette (1985).

(quels qu'ils soient) »¹⁰⁶. C'est-à-dire que le sentiment esthétique dans l'espace public ne relèverait pas d'une « propriété » immanente de ces espaces, mais bien d'une relation entre les individus et les lieux. La relation esthétique est le jeu de notre relation perceptive et sensible à l'urbain et dans l'urbain. Ce n'est en rien sur un mode passif mais bien actif, que ce soit du côté des artistes intervenant hors les murs ou du côté des spectateurs et citoyens, que se produit le rapport aux lieux. Avec les propositions des artistes dans ce contexte urbain sont non seulement en jeu la présentation d'une œuvre (théâtrale, musicale, etc.) aux habitants et passants d'un lieu, mais aussi l'occasion d'une certaine convivialité c'est-à-dire, pour l'écrire autrement, le fait qu'une « œuvre peut fonctionner comme un dispositif relationnel comportant un certain degré d'aléatoire, une machine à provoquer et gérer des rencontres individuelles ou collectives »¹⁰⁷. Outre des relations entre artistes et spectateurs, c'est plus largement une expérience d'un espace pris comme « un ensemble complexe et partiellement inexploré : ensemble à éprouver, à parcourir, à visiter et à revisiter, en se confrontant de manière répétée à un contexte en apparence connu, mais en apparence seulement »¹⁰⁸. Les citoyens se retrouveraient donc au cœur de propositions artistiques urbaines, spectateurs actifs d'expériences esthétiques prises comme « action et comme savoir-faire partagé »¹⁰⁹, « l'art [faisant] tenir ensemble des moments de subjectivité liés à des expériences singulières »¹¹⁰ et contribuant à réactiver l'attention au monde des usagers des espaces publics. Comme l'explique Richard Shusterman, « l'art est toujours le produit d'une interaction entre l'organisme vivant et son environnement, un mélange d'action et de réception qui entraîne une réorganisation des énergies. (...) Ce substrat physiologique essentiel n'est pas limité à l'artiste. Le lecteur ou l'auditeur doivent eux aussi pour apprécier l'art, engager leur affect, leurs énergies naturelles et leurs réponses sensorimotrices de façon à constituer, grâce à leur propre expérience esthétique, un objet en œuvre d'art »¹¹¹. L'expérience au monde, par le biais particulier de l'art, est possible non

¹⁰⁶ Schaeffer J.-M. (1996). *Les célibataires de l'art*. Paris : Gallimard, NRF, p. 15.

¹⁰⁷ Bourriaud N. (1998). *Esthétique relationnelle*. Les presses du réel, p. 30.

¹⁰⁸ Ardenne P. (2002). *Un art conceptuel. Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*. Paris : Flammarion, p. 43.

¹⁰⁹ Augoyard J.-F. (1995). « L'environnement sensible et les ambiances architecturales ». *L'espace géographique*, n°4, p. 316.

¹¹⁰ Bourriaud N. (1998). *Op. cit.*, p. 20.

¹¹¹ Shusterman R. (1992). *L'art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*. Paris : Les Editions de Minuit, p. 22.

seulement grâce aux artistes, mais aussi grâce au public qui, par sa perception active, « donne forme et se forme lui-même »¹¹².

L'espace public urbain et son architecture, sa forme, etc., « ne sont pas que des objets »¹¹³ et leurs « qualités sensibles ne sont pas des états fermés sur eux-mêmes et indépendants de l'activité du sujet percevant, elles sollicitent des conduites motrices qui les font apparaître en retour. Autrement dit, sentir et se mouvoir constituent deux versants indissociables du monde ambiant. »¹¹⁴. Étudier ces espaces signifie donc étudier les interrelations entre les citoyens, « sujets » tout à la fois percevants (par toutes les modalités sensorielles, selon leur expérience, etc.) et actifs, et les lieux en question. Ces liens sont, comme on l'a vu, aussi bien physiques (recelant offrandes et potentialités d'usages et d'actions) que sociaux (faire face aux autres...) et esthétiques (expérience...). Il nous semble que les actions artistiques peuvent permettre d'appréhender l'ordinaire de la ville et de la vie qui s'y développe, en tant qu'événement perturbateur du quotidien familial, et peuvent rendre possible une perception, offrir une « prise de conscience » de l'existence et de la forme de cet ordinaire. L'événement artistique donne l'occasion de mettre davantage en évidence la richesse des espaces publics, notamment les comportements sociaux dans les espaces publics. De plus, œuvrant dans et avec l'espace urbain, ces créations mettent en avant une attention et une relation au monde et l'ordre de l'esthétique.

Des relations pour observer, comprendre et aménager l'espace public

Pour conclure, nous proposons d'examiner l'analogie possible entre espace public et espace scénique, pour tenter de mieux faire ressortir les liens et les particularités de chacun d'eux, ce croisement étant le sujet même de notre travail.

Nous avons vu que l'espace public est un « lieu » où peuvent s'exprimer tout à la fois le politique, le social, l'artistique... C'est aussi un espace incarné, avec des qualités diverses, morphologiques ou encore sensibles, où les citoyens se croisent, se rencontrent, s'observent. La définition que donne Peter Brook de l'espace scénique nous semble assez

¹¹² *Id.*, p. 88.

¹¹³ Augoyard J.-F. (1995). *Op. cit.*, p. 316.

¹¹⁴ Thibaud J.-P. (2002). *Op. cit.*, p. 189.

proche et précise le propos : «Je peux prendre n'importe quel espace vide et l'appeler une scène : quelqu'un traverse cet espace vide pendant que quelqu'un d'autre l'observe et c'est suffisant pour que l'acte théâtral soit amorcé »¹¹⁵. Il est intéressant de voir que pour ce metteur en scène il y a un lieu (« un espace vide »), au moins deux protagonistes (une personne qui est vue, une personne qui regarde) et des actions (traverser, observer). L'espace scénique n'existe donc que parce qu'il y a des individus qui s'y trouvent. De plus, pour la scène comme pour l'espace public urbain, être dans un espace, c'est à la fois se montrer et observer, être acteur et spectateur. Cela « suppose d'abord de paraître, ou peut-être plus exactement, d'apparaître dans un espace public »¹¹⁶. Les gestes et les postures sont comme produits sur une scène, sous le regard de tout un chacun, et s'organisent selon ces regards, mais aussi selon les configurations spatiales, selon les circonstances. Les conditions d'existence et de vie de l'espace public et de l'espace scénique, tout en étant différentes, aident à la compréhension l'une de l'autre.

Être dans l'espace public suppose, nous l'avons indiqué, de posséder des compétences certaines pour faire face aussi bien aux espaces qu'aux autres personnes présentes. A la différence des acteurs se produisant sur une scène et qui non seulement connaissent à l'avance ce qui va arriver mais savent aussi quelle conduite adéquate tenir, les citoyens doivent improviser et anticiper au dernier moment, mettant en plus en action des capacités souvent non conscientes, comme par exemple savoir quelle posture adopter, quels gestes faire, etc.

Nous pensons que pour interroger ces compétences ordinaires, et même préalablement les faire émerger, les spectacles de rue sont des biais intéressants car ce sont des événements « bousculant » l'habituel et activant les capacités d'adaptation des citoyens. Ces derniers sont conduits à réagir rapidement face à une situation nouvelle et exceptionnelle, et ainsi, peut-être, à avoir un autre usage de l'espace, adopter un autre comportement, au moins le temps de cet événement. Nous faisons l'hypothèse que les actions artistiques urbaines peuvent amener à un niveau de conscience manifeste de ce qui est donné comme habituel, comme évident, et aident à observer, et peut-être à comprendre, comment cela se passe.

En travaillant dans et avec l'ordinaire de la ville, les artistes de compagnies de rue interviennent au cœur de l'ensemble des relations constitutives de l'espace public, que ce

¹¹⁵ Brook P. (1977). *L'espace vide. Ecrits sur le théâtre*. Paris : Le Seuil. 184 p.

soit l'espace avec ses qualités physiques et sensibles, les habitants et usagers de ces lieux, les interrelations existantes. Ils se trouvent en quelque sorte dans une situation transversale aux composantes de l'espace urbain, ce qui nous semble d'autant plus intéressant pour étudier ce type d'espace et ce qui s'y déroule, dans toute sa complexité. **Outre les situations de coprésence, nous faisons l'hypothèse que les représentations de spectacles de rue révèlent mais également activent des potentialités d'actions, de perceptions, rendent plus « tangible » la dimension charnelle et sensible des citoyens eux-mêmes.**

De plus, si les actions artistiques peuvent faire ressortir les compétences ordinaires des habitants ou des passants, elles mettent aussi en lumière les compétences propres aux artistes, plus spécifiquement spatiales, qui font partie de la réalité quotidienne de leur travail. Si nous pouvons penser que leur perception de la ville est singulière (de par leur formation, leur expérience, leurs objectifs, etc.), leurs interventions, de par la nature même de leur cadre, ne peuvent-elles pas être rapportées à celles des architectes et urbanistes ? Comme le relève et l'écrit Philippe Chaudoir, on note chez les artistes du théâtre de rue un certain « parallélisme avec la pensée aménageuse »¹¹⁷.

Cela se traduit dans le vocabulaire utilisé par les créateurs qui se rapproche du langage utilisé dans le champ de l'urbanisme, dans son registre¹¹⁸ comme dans l'attitude générale d'analyse et de « diagnostic urbain »,. Philippe Chaudoir a ainsi remarqué, lors des repérages pour l'opération *Parcours d'artistes*¹¹⁹, que certains « procède[nt] aussi à une analyse en termes d'enjeux urbains, économiques, fonciers »¹²⁰. Les rapports à la ville sont tissés en termes de contexte environnemental, d'échelles, de morphologie et de tissu

¹¹⁶ Quéré L. et D. Brezger. (1992). « L'étrangeté mutuelle des passants. Le mode de coexistence du public urbain ». *Annales de la Recherche Urbaine*, n°57-58, p. 92.

¹¹⁷ Chaudoir P. (2000). *Discours et figures de l'espace public à travers les arts de la rue*. Paris : L'Harmattan, p. 231.

¹¹⁸ Philippe Chaudoir précise que « parler d'un parallélisme entre le discours des aménageurs et celui des artistes n'est peut-être pas tout à fait la formulation adéquate. Il faudrait, pour être exact, se situer dans le registre de la comparaison à partir du seul propos des artistes. C'est donc en tout état de cause, en référence à un discours supposé des aménageurs que se fonde la comparativité ». in Chaudoir P. (2000). *Op. cit.*, p. 234.

¹¹⁹ Expérience menée par *Lieux Publics* (Centre National de création des arts de la rue) à Marseille de 1994 à 1999. Des artistes d'horizons différents (des arts plastiques aux marionnettes en passant par la musique) se sont vu proposer un dispositif de travail en plusieurs étapes. L'une d'elles était un « parcours initiatique » de 24 heures dans Marseille sous la conduite de Michel Crespin. Pour plus de détails sur cette opération : www.lieuxpublics.com

¹²⁰ Chaudoir P. (2000). *Op. cit.*, p. 234.

urbain¹²¹. Mais outre la référence à l'aménagement urbain et architectural par le biais d'une relative maîtrise de termes¹²² et de filtres d'analyses, les artistes font également preuve d'une attitude critique, montrant leur surprise, leur incompréhension, faisant part de leur désaccord et de leur rejet à propos d'aménagements urbains. Si les artistes marquent en cela une certaine distance par rapport à la ville et aux professionnels qui y interviennent, ils peuvent néanmoins en connaître et utiliser les codes, mais aussi parfois entrer dans les programmes institutionnels (comme ceux liés aux D.S.U. ou D.S.Q.). Ainsi, pour Philippe Chadoir, « l'intervention culturelle en espace public a pu se développer sur le même terrain qu'un urbanisme se pensant comme critique du fonctionnalisme. N'en a-t-elle pas, en effet, repris l'essentiel des codes et, de ce fait, n'en a-t-elle pas souvent étayé l'action? »¹²³. Plus qu'un parallélisme de pensée, artistes de rue et aménageurs se retrouvent sur certaines questions qui sont renvoyées d'un « groupe » à l'autre : le politique demande souvent aux architectes et urbanistes de concevoir et proposer des espaces propres à une vie sociale, propres à la rencontre et où peut (voire, doit) se tisser du « lien social ». Puis les aménageurs demandent aux artistes de jouer ce rôle d'animateurs et surtout « d'adjuvants du processus d'urbanisation »¹²⁴. Ce qui met ces créateurs d'autant plus en position de s'interroger sur la ville, sur l'espace public, au même titre que tout autre professionnel de l'espace.

Sur un plan plus pragmatique, artistes comme architectes et urbanistes, ont à faire avec un commanditaire et un programme. Les uns comme les autres doivent prendre en compte des contraintes techniques, réglementaires et financières. De plus, par le biais des interventions des artistes de rue, les compétences des gestionnaires urbains, des techniciens communaux, vont s'exprimer mais aussi être « défiées » par la confrontation à des situations inédites. Néanmoins, les propositions des artistes s'inscrivant dans une logique de commande (émanant d'une institution comme le Ministère de la Culture, une commune, une scène nationale et/ou d'une association), le premier interlocuteur est donc le commanditaire, tel le maître d'ouvrage pour l'urbaniste ou l'architecte, qui formule la demande et finance le

¹²¹ Nous faisons ce même constat à la lecture des entretiens menés par Martine Leroux avec Jean-Luc Baillet (à l'époque directeur de *HorsLesMurs*) ou encore Michel Crespin, dans le cadre d'une recherche du Cresson : 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.

¹²² Vocabulaire incluant également une série d'acronymes, de D.S.Q. (Développement Social des Quartiers) à G.P.V. (Grand Projet de Ville), au rythme des programmes des politiques de la ville insufflés par les institutions.

¹²³ Chadoir P. (2000). *Op. cit.*, p. 231.

spectacle futur (ou gère les cofinancements). Comme pour un projet urbain, celui élaboré et proposé par l'artiste relève non seulement de préoccupations artistiques mais aussi beaucoup de possibilités et de libertés laissées par les différents acteurs, d'organisation, de communication. Pour mener la réalisation au mieux, l'artiste a besoin des connaissances et des compétences de tous les acteurs de la ville, depuis la délivrance d'autorisations diverses jusqu'à l'intervention de jardiniers ou encore d'électriciens de la ville, des personnes du service voirie, etc. Compétences des artistes et compétences des gestionnaires et praticiens de la ville se complètent et s'allient pour donner «forme» à l'action artistique imaginée.

¹²⁴ *Id.*, p. 68.

PARTIE II

EXPLORATION D'UNE METHODOLOGIE PLURIDISCIPLINAIRE

Comme nous l'avons vu dans la partie précédente, peu de travaux explorent les relations qui se tissent entre espaces publics, spectacles de rue et public, se préoccupent de déceler l'ordinaire sous l'extraordinaire, essaient d'appréhender les compétences des artistes comme celles des citoyens. Les recherches s'intéressent pour l'essentiel aux discours ou encore étudient des documents d'archives. Or, observer et comprendre les « relations publiques »¹, approcher au plus près les dimensions sensibles, interroger la perception, la sensation, l'émotion, etc., c'est privilégier ici le caractère *in situ* de nos enquêtes de terrain, envisager différents choix de terrains d'étude et mettre au point des méthodes propres aux contraintes et à l'originalité de ces derniers.

Il faut ainsi souligner le caractère exploratoire de la méthode que nous avons élaborée, qui doit permettre de saisir au mieux les différentes dimensions qui composent les phénomènes étudiés et donc plus généralement d'éclairer la problématique du rapport espace public-arts de la rue. Des outils ont été empruntés à différentes disciplines des sciences sociales et humaines et combinés entre eux pour répondre aux objectifs et au contexte de la recherche autour des spectacles de rue. Il s'agit pour nous d'accéder à ce qui est sous nos yeux, nos oreilles, etc., tout se mêlant dans l'instant et se réactualisant sans cesse, mais aussi de parvenir à appréhender les représentations sociales (des artistes comme des spectateurs) et donc de trouver la meilleure alliance du terrain et des méthodes au service de notre problématique.

Notre exploration de la méthodologie procède ainsi par l'assemblage et, quand cela est nécessaire, la transformation de méthodes et d'outils existants. Nous nous confrontons alors aux acquis de ces méthodes connues mais aussi à d'obligatoires reconfigurations, en un aller-retour entre la mise en œuvre pratique sur le terrain et les données obtenues. A cela s'ajoute la nécessité de trouver les moyens et les formes d'enregistrement et de sauvegarde de ces données. C'est tout un parcours d'apprentissage, de connaissance et de création. Il faut donc expliciter les raisons de ces choix qui tiennent tout autant de « *tour de main* [que] d'intuition, d'improvisation et de bricolage »², partant d'expériences³ dans lesquelles s'ancrent des aménagements progressifs des outils à notre terrain. Enfin, si notre méthodologie se situe dans une optique qualitative et emprunte largement aux sciences

¹ Cf. *Partie I*.

² Olivier de Sardan J.P. (1995). « La politique du terrain. Sur la production des données en anthropologie. » *Enquête*, n°1, p. 73.

sociales et humaines, elle aborde également des phénomènes physiques (et sensibles) et les évaluent intuitivement par la connaissance des phénomènes et la description de l'environnement physique (matériaux, formes architecturales et urbaines)⁴.

A) COMPRENDRE ET CONNAITRE LE CONTEXTE DES ARTS DE LA RUE POUR CHOISIR UN TERRAIN

Trois possibilités s'offraient quant à la constitution du corpus d'actions artistiques à observer. Tout d'abord, il était possible de suivre une troupe de théâtre de rue en particulier. Dans ce cas, le spectacle est le même et ce sont les villes, et donc les lieux où il est joué, qui changent. La seconde possibilité relève d'une attitude inverse : les observations ont toujours lieu dans la même ville et ce sont les spectacles qui varient. Dans cette situation, deux cas de figure se présentent, car il faut distinguer les villes qui accueillent un festival d'arts de la rue et celles qui n'en ont pas. Les arguments positifs et négatifs pour chacun des cas sont examinés dans les pages qui suivent et ils montrent, suite à des observations préalables, pourquoi notre choix s'est finalement porté sur Grenoble.

1. Une action artistique, des villes/une ville, des actions artistiques

Nous abordons dans les lignes suivantes aussi bien les désavantages que les potentialités des différents terrains pressentis⁵. Si nous présentons une argumentation sur les terrains non sélectionnés, c'est notamment pour expliciter «en creux » notre choix. Cela permet également de pointer quelques tendances marquantes du monde des arts de la rue et d'amorcer des réflexions sur notre sujet. Finalement, pour appréhender au mieux les problématiques liées aux rapports entre espace public et arts de la rue, nous avons choisi de rester dans une ville et d'y suivre les différents spectacles qui s'y déroulent.

³ Expériences tant «personnelles » (en tant que membre d'une troupe de jongleurs amateurs, mais aussi spectatrice assidue de spectacles de rue) et « professionnelles » (en tant que chercheur et membre d'un laboratoire de recherche).

⁴ Des mesures caractérisant les situations sonores ou lumineuses rencontrées seraient intéressantes pour des travaux ultérieurs. Dans le cas présent, nous utilisons, quand elles existent, des études portant sur ces questions (voir plus loin dans cette partie). Il nous semble que notre travail permet, en quelque sorte, de « déblayer le terrain » pour mieux cerner et comprendre ce qui se passe pour éventuellement, plus tard et dans un autre contexte, mener des campagnes de mesures physiques pertinentes et liées au reste de la démarche.

⁵ Terrains possibles non exhaustifs.

a) **Faire varier le lieu de représentation d'un spectacle**

Suivre une troupe et un de ses spectacles permet tout d'abord de saisir pour chaque représentation tout le processus que les artistes mettent en place, depuis le choix du lieu à la façon de le prendre en compte. Lors des représentations, cela offre aussi l'occasion de comparer les comportements des spectateurs face à un même spectacle. Autrement dit, la troupe et le spectacle restent identiques, mais on fait varier les lieux et donc les situations urbaines. Détaillons un peu maintenant les avantages mais aussi les désavantages de ce « terrain » d'enquête possible.

Cette façon de procéder permet donc d'étudier comment une troupe s'y prend pour adapter un spectacle de rue à des espaces différents. La participation à la phase de repérage par les troupes et des entretiens avec leurs membres peuvent alors préciser cette adaptation. De plus, ce suivi du même spectacle amène à sa connaissance complète et précise, qui s'avère essentielle pour aider à repérer les points communs, les éléments modifiés, déplacés ou encore renouvelés. Les façons de faire de la troupe et son regard sur l'espace public urbain peuvent aussi être observés. Ces avantages se retrouvent lors de l'étude des représentations *in situ*, la répétition permettant notamment « d'entrer » plus facilement dans les spectacles, et d'affiner de plus en plus des repères pour l'approche typologique des comportements du public. Mais les points forts de ce type de terrain d'enquête peuvent aussi se transformer en points faibles.

En effet, le premier inconvénient est que le spectacle suivi est toujours le même et donc que l'on observe toujours une même forme d'action artistique. Le risque est de réduire les arts de la rue à un type particulier de spectacles. De plus, un seul spectacle signifiant la même troupe, il s'avère alors difficile de rendre compte au mieux des variétés d'appréhension de l'espace public par les arts de la rue. Cette unicité de spectacle implique aussi fortement (mais pas nécessairement) un même type d'espace public (par exemple uniquement une place, une cour, une rue piétonne, etc.), ce qui limite ainsi à un type de tissu urbain, de forme urbaine, d'architecture, etc., et à un rapport spécifique à celui-ci.

Pour terminer, ce choix implique une grosse contrainte matérielle et financière pour le chercheur, puisqu'il doit trouver une compagnie théâtrale à intégrer (laquelle choisir, obtenir son accord...), partir en tournée avec elle, etc. Il ne peut aussi que travailler seul, car il faudrait encore plus de moyens pour constituer une équipe d'enquêteurs, même ponctuellement.

b) Pendant un festival des arts de la rue

Une autre attitude consiste à rester dans une ville et mener des campagnes de terrain lorsque des spectacles de rue s'y jouent. Mais les questions qui se posent sont : dans quelle localité ? Sommes-nous certains de pouvoir recueillir de la « matière », c'est-à-dire que des compagnies viennent s'y produire ?

Dans ce cas, le plus simple et le plus efficace semblent être de conduire ses enquêtes dans une ville où se déroule chaque année un festival des arts de la rue. On pense alors à des villes comme Aurillac, Chalon-sur-Saône pour les festivals français les plus importants, mais aussi Sotteville-les-Rouen, Nanterre, Annonay, Saint-Gaudens, etc.⁶. On est alors assuré de se trouver face à une profusion d'actions artistiques, d'une grande diversité, qui investissent des espaces publics très différents.

Il nous paraît important ici de développer la question des festivals parce qu'elle est centrale dans l'évolution actuelle du monde des arts de la rue et parce qu'elle fait déjà ressortir des éléments intéressants pour cerner des types de liens entre les arts de la rue et l'espace public. Et surtout, ce développement nous amènera progressivement à mieux situer les caractéristiques de ce terrain dans le cadre de notre travail.

Aussi bien en tant que « simple » spectateur qu'en prenant connaissance de témoignages de professionnels des arts de la rue, on s'aperçoit que ces événements comportent des inconvénients majeurs. On remarque des « effets festival » aussi bien au niveau de l'espace de jeu que de la qualité des représentations, et même concernant le public. En effet, il semble que les festivals soient victimes, en quelque sorte, de leur succès ! Succès auprès des professionnels car ces événements sont des passages obligés pour les troupes. Elles trouvent là l'occasion de se faire connaître et de rencontrer programmeurs et autres commanditaires potentiels, en particulier à Aurillac (accueil de 400 compagnies environ en 2001) et à Chalon (à peu près 170 en 2001), les festivals devenant surtout de véritables vitrines pour les compagnies. C'est souvent là que plus de la moitié des contrats annuels d'une troupe se négocient. Succès également auprès du public qui, d'année en année, se retrouve toujours plus nombreux dans ces villes en période festivalière. Par exemple, pour

⁶ En France, en 2000, on recensait environ 200 festivals programmant des spectacles de rue (source : Dapporto E. et D. Sagot-Duvaurox (2000). *Les arts de la rue. Portrait économique d'un secteur en pleine effervescence*. Paris : La Documentation Française, 412 p. Il faut noter que ces dernières années, un certain nombre de festivals ont disparu (tels ceux d'Annonay et de Saint-Gaudens), à la suite d'élections municipales qui ont entraîné des changements de majorité et, par là, qui ont modifié les politiques culturelles des villes en question.

avoir un ordre d'idée, en 2001 Aurillac a vu passer dans ses rues environ 400 000 spectateurs, Chalon 350 000 et Sotteville-les-Rouen 70 000 ! On imagine bien alors la foule compacte qui se presse dans les rues, les cours et les places de ces villes moyennes. Pour Philippe Phéraitte de la compagnie *Le Phun*, « c'est dans les conditions d'un véritable marathon que le public court, trois jours durant, à la recherche des créations et des spectacles. Les festivals d'envergure nationale ont cette tendance à écraser ce que les arts de la rue avaient ressuscité : convivialité, multitude, liberté de mouvement, d'opinions (...) »⁷.

Les festivals d'arts de la rue sont-ils composés uniquement de «spectacles de rue » ?

Ces conditions posent la question de l'espace de jeu pour les spectacles. Celui-là est en effet de plus en plus restreint du fait du nombre très important de compagnies qui veulent se produire. A tel point que les organisateurs mettent au point différentes stratégies pour arriver à offrir des lieux au plus grand nombre, répartis selon les critères d'accueil des troupes (invitées, de passage, off). Par exemple, en 1996, Jean-Luc Bayet⁸ remarque que « les spectacles officiels bénéficient d'espaces qualifiés et appropriés : barrières, gradins, salles couvertes, scènes, chapiteaux, sites en périphérie rurale, quartiers excentrés. Le reste, soit la quasi-totalité de la ville, doit fonctionner, artistes de tout acabit et publics de tous intérêts, dans le brouillage d'un espace saturé, dégradé »⁹. On peut relever qu'il voit dans ces espaces aménagés, s'approchant du « confort » et des conditions des représentations en salle (pour le public comme pour les professionnels), des « espaces qualifiés et appropriés ». C'est une tendance actuelle des festivals que l'on peut observer, certains allant même jusqu'à instaurer une billetterie (avec réservations possibles des semaines à l'avance et souvent payante). Cela permet de limiter l'accès et de « préserver » des difficultés les compagnies invitées. Cette nouvelle configuration pose la question générale de situer encore, ou non, ces spectacles dans le domaine des « arts de la rue », et plus particulièrement pour nous, de pouvoir ou non les comprendre dans notre objet de recherche. En effet, pour notre part, comme nous l'avons vu dans la partie I, les actions artistiques « s'associent » avec l'espace public (depuis la création jusqu'à la représentation), que ce soit dans sa forme, ses usages, etc. Or, si les spectacles cherchent à

⁷ Interview avec P. Phéraitte, in (1996). « Le festival d'Aurillac ». *Arts de la rue*, n°13, p. 33.

⁸ Alors directeur de *HorsLesMurs*.

⁹ Baillet J.-L. (1996). « Le festival d'Aurillac ». *Arts de la rue*, n°13, p. 25.

s'isoler de l'espace public de la ville, à s'en abstraire, il nous semble que ces créations n'entrent plus dans la catégorie des arts de la rue.

Le lien entre espace public et création artistique face aux festivals

Parfois, ce sont les compagnies elles-mêmes qui sont «obligées», pour se produire dans de meilleures conditions, de «décaler» leur représentation à des moments plus calmes, comme par exemple très tôt le matin : «Pour ne pas étouffer, la compagnie *Oposito* a ainsi présenté «Les trottoirs de Jo'Burg», sa nouvelle création, jeudi à 5h26 du matin !»¹⁰. En 1998, lors de rencontres professionnelles¹¹, Jacques Livchine (alors directeur du Centre d'Art et de Plaisanterie, Scène Nationale à Montbéliard) jugeait «qu'il y [avait] trop de monde dans les festivals pour y voir quelque chose» et, ironiquement, demandait «s'il ne faudrait pas là mettre au point une nouvelle dramaturgie pour jouer au-dessus des foules !». D'une certaine façon, cela soulève la question de l'adéquation entre espaces publics et création artistique. Est-il encore possible d'y voir des spectacles imaginés pour des lieux spécifiques ? « (...) Qu'en est-il de la pertinence de la présentation de créations originales véritables, écrites et scénographiées pour tel ou tel espace public, telle ou telle jauge de spectateurs, telle ou telle déambulation, proximité, intimité ? », demande Jean-Luc Bayet¹². C'est la qualité de ce que l'on peut voir qui est en jeu. Certaines compagnies connaissent les difficultés et les contraintes particulières de ces représentations festivières et disent y penser lors des créations. C'est le cas de Philippe Nicolle et Pascal Rome de *26000 Couverts* qui expliquent que « pour [eux], l'écriture d'un spectacle doit tenir compte non seulement de la réalité de la représentation, mais aussi de celle du lieu dont il s'empare (sociale, géographique, historique ou philosophique), y compris durant ces temps particuliers qu'est un festival (masse de public, loi du marché, parasitages, quasi-impossibilité à prendre le festivalier par surprise, etc.) »¹³. Pour d'autres, au contraire, ni le « parcage à l'abri » dans des enclos préservés de la vie festivière, ni le centre ville bondé, ne sont propices à montrer et voir leur travail. Philippe Phéaille reconnaît que pour *Le Phun*, « c'est à l'évidence dans la rencontre, l'échange, la libre circulation, et non enclos dans des barrières et flicages induits par les jauges-publiques proposés par les grands

¹⁰ Dicale B. (24 août 2001). « La rue, la campagne et la foule d'Aurillac ». *Le Figaro*.

¹¹ Rencontres professionnelles des arts de la rue organisées par *HorsLesMurs*, 4 et 5 novembre 1998 à Paris, notes personnelles.

¹² Baillet J.-L. (1996). *Op. cit.*, p. 24.

¹³ Interview avec Ph. Nicolle et P. Rome, in Baillet J.-L. (1996), *Id.*, p. 34.

festivals, que *Le Phun* se déguste. La saison festivalière est donc devenue un rendez-vous impropre à la découverte de nos spectacles »¹⁴.

Le questionnement sur le lien entre espace public et arts de la rue est déjà en jeu ici, dans le cadre très particulier des festivals. Ces derniers nous fournissent quelques pistes sur la façon dont les troupes prennent en compte l'espace dans leur création. Nous pouvons déjà remarquer que les artistes tiennent compte du nombre de spectateurs potentiels, de la proximité du public, de sa densité, de la manière dont il configure différemment l'espace, des distances interpersonnelles et du type de relations à l'autre. Choisir les festivals comme terrain d'études, c'est donc s'inscrire dans un espace public très particulier, où presque toute la ville devient « extraordinaire ».

Parasitages, masques sonores... : de l'accessibilité du public et des artistes

Non seulement il n'est plus évident pour les compagnies de trouver leur place, au sens propre du terme, pour jouer leur création mais en plus, même une fois ce problème résolu, c'est la qualité même des représentations qui est en jeu.

La saturation de l'espace public est due à la promiscuité entre troupes, à la foule des spectateurs, aux commerçants (vente de sandwiches, buvettes, stands ambulants dans les rues), etc. Tout d'abord, cela rend difficile l'accès même des artistes à leur espace de jeu puisque, le plus souvent, les compagnies s'ignorent les unes les autres, elles se « parasitent », elles se trouvent mises en « concurrence territoriale » (débordements physiques sur l'espace de jeu des voisins, irruption et masquage sonores entre spectacles trop proches, etc.). Ensuite, concernant plus généralement la qualité des spectacles, Marc Ménager de *Katertone* témoigne « qu'un spectacle qui se retrouve submergé par la foule et la promiscuité d'autres spectacles (zapping), ne pourra être apprécié à sa juste valeur. Le public entassé provoque toujours un certain stress, les accès sont difficiles (...) »¹⁵. A tel point qu'un journaliste observe à Aurillac que la « forme primale du théâtre de rue, le spectacle déambulatoire avait quasiment disparu d'Aurillac – trop de monde pour que la forme reste maniable »¹⁶. Les conditions sont pénibles pour les acteurs mais également pour le public, qui alors n'est pas toujours bien placé pour voir et/ou pour entendre, et donc pour suivre et pour comprendre les spectacles.

¹⁴ Interview avec P. Phéaille, in Baillet J.-L. (1996), *Id.*, p. 33.

¹⁵ Interview avec Marc Ménager, in Baillet J.-L. (1996), *Id.*, p. 32.

¹⁶ Dicale B. (24 août 2001). *Op. cit.*

Il est d'ailleurs symptomatique de voir à différentes occasions la tenue des spectacles dans l'espace public urbain remise en cause, quittant la ville pour d'autres types d'espace moins encombrés comme la campagne¹⁷. Si les arts donnent à percevoir l'espace de la ville, une des limites est peut-être justement quand la ville ordinaire « disparaît », pour laisser place à une « grand théâtre », à une « ville spectaculaire ».

D'une façon globale, pour Jacques Livchine, « les festivals, c'est différent de la rue »¹⁸, dans le sens où l'espace public en période de festival n'a plus grand chose à voir avec l'ordinaire de la rue, la situation étant exceptionnelle pour tous durant quelques jours. Le comportement du public est lui aussi spécifique à la situation festivalière. De plus, sa composition est également particulière puisque l'on constate qu'il comprend principalement des étrangers à la ville, qui ne la connaissent que sous son visage festivalier (les veilles et lendemains de fête étant aussi des moments sortant de l'ordinaire). Visiteurs, ils ne se retrouvent jamais en contact avec la situation « ordinaire » de la ville, eux-mêmes n'en étant pas des habitants ou des usagers « habituels ».

c) **Grenoble, une ville sans festival des arts de la rue**

Le terrain d'étude qui a été choisi est l'ensemble des rues, places, etc., de Grenoble. Nous avons une ville sans festival des arts de la rue, épargnée par la saturation qui en découlerait et avec tout ce que cela implique et dont nous venons de discuter. Cette situation doit être bien évaluée pour éviter ou au moins pour atténuer les inconvénients qui lui restent attachés. Les raisons d'un tel choix se répartissent entre des critères de facilités matérielles (proximité des sites de spectacles, matériel d'enregistrement empruntable au laboratoire Cresson...), de bonne connaissance du terrain, d'évitement des conditions de festivals des arts de la rue, etc., qui compensent largement certains points « négatifs » que l'on pourrait opposer.

Premièrement, on peut se poser la question du choix (trop ?) limité des actions artistiques qui peuvent se produire. On peut même douter qu'il se produira effectivement des spectacles et, si oui, on ne peut pas, à l'avance, connaître leur nombre, leur genre ou même

¹⁷ Par exemple en 2001 à Aurillac, le directeur Jean-Marie Songy délocalise des représentations à la campagne : une route départementale (*Théâtre du Festin* et son spectacle « Embouteillage – 3 (on the road) »), un arboretum à 15 km du centre ville (*Le Phun* avec « Les Gûmes »), un parking de zone commerciale, etc. Le journaliste Bertrand Dicale, envoyé spécial du *Figaro* pendant le festival peut ainsi écrire qu'« à la campagne, les conditions sont idéales : pas de foule, de vacarme continu, d'interférence avec les spectacles voisins » (Dicale B. (24 août 2001). *Op. cit.*).

leur fréquence (ils peuvent être étalés sur plusieurs mois). Eventuellement, cela peut mettre en péril l'existence même de l'étude (s'il n'y a pas de spectacle, il faut changer de stratégie et l'on aura perdu du temps).

Deuxièmement, on peut se retrouver avec des problèmes techniques et matériels importants pour mener les enquêtes rigoureusement. Le fait de ne pas connaître *a priori* les moments de spectacle (ni les lieux), complique l'organisation : disponibilité de l'enquêteur, bonne période dans le cadre de la recherche en question, possibilité d'emprunt du matériel (pas de réservations possibles...).

Mais il existe aussi des avantages à ce type de situation. Reprenons la question du panel éventuellement réduit des spectacles. Il s'agit d'avoir une bonne connaissance des programmes des années précédentes et des troupes qui se sont produites, et surtout d'être bien informé de la future politique culturelle de la ville. En effet, même sans «tradition» dans le domaine des arts de la rue, on peut escompter une présence minimum ainsi qu'une certaine régularité et diversité, sachant que ce qui semble probable dans l'année qui suit peut aussi s'avérer incertain du fait des changements de politique culturelle toujours possibles.

De plus, on pourrait objecter que les lieux des actions artistiques peuvent s'avérer similaires. Si c'est le cas, l'intérêt résiderait notamment dans la comparaison de ce qui se passe dans un même espace public mais avec des événements différents. Nous pouvons ainsi chercher à remarquer s'il se produit les mêmes types d'occupations de l'espace, aussi bien par les artistes que par le public, s'il se crée la même ambiance, etc. Par exemple, nous essayerons de savoir si un événement particulier a marqué davantage les mémoires des spectateurs et si ces différentes expériences entraînent des comparaisons de la part de ces derniers.

Pour ces raisons mais également pour des raisons pratiques, le choix de la ville de Grenoble s'est rapidement imposé.

D'un point de vue pratique, le fait d'habiter et de travailler dans la ville que l'on étudie est un gros avantage. Cela permet en effet une réaction rapide à ce qui peut s'y passer et l'on peut profiter de toute action artistique même quand le délai entre l'information et la performance est court. Le matériel étant sur place, ainsi que la présence de collègues aptes

¹⁸ Rencontres professionnelles des arts de la rue organisées par *HorsLesMurs*, Paris, 5 novembre 1998, notes personnelles.

à participer à une enquête (à certaines occasions), facilite grandement les choses. Le temps passé en trajets et la durée de mobilisation du matériel (et éventuellement d'enquêteurs) sont réduits au minimum. De plus, la connaissance du terrain est aussi plus importante et plus fine à Grenoble grâce à notre expérience personnelle (vie quotidienne, usages...) et professionnelle (autres enquêtes pour des recherches, sites retenus pour les activités d'enseignement...). Elle s'enrichit au fur et à mesure des enquêtes et des observations, beaucoup plus que si, à chaque fois, l'enquête avait lieu dans une ville différente. De plus, on peut venir repérer le terrain une ou plusieurs fois avant le spectacle, mais aussi après pour vérifier ou compléter des données et autres ressentis, réexaminer ce qui fait son ordinaire. Enfin, vivre dans une ville, c'est aussi rencontrer des personnes qui ont pu voir le spectacle.

Il faut préciser que malgré le fait que certaines actions artistiques (une petite moitié) ont été étudiées lors du Festival de Théâtre Européen qui se tient chaque début juillet dans la cité alpine, cela n'en fait pas pour autant une ville de festival d'arts de la rue et échappe aux «effets festivals» évoqués précédemment. Le théâtre de rue n'y tient qu'une place mineure, en ouverture¹⁹ de la semaine de manifestation de théâtre « en salle ». Si peu de compagnies de rue sont programmées (c'est évidemment sans comparaison avec Aurillac, Chalon, ou d'autres festivals que nous avons fréquentés et observés), le nombre de spectacles n'en demeure pas moins suffisant pour être significatif. Nous pouvons aussi supposer que le nombre de spectateurs est aussi plus faible, plus local et moins habitué à ce genre artistique.

Nous venons de retracer les forces et les faiblesses des différentes possibilités de terrain d'étude pour notre recherche. Si le suivi au plus près d'une troupe paraît intéressant pour observer les arts de faire des artistes confrontés à chaque fois face à un lieu différent, la contrainte de suivre une seule action artistique nous semble trop restrictive. La situation des festivals d'arts de la rue qui offrent, à l'inverse, une très large variété de spectacles, posent un problème à cause des difficultés d'accessibilité (aux espaces et aux spectacles) aussi bien aux artistes qu'aux spectateurs mais aussi au chercheur. Cela nous a donc amené à choisir un terrain d'étude évitant ces inconvénients et conjuguant la variété potentielle

¹⁹ Si le chargé de communication du festival nous en parle comme « produit d'appel », son organisatrice Rénata Scant y voit une forme théâtrale à part entière.

des spectacles à une accessibilité la plus aisée possible (en temps ordinaire comme au moment de l'événement artistique).

2. Constitution du corpus

Après avoir choisi le type d'enquête de terrain (une ville, des spectacles), voyons comment s'est constitué le corpus d'actions artistiques, sachant qu'une des difficultés réside dans l'imprévisibilité des spectacles qui peuvent se produire dans les rues grenobloises. Cette particularité de notre objet d'étude nous a donc poussé à mener des enquêtes sur un temps long mais permettant de tester à plusieurs reprises les méthodes retenues.

a) Un premier terrain comme test durant le festival 1997

Une première expérience d'enquêtes à Grenoble a été conduite en 1997, dans le cadre du DEA « Ambiances architecturales et urbaines »²⁰. Les actions artistiques observées étaient des spectacles se déroulant pendant le week-end d'ouverture du Festival de Théâtre Européen. Elles constituent les six premières monographies qui ont permis de vérifier si le choix de Grenoble était judicieux dans le cadre de notre travail et de tester des méthodes d'enquête (voir la suite de ce chapitre).

Ces six spectacles sont tous fixes, sauf « Ville occupée » de la *Compagnie du 13 mars*, qui a même pu être suivi deux fois avec des variantes spatiales pour la fin du parcours.

b) Deuxième série de tests et opportunités

Ce travail de thèse s'inscrit globalement dans le champ problématique du laboratoire Cresson qui l'a accueilli. Plus spécifiquement, il entre à la fois dans la continuité et en parallèle de plusieurs recherches sur les actions artistiques en milieu urbain qui l'ont nourri et auxquelles il a contribué en retour. Il en est de même pour le terrain d'étude : le fait d'avoir retenu Grenoble a été un des repères importants pour valider ou non la pertinence de ce choix. Retraçons brièvement les différentes étapes : le choix d'enquêter pendant le Festival de Théâtre Européen de Grenoble ayant été concluant en 1997, la décision est prise de reconduire des enquêtes pendant ce festival pour une recherche sur les actions artistiques qui se poursuivait en 1998²¹. Des matériaux pour trois nouvelles monographies

²⁰ Aventin C. (1997). *Approcher les ambiances urbaines par les arts de la rue*. DEA Ambiances architecturales et urbaines. Nantes et Grenoble : Université de Nantes (ISITEM), Ecole d'Architecture de Nantes (CERMA), Ecole d'Architecture de Grenoble (CRESSON), 146 p.

²¹ 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 »,

sont récoltés. Durant ce même été, nous étudions une quatrième action, qui s'inscrit dans le cadre des animations prévues par la Ville de Grenoble pour le Tour de France 1998 (Grenoble étant une ville étape).

A partir de l'automne 1998, les spectacles qui seront étudiés spécialement pour cette thèse auront pour origine la décision prise par la Maison de la Culture de Grenoble (*Le Cargo*) de programmer des spectacles de rue pendant sa période de fermeture pour travaux. En effet, la programmation dite « hors les murs » ne se bornera pas à faire héberger des représentations dans d'autres salles et théâtres de l'agglomération mais aussi, au pied de la lettre, de programmer des spectacles créés pour l'extérieur, pour la rue. Cette politique culturelle du Cargo a été une grande chance qui nous a permis de suivre quatre actions différentes (qui forment 10 monographies).

En plus de ces spectacles « programmés », une enquête pourra être faite sur le spectacle d'une compagnie grenobloise, « happening » dont nous avons pu avoir connaissance par hasard, très peu de temps à l'avance. Il faut noter que ces différentes opportunités tiendront une place d'autant plus importante que ces mêmes années (1999 et 2000) aucune enquête ne pourra être menée lors du Festival de Théâtre Européen, principalement à cause de problèmes propres au Festival (réduction des financements, compagnies annulant leur venue, etc.).

On trouvera en partie IV le tableau récapitulatif des 21 spectacles observés, correspondant chacun à une monographie. Ils se répartissent en 8 spectacles « fixes » (F), 12 spectacles « parcours » (P) (dont deux avec une grande partie fixe notés FP) et 1 spectacle déambulatoire (D)²². On peut noter que certains terrains de représentation sont communs à la moitié des différentes actions, par exemple la place Saint André et le centre ancien en général (place aux Herbes, la Grande Rue, etc.). D'autres sites sont, quant à eux, « uniques », tels que le pont St Laurent, le campus universitaire (mais avec 3 parcours), le Jardin des Plantes du Muséum, les quartiers Abbaye-Jouhaux et Eaux Claires.

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

²² A la différence du spectacle déambulatoire, le spectacle parcours comprend des arrêts qui sont autant de scènes fixes qui composent la représentation dans sa globalité.

Bien que les autres terrains envisagés ne soient pas inintéressants, nous avons choisi celui qui nous paraissait présenter le plus d'avantages concernant la question de l'accessibilité, aussi bien pour les troupes que pour les spectateurs ou encore le chercheur. Mais cela entraîne une contrainte forte : le fait de ne pas savoir quel spectacle se produira, ni quand cela se passera, nous a conduit à mener plusieurs campagnes de terrain, sur plusieurs années. Ce qui pouvait apparaître comme un problème, c'est en fait avéré intéressant pour pouvoir tester et confirmer le terrain retenu. Ensuite, la participation à des programmes de recherche, est aussi l'occasion de confronter notre position à celle d'autres chercheurs et à des questions complémentaires. De plus, cela nous a obligé à être attentif aux programmes de théâtre et à savoir réagir rapidement pour profiter de toute opportunité. Nous avons ainsi constitué un corpus de spectacles différents dans leurs formes et leurs propos, riche d'une variété des lieux et de rapports à l'espace public urbain.

B) DES OUTILS POUR CONSTRUIRE UNE METHODE : OBSERVER, COLLECTER ET S'ENTREtenir

Afin d'être au plus près des situations étudiées, nous avons choisi de mener des enquêtes *in situ*, pour produire des données contextualisées et transversales. Pour cela, nous avons dû adapter à notre terrain particulier des méthodes d'observation participante, de collectes documentaires et d'entretiens. Elles permettent de s'intéresser aux actions artistiques, aux artistes et aux citoyens et d'aborder l'espace public urbain en temps ordinaire et « extraordinaire » (c'est-à-dire au moment des spectacles).

1. Observer : regarder, écouter, sentir, toucher, ressentir

Pour connaître et analyser au mieux ces actions artistiques urbaines, l'une des méthodes privilégiées fut l'observation. Observation distanciée, mais dans le cadre d'un rôle d'interlocutrice des troupes qui avaient accepté notre présence lors de leur repérage avant les représentations, nous permettant d'accéder à une des phases peu connue de leur travail. Observation participante, lorsque nous devenions spectatrice au milieu des autres spectateurs. Deux observations qui, comme nous venons de l'énoncer, correspondent à deux temps, avant et pendant les représentations, ainsi qu'à deux types d'acteurs de ces spectacles, les troupes et le public. Ces deux types d'observations posent des difficultés essentielles quant à leur enregistrement et/ou retranscription, dont dépend notamment la richesse des données recueillies et donc la finesse des analyses. Enfin, nous attachant à la

dimension sensible de l'espace public et aux différents modes de perception, l'action d'observer comprend pour nous : regarder, écouter, sentir, toucher, ressentir, ce qui complexifie encore l'exercice de l'observation.

a) **Les repérages, en amont des représentations**

Des occasions rares mais riches

Les enquêtes durant les repérages concernent des spectacles très différents, commandés par le *Cargo*, mais ayant comme point commun d'être des parcours. Nous avons donc eu l'opportunité de suivre les troupes *26000 Couverts* et *Z.U.R.*. Dans le cas de la rencontre avec *26000 Couverts*, notre entretien avec la troupe (à l'issue de leurs deux premières représentations grenobloises) a débouché sur la possibilité d'assister au repérage dans le dernier quartier investi. Concernant le collectif *Z.U.R.*, nous l'avons contacté bien en avance. Très ouverts et curieux, ses membres nous ont accueilli pendant toute la semaine de leur séjour grenoblois, ce qui nous a permis de mener une enquête parmi les plus complètes et les plus intéressantes.

Ces repérages, toujours dépendants de l'acceptation par la troupe, ont été essentiels dans la compréhension de différents aspects de la relation de la troupe à la ville et son espace. Aussi bien à un niveau «micro» pour appréhender leur façon de prendre en compte les «détails» des lieux, qu'à un niveau «macro» pour saisir leurs manières de considérer l'ensemble de la ville, leur choix de telle configuration urbaine, de tel quartier. Ce dernier point a notamment été essentiel dans la compréhension des étapes et des relations entre commanditaire, troupe et ville, comme nous le montrons dans la partie III.

Dans les coulisses de la *mise en ville*²³ des spectacles

Les observations en amont des représentations, c'est-à-dire lors des phases de repérages et de préparations, pouvaient parfois s'étaler sur plusieurs jours. Le but de ces observations, différentes de celles des moments de représentations (dont nous parlerons ensuite), est de récolter des données sur les façons de faire de ces créateurs face aux espaces publics à investir. Avoir un aperçu des «coulisses» de la *mise en ville* de différentes actions artistiques aide à mieux répondre à l'hypothèse concernant le potentiel esthétique des espaces publics et concernant la sensibilité aiguë de ces artistes pour les mettre à jour. C'est l'occasion unique de voir et d'entendre comment se passe la phase des ultimes

²³ Expression de Gilles Rhodes, de la compagnie *Transe Express in* Meunier S. et P. Petiot (2001). *L'art céleste, théâtre au-dessus de la ville par la compagnie Transe Express*. Créaphis, 236 p.

repérages, moment où la troupe adapte le spectacle aux lieux, les lieux s'adaptent au spectacle, où la ville est observée, scrutée, pour agir au mieux, être le plus à l'écoute de cette dernière. Jean Raymond Jacob, metteur en scène de la compagnie *Oposito*²⁴ explique le principe des repérages en comparant la ville à un être humain : « Le théâtre de rue c'est vraiment considérer la ville comme une personne. Et quand tu vas chez quelqu'un que tu ne connais pas, quand tu es invité chez quelqu'un, la meilleure façon de faire, au départ, c'est de regarder, d'entendre, avant de parler. Là, on est dans le même rapport. ». C'est cet art du regard et de l'écoute que l'on cherche à connaître et à comprendre lors de ces observations.

Le repérage : « marcher, percevoir, décrire »

Lors de ces repérages, nous n'étions pas dans la situation d'observation participante, dans le sens où nous ne tenions pas un rôle de membre de la troupe ou du *Cargo*. Clairement, nous étions là en observatrice, légèrement en retrait (pas de commentaires, pas de participation quelconque) mais présente au cœur du groupe. Pour reprendre les mots de Jean-Paul Thibaud à propos d'une autre méthode, celle des « parcours commentés »²⁵, cette situation permet « d'obtenir des comptes-rendus de perception en mouvement. Trois activités sont donc sollicitées : marcher – percevoir – décrire. »²⁶. Nous pouvons définir ainsi la façon dont se passe le repérage. L'« observé » (la troupe) et l'observateur effectuent un parcours, un trajet dans l'espace public urbain. L'activité elle-même que l'on étudie consiste à percevoir les espaces, en mouvement, d'en parler entre collègues, dans le but d'investir les lieux. Le trajet est déterminé par la troupe et ses membres parlent entre eux et à l'observateur.

Plusieurs facteurs ont joué sur la façon dont s'est déroulée l'observation, lui donnant deux configurations distinctes : avoir déjà vu ou non le spectacle en question et le nombre de personnes effectuant le repérage. Pour ce dernier point, il faut noter que toute la compagnie de *26000 Couverts* participe au repérage, soit une vingtaine de personnes, plus une personne du *Cargo*. En tant qu'observatrice, nous avons pris place au cœur du groupe pour voir et entendre au mieux les remarques des uns et des autres. Avec *Z.U..R* les conditions étaient différentes puisque chaque acteur étant responsable de son parcours, le groupe

²⁴ Qui s'exprime dans Chevillard E. (2002). « La rue, un théâtre à 360° ». France 3. Documentaire. 52 minutes.

²⁵ Pour plus de détails quant à cette méthode, on se reportera avec profit à Thibaud J.-P. (2001). « La méthode des parcours commentés ». M. Grosjean et J.-P. Thibaud. *L'espace urbain en méthodes*. Marseille : Parenthèses, pp. 79-99.

²⁶ *Id.*, p. 81.

n'était plus constitué que d'une ou deux personnes, plus un représentant du *Cargo*. La taille du groupe, son échelle plus intime, s'est révélée importante. En effet, les acteurs non seulement dialoguaient entre eux, mais s'adressaient aussi directement à moi, en exprimant ce qu'ils voyaient, ce qu'ils cherchaient, commentant des questions techniques, etc.

Pour en revenir au premier point, connaître préalablement le spectacle permet de cadrer le regard sur le repérage, mais risque peut-être de « restreindre » les observations. Par exemple, la première fois où nous faisons ce type d'enquête, nous avons déjà pu voir le spectacle de *26000 Couverts* à deux reprises (mais dans deux quartiers différents). Cela nous a aidé pour comprendre ce qui était recherché par la troupe (type de lieu, dispositifs spatiaux, contraintes techniques) sans que cela ne soit expliciter. On peut dire que nous étions sensible à certaines choses (certaines remarques, des regards sur l'espace...). Pour *Z.U.R.*, au contraire, nous ne connaissions rien de tout cela. Une des responsables, Loredana Lanciano, nous a d'abord expliqué succinctement l'idée et les principes de ce spectacle. Puis, chaque acteur de chaque parcours nous a raconté l'argument de son parcours-spectacle et nous a indiqué ce qu'il cherchait. Ces indications ont été précieuses pour comprendre les repérages, mais néanmoins il nous a fallu faire attention à « tout »²⁷, à chacun des éléments de l'ensemble, qu'ils aient ou non été mis en avant. A ce moment-là, nous relevions des points intéressants, primordiaux, anecdotiques, etc.

Cette observation est essentielle car elle permet de voir et d'entendre des façons de faire pour préparer et adapter un spectacle. Elle complète les entretiens avec les artistes qui ne peuvent pas penser à tout dire, surtout les détails, et elle rend possible l'approche des savoirs pratiques dont l'interviewé n'a pas toujours conscience ou qu'il ne considère pas comme étant importante.

b) Les périodes de représentation

Les spectacles de rue sont à chaque fois uniques, aussi bien parce que ce sont des événements éphémères qui ne se reproduiront plus à l'identique (ou presque²⁸) que parce que l'observateur les aborde pour la première et souvent unique fois. C'est un des points essentiels et délicats pour les observations durant la période des représentations, mais aussi pour l'analyse. Cependant, l'intérêt de cette méthode réside dans son ancrage au terrain et

²⁷ Comme s'il était possible de tout observer... et qui est d'ailleurs l'argument principal du spectacle de *Z.U.R.* qui se nomme justement « Le point de vue »...

²⁸ De rares spectacles ont pu être observés deux fois... mais de toute façon ce n'est jamais deux fois la même chose !

par le fait que l'on ne présuppose pas de ce qui est remarquable : il s'agit d'observer le déroulement des événements, comme s'ils nous étaient étrangers. On choisit là de s'appuyer principalement sur ce qui se produit *in situ* (ou qui ne se produit pas) et non, par exemple, uniquement sur ce que les protagonistes peuvent en dire²⁹. Est privilégié ici ce qui peut-être vu, entendu, senti, touché, mais aussi ressenti, par le biais de l'expérience de l'observateur. Nous avons cependant constitué une grille d'observation³⁰ pour orienter vers les dimensions qui sont en jeu dans notre recherche, mais non définir. Il s'agit de cadrer pour ne pas se perdre dans un réel toujours multiple et infini, «pour éviter d'être débordé par les matériaux »³¹.

Rôle de l'observateur participant : prendre sa place et s'adapter au milieu

Être observatrice consiste alors à se tenir parmi les spectateurs et à se comporter comme tel, en essayant de ne pas modifier les situations, c'est-à-dire ne prendre aucune initiative, n'initier aucune posture, ne pas se faire remarquer par un comportement « étrange », inhabituel, et cela ni par les spectateurs ni par les comédiens. Comme le note Henri Peretz, « une grande part de la pratique de l'observation consiste en une adaptation sociale de l'observateur au milieu étudié »³². Ce positionnement pose donc d'emblée la question de ce qu'est le comportement ordinaire d'un spectateur de spectacle de rue. Plus précisément, il s'agit d'avoir un comportement adéquat tout en pouvant effectuer au mieux le travail d'observation. Ressentir, percevoir, comprendre et agir sont donc en jeu ici ; comme d'ailleurs dans toute action publique, d'une manière plus ou moins consciente.

Nos expériences personnelles de ce type d'actions artistiques ont ainsi été un fond de connaissances précieux, plus ou moins explicite, avant même d'avoir envisagé tout travail dans ce domaine. Nous y avons puisé pour nous préparer, mais aussi pour nous adapter en situation car il est alors plus facile d'anticiper et donc d'agir rapidement en accord avec la situation. Ces expériences ont été d'autant plus utiles qu'elles ont été doubles : en tant que spectatrice ayant assisté au Festival d'Aurillac pendant quelques années, mais aussi notamment en tant que membre d'une petite troupe d'amateurs présentant des petits spectacles de jonglerie dans la rue. Cette ressource pour le travail de terrain l'a aussi été

²⁹ On pense là au travail de Philippe Chadoir basé principalement sur les discours des artistes. Cf. Chadoir P. (1996). *La ville en scènes. Discours et figures de l'espace public à travers les « Arts de la Rue »*. Amiens : EDRESS, 468 p.

³⁰ Elle se trouve en annexe.

³¹ Kohn R. et P. Negre (1991). *Les voies de l'observation. Repères pour les pratiques de recherche en sciences humaines*. Paris : Nathan, p. 203.

³² Peretz H. (1998). *Les méthodes en sociologie : l'observation*. Paris : La Découverte, p. 6.

pour l'analyse. Par exemple, on sait que l'on peut être amené à s'asseoir directement sur le sol ou encore qu'il existe une tendance à établir une certaine « distance naturelle de sécurité » entre le public et le spectacle. Cela nous a permis d'anticiper au minimum certaines configurations d'occupation de l'espace pour nous positionner au mieux dans le lieu et déjà, en quelque sorte, tester des intuitions en les infirmant, les précisant ou du moins les questionnant.

La pratique d'observations demande donc de prêter attention au milieu concerné pour l'étudier et le connaître. Elle participe aussi à l'apprentissage de la conduite « naturelle » à tenir afin de s'y fondre au mieux, ainsi qu'au repérage d'un ou de postes d'observation intéressants. Les observations jouent un véritable rôle, de l'ordre de l'imprégnation. La connaissance préalable permet aussi globalement une meilleure appréhension du terrain. Dans le cas précis des actions artistiques, c'est en faisant particulièrement attention au public, d'abord à distance et sur la réserve, que l'on peut ensuite observer à loisir les événements tout en participant à l'action dans le rôle de spectatrice. Le contexte du public devient ainsi peu à peu familier mais le risque est de relâcher son attention, de ne plus regarder les spectateurs avec un regard distancié, surtout dans le cas où les représentations s'enchaînent et donc l'observation dure et se prolonge (comme lors du week-end d'ouverture du Festival de Théâtre Européen). Il est important, autant que possible, de « défamiliariser, de déritualiser l'observation, de la décaler, tout comme certains touristes s'emploient dans leurs voyages à sortir des circuits établis », comme l'écrit justement Jean-Didier Urbain³³. Il faut constamment garder à l'esprit que rien n'est évident et « modifier sans cesse la trajectoire du regard, le désorienter »³⁴.

Nous retrouvons ici un dilemme classique de l'observateur participant qui doit connaître pour s'adapter au mieux ; mais avec cette connaissance survient le risque de laisser échapper ce qui lui devient commun, ce qui finit par apparaître naturel alors qu'il est là dans un but de découverte. C'est donc une juste distance qui est recherchée pour chaque terrain particulier, en ayant toujours le sens de l'ajustement continu et une réflexivité sur soi-même pour rester en tension entre connaissance acquise et repérage d'éléments nouveaux.

³³ Urbain J.-D. (2003). *Ethnologue, mais pas trop*. Paris : éditions Payot & Rivages, p. 95.

³⁴ *Id.*, p. 94.

Point de vue et observation des événements

Les observations touchent différents registres. En premier lieu, elles portent sur la description du spectacle lui-même, sur le mode du récit, de «ce qui se passe ». Ensuite, elles concernent la scénographie utilisée et le jeu des acteurs. Enfin, elles s'attachent au rapport entre spectacle et spectateurs et à celui entre spectacle et espace. Ainsi, L'attention se porte sur les événements qui se déroulent simultanément comme le spectacle, l'attitude des citadins et le rapport à l'espace. Ces multi-observations *in situ* sont nécessaires pour saisir la complexité d'un phénomène et les différentes dimensions qui le constituent.

Pour concrétiser les principes de l'adaptation au terrain, nous allons relater maintenant quelques stratégies utilisées, avec leurs variations selon le contexte et les conditions. Dans la mesure du possible, pour chaque spectacle, il faut essayer d'arriver sur les lieux avant le début de la représentation. Si le public est convoqué³⁵, il s'agit d'observer son arrivée, ses façons de se placer, de se disposer dans l'espace, les modifications qui se produisent lorsque le spectacle commence, etc. Lorsqu'il n'y a pas d'invitation particulière, cela donne la possibilité d'examiner la transformation (ou non) du statut de simple passant à celui de spectateur.

Il s'agit d'arriver tranquillement sur les lieux pour se laisser le temps de regarder la situation et prendre l'attitude la plus adéquate. S'il y a déjà des gens qui semblent attendre, cela se pressent à leur attitude et aussi parfois au programme ou au billet qu'ils tiennent à la main, il est nécessaire de calquer, en quelque sorte, notre attitude sur la leur : rester en périphérie et aller vers une façade, éventuellement s'y adosser, s'asseoir sur un muret, sur des marches... Cela dépend beaucoup de la configuration spatiale, du temps (soleil, vent...) et du moment de la journée (en plein jour, le soir...). Pour pouvoir étudier la situation sans pour autant l'influencer, nous avons souvent cherché un lieu d'observation qui rende possible une mise en retrait (être le moins en vue possible), tout en restant dans le rôle de spectatrice³⁶. C'est par exemple le renforcement d'une porte, d'une petite rue... Quand ce n'est pas possible, ou que personne n'est déjà là à attendre, une autre possibilité est de faire semblant de prêter attention aux vitrines de la rue (s'il y en a) et/ou de marcher doucement, comme si nous flânions. Il s'agit là de ne pas proposer une «accroche » dans

³⁵ Cela signifie que le spectacle est annoncé, avec lieu, date et heure précis, par des programmes, etc. Ce qui est le cas la plupart du temps : systématique avec *26000 Couverts* et *Z.U.R.* programmés par le Cargo (où il peut même y avoir des réservations !), pour une bonne part dans le cadre du Festival de Théâtre Européen ou de Quartiers Libres avec distribution de programmes.

l'espace public, car nous avons remarqué que les gens ont tendance à se regrouper ou en tout cas à se rapprocher les uns des autres tout en maintenant une certaine distance³⁷. Être en mouvement, même très lent, semble l'empêcher. Cela permet aussi de multiplier les points de vue et donc d'enrichir l'observation. Il faut noter aussi que c'est parfois l'attitude qu'ont des personnes qui « s'occupent » en attendant que le spectacle commence...

Cette entrée en matière passée, il est possible de se mêler au public, à la foule et d'essayer de trouver un endroit offrant une vue embrassant le plus largement possible l'ensemble de l'espace public, spectateurs et comédiens compris, pour percevoir au mieux « une certaine organisation, des figures et un rythme dans le déroulement de l'événement »³⁸. D'autres fois, lorsque les circonstances ou les conditions le permettaient, nous n'avions pas de poste unique et nous nous déplaçons régulièrement suivant les mouvements des spectateurs, les actions du spectacle. Ceci est d'autant plus vrai, aisé et même obligatoire dans le cas de spectacles-parcours ou de spectacles multi-scènes.

Pour certaines enquêtes, il est important de noter que nous avons pu former une équipe de bénévoles. Plusieurs configurations différentes ont pu se monter, suivant les occasions, les disponibilités et les compétences de chacun³⁹. Cela a concerné les observations mais aussi des prises de sons, des photographies ou encore des entretiens. Les spectacles où nous avons eu du « renfort » pour les observations ont été « Malqueridas » [07], « Del planeta basura » [08], « Taxi » [10] et « Le point de vue » [16-18]. Cette aide est particulièrement utile pour croiser les points de vue (dans tous les sens du terme). A chaque fois, nous fournissons la grille d'observation⁴⁰ afin d'aider à cadrer et à focaliser son attention sur différents points précis. En effet, il est difficile de regarder, surtout de savoir quoi regarder, écouter, suivre d'un bout à l'autre de l'enquête, particulièrement lorsque l'on n'est pas familier avec l'objet et la problématique de la recherche. Il ne faut avoir aucun préjugé sur ce qui se passe ou peut se produire (d'autant qu'avec les actions artistiques, il peut tout arriver !), que ce soit visuel, sonore ou encore odorant. Ainsi, si une grille paraît réductrice par définition, elle aide à cadrer les attentions et non à dire ce qu'il faut percevoir.

³⁶ En fait, dans cette situation, nous étions aussi spectatrice du public.

³⁷ Toutes ces stratégies et logiques d'installation des spectateurs sont abordées précisément dans la *Partie V* de ce travail.

³⁸ Peretz H. (1998). *Op. cit.*, p. 26.

³⁹ On trouvera en annexe le détail de composition des équipes.

⁴⁰ Cf. Annexes.

c) Les lieux sans les spectacles : connaître, vérifier et compléter

Comme nous venons de le voir, des observations sont menées autour des spectacles : en amont avec les troupes (repérages) et pendant les représentations. Mais pour pouvoir prendre pleinement la mesure de l'extraordinaire de la manifestation artistique dans l'espace public, il convient aussi de connaître les lieux investis dans leur temps ordinaire. Ceci concerne aussi bien la dimension construite⁴¹ (forme urbaine, bâtiments, dimensions, matériaux, etc.) des espaces accueillant des spectacles, que les pratiques sociales (les usages habituels, les rythmes urbains, etc.) et leurs ambiances (sonores, lumineuses, etc.).

Des observations sont donc menées en dehors des temps des spectacles. La situation la plus intéressante est de connaître à l'avance les localisations dans la ville des futurs spectacles afin de faire le travail d'observation des lieux et de leur vie avant de voir les actions artistiques. Cette connaissance des lieux peut aider le chercheur à mieux appréhender ce qui se passe au moment des spectacles, à repérer déjà au moment de la passation de l'enquête des différences ou des similitudes de comportements, à mieux repérer les superpositions d'usages et d'ambiances, etc. Cela permet en quelque sorte un apprentissage préalable de l'espace et de la vie quotidienne qui s'y déroule. Lorsque les sites ne sont pas connus à l'avance, ce type d'observation se déroule *a posteriori*. Certains lieux proposent des zones d'observation très pratiques, comme les terrasses des cafés (particulièrement pour les places Saint-André, Vaucanson, aux Herbes, etc.), des bancs, ou encore des espaces où la pause et la flânerie font partie des usages du lieu (sièges et pelouses du jardin du Muséum, lèche-vitrines dans la Grande rue, etc.).

A de nombreuses reprises, un retour sur les lieux pour vérifier ou compléter la première campagne d'observation s'est avéré nécessaire et utile. Soit après les spectacles pour recadrer l'observation de l'ordinaire sur un espace plus restreint (une partie seulement d'une place, un tronçon d'une rue), sur un moment précis (par exemple le soir à la nuit tombée), sur des usages particuliers (par exemple des parcours privilégiés) ou encore sur des situations de coprésence que l'on examinera ultérieurement.

Les observations ont été complétées par d'autres effectuées lors d'études et de recherches menées sur les mêmes terrains. Par exemple, nous avons ainsi enrichi nos connaissances sur la dimension sonore de certains sites en utilisant les données et les analyses portant sur

⁴¹ Voir dans cette partie : 2. *Collectes documentaires*, c) *Relevés architecturaux*.

les qualités acoustiques et d'ambiances⁴². Ces sources ont été très précieuses pour amener des données quantitatives que nous n'avions pas (toujours en restant dans le domaine sonore : niveaux sonores, temps de réverbération...), pour collecter d'autres données d'observations (sur des usages...) et les confronter aux nôtres.

d) Consigner et garder en mémoire

Henri Peretz note que «l'observation directe met donc en œuvre (...) une attention sans cesse en éveil et [fait] appel à ses différents sens, notamment la vue et l'ouïe ; une faculté pour mémoriser les différentes propriétés de la situation (...)»⁴³. Et pour garder en mémoire le plus de détails possibles du déroulement ordinaire des événements, il faut enregistrer les observations d'une façon ou d'une autre. Concernant l'observation participante, les données sont consignées par la prise de note dès que possible après. C'est encore un des meilleurs moyens pour conserver toutes sortes de renseignements (descriptions des lieux, actions des comédiens et des spectateurs, réflexions venant à l'esprit pendant l'observation, etc.).

Ainsi, un peu plus tard, consécutivement au spectacle et sur les lieux mêmes de celui-ci (ou par exemple entre deux représentations, comme lors des Festivals de Théâtre Européen ou pour les parcours de *Z.U.R.*), s'effectue un travail de remémoration pour essayer de transcrire le récit, la ligne directrice du spectacle, noter des compléments d'information, des remarques. Cet exercice s'est souvent fait à deux reprises, la seconde fois en racontant à quelqu'un (un ami à qui l'on veut faire partager ces actions artistiques, un autre observateur avec qui l'on croise les notes et les souvenirs) ce qui s'était passé afin de rappeler et raviver ce qui a été perçu. A cette occasion peuvent rejaillir des détails ou même des passages qui auraient été oubliés ou qui ne se révèlent qu'une fois l'ensemble du spectacle déroulé.

Parfois, les enregistrements⁴⁴ sonores peuvent aussi servir de carnet de notes : c'est plus rapide et surtout plus discret d'énoncer oralement des descriptions, diverses données en vrac, des évocations, des hypothèses... Être accompagné est ici presque nécessaire car nos

⁴² Par exemple en s'appuyant sur Chelkoff G. et al. (1988). *Entendre les espaces publics*. Grenoble : Cresson, 246 p., Lavaud S. (1998). *L'effet de métabole. Possibilité d'une caractérisation acoustique ?* Grenoble : Université Joseph Fourier, rapport de stage de maîtrise au Cresson. (2 tomes) 35 p. + annexes ; Odion J.-P. et G. Chelkoff. (1996). *Testologie architecturale des effets sonores. Prédicibilité de la qualité sonore*. Grenoble : Cresson, Ministère de l'environnement contrat n° 91024, 140 p.

⁴³ Peretz H. (1998). *Op. cit.*, p. 14.

commentaires peuvent alors être perçus de l'extérieur comme des paroles pour notre compagnon. Mais on ne peut pas le faire constamment, le public situé à proximité ou encore les comédiens n'appréciant certainement pas que l'on parle pendant la représentation (même si, on le verra, les comportements sont moins codifiés et plus libres que dans le cadre de théâtre en salle). Cette technique est intéressante pendant les temps d'attente ou de trajet, pendant lesquels les gens se parlent facilement.

Les collectes documentaires que nous allons maintenant aborder, sont aussi des bons supports de remémoration et de confirmation de certaines constatations. Noter, enregistrer et raviver à l'oral avec une autre personne sont des expressions différentes de descriptions pouvant se croiser, se compléter et se confirmer les uns les autres.

Une des méthodes choisies pour nos enquêtes de terrain, est l'observation participante. Mais comme nous venons de le voir, une même méthode peut se décliner différemment suivant les circonstances et selon le terrain. Ainsi, le chercheur se fait témoin lorsqu'il s'agit d'accompagner les artistes de rue dans leur travail de repérage, ou de connaître les lieux en temps ordinaire. Par contre, le chercheur entre en interaction, est «coauteur»⁴⁵ de ce qu'il observe, car il est témoin et en même temps, essayant de se fondre dans le milieu qui est l'objet de son attention, il « imite » les comportements et les postures des personnes parmi lesquelles il se trouve. C'est aussi une façon d'apprendre à connaître, à reconnaître, tout en le faisant, un certain nombre d'attitudes, de particularités de l'espace, de la situation, etc. Les façons de garder des traces, de consigner ces observations, font partie de la méthode et doivent elles aussi tenir compte des conditions du terrain, s'adapter aux particularités du milieu dans lequel les observations se déroulent.

2. Collectes documentaires

Les collectes documentaires sont photographiques, sonores ou encore des relevés urbains et architecturaux. C'est une façon de saisir et de décrire les phénomènes observés. Elles ont eu lieu en même temps que les observations, pendant les périodes de spectacles. Elles complètent les observations et constituent une véritable étape de captation, d'appréhension et de compréhension des lieux, des événements de tous ordres (spectaculaires, postures et

⁴⁴ Voir pages suivantes : 2. *Collectes documentaires*.

⁴⁵ Pour reprendre l'expression de Jean-Pierre Olivier de Sardan (1995). In « La politique du terrain. Sur la production des données en anthropologie. » *Enquête*, n°1, p. 72.

attitudes du public, effets sonores, etc.), des usages et pratiques, par les modes visuels et sonores.

a) **Photographies**

Des relevés photographiques sont faits en même temps que l'observation du spectacle. Ils peuvent permettre de rendre compte de la scénographie, de dispositifs particuliers liés aux actions artistiques. Ces photographies aident à garder en mémoire une trace de ce qui s'est passé et elles sont un support important pour enrichir des notes d'observation prises le plus souvent juste après les performances. Elles sont un complément indispensable aux observations.

Cela s'est parfois révélé difficile à entreprendre car il faut agir dans l'instant, sans trop se faire remarquer ni perturber le spectacle. S'il n'est pas inhabituel que des spectateurs prennent quelques photographies des spectacles, il est plus rare que l'on s'intéresse au public. C'est donc plus délicat à mettre en œuvre et quelques précautions sont donc à prendre, comme cadrer de façon à ce que les gens pensent spontanément que l'on vise le spectacle (la photographie comprend dans son cadre à la fois le public et à la fois les comédiens) ou utiliser un zoom qui permet des gros plans (sur des détails, des postures particulières) et qui passent ainsi plus inaperçus des intéressés. Nous avons toujours veillé à utiliser un appareil reflex, manuel, qui ne fait donc pas de bruits intempestifs pouvant déranger le public et les comédiens (juste le « clic-clac » du déclencheur). Le soir et la nuit, cela signifie travailler sans flash, donc avec une pellicule sensible et un temps de pause plus important. Ces contraintes fortes expliquent pourquoi peu de photos ont été prises lors de parcours car il est assez difficile de rendre le mouvement dans ces conditions ; parfois, bien que cela soit peu lisible, ou tout au moins peu compréhensible, ces photos sombres et floues ont quand même été un support de mémoire. Dans certains cas, en particulier pour « Circuit D » de *Délices Dada*, des photos ont été prises après le spectacle pour compléter la prise de vue déjà effectuée sur le moment. Ce spectacle se basant sur des éléments comme le mobilier urbain, les bâtiments, etc., tout existe encore et reste quasiment dans le même état, bien après la représentation. Il est donc possible de retourner sur place et de photographier, après coup et tranquillement, des éléments importants, structurants du spectacle.

b) Enregistrements sonores

Grâce à l'enregistrement sonore intégral de la plupart des spectacles⁴⁶, la réécoute des bandes contribue à une retranscription la plus complète possible de ce qui s'est passé au niveau sonore, que ce soit le « texte » même du spectacle, les réactions des spectateurs, des signaux et des effets sonores, etc. Ces stimulations de la mémoire ravivent les souvenirs. Ces données sonores permettent à la fois de compléter les notes d'observations, de mieux appréhender le temps écoulé, la notion de durée mais aussi de focaliser son attention sur la dimension sonore de ces événements, en repérant les constituants de l'ambiance, du fond et des signaux sonores, en notant les variations d'intensité, en remarquant les effets sonores et les qualités acoustiques des lieux. Ces données sont parfois déjà notées lors des observations mais la réécoute systématique et méticuleuse des bandes permet alors une vérification et un affinement dans la connaissance et l'identification des phénomènes.

La méthode et le matériel utilisés ont évolué entre les premières et les dernières enquêtes. Au début (pour les observations menées en D.E.A.) nous utilisons un matériel de bonne qualité mais encombrant et voyant⁴⁷. L'avantage est une très bonne qualité d'enregistrement, les inconvénients sont le maniement un peu difficile et surtout une présence qui ne passe pas inaperçue. Ainsi, pour obtenir une bonne qualité, cela nécessite une place fixe et donc une limitation de l'aire d'enregistrement. De plus, la vision du micro par les spectateurs peut les faire parler ou au contraire se taire (outre le fait, pour l'enquêteur, de se faire remarquer).

Nous avons alors changé de matériel et opté pour un appareil permettant d'avoir toujours une bonne qualité d'enregistrement, mais plus petit et plus discret : un magnétophone D.A.T.⁴⁸ garantissant la qualité (hors problème de connectique...) pouvant se glisser dans une grande poche ou, plus pratique encore, dans une pochette « banane » portée autour de la taille. Cet aménagement donnait la possibilité de régler, de déclencher ou encore d'arrêter l'enregistrement discrètement et de façon très maniable, sans que personne ne voie le matériel. L'autre intérêt du changement d'outils réside dans le type de microphone utilisé : une « tête artificielle », plus pratique et discrète qu'un microphone classique⁴⁹. Une

⁴⁶ Pas d'enregistrement pour [04], [05] et [06], incomplet pour [10].

⁴⁷ Magnétophone TC-D5M Sony et microphone ECM -959V ; parfois la perche pour le micro.

⁴⁸ Digital Audio Tape ; l'enregistrement est de très bonne qualité car il n'y a aucune compression du signal audio.

⁴⁹ Cela se présente sous la forme d'un casque (type casque de baladeur) où l'on a remplacé les deux écouteurs par deux micros (d'aspect et de taille de micro-cravates), un de chaque côté.

petite stratégie de terrain qui nous a semblé importante est de ne pas porter le casque sur les oreilles mais autour du cou, parce qu'il peut paraître étrange à certains, ou du moins attirer l'attention, d'écouter le baladeur tout en regardant le spectacle. En plus de passer inaperçue, cette configuration est très pratique car elle libère les mains et permet de prendre des photos ou encore d'applaudir. Il faut tout de même faire attention à ce que les micros ne se trouvent pas trop exposés au vent et ne frottent pas sur les vêtements, pour ne pas parasiter l'enregistrement.

c) **Relevés urbains et architecturaux**

Pour connaître au mieux les espaces publics où se produisent les spectacles de rue, nous procédons à des collectes d'un genre particulier avec les relevés urbains et architecturaux. Il s'agit de regrouper toutes les données concernant la forme des lieux, la nature des bâtiments présents (habitat, commerces, etc.), etc. Cela consiste tout d'abord à récupérer des plans à une échelle permettant un niveau particulier de détails : y apparaissent alors le bâti, la voirie (chaussée, trottoirs), l'implantation des voies du tramway, la végétation, le mobilier urbain (cabines téléphoniques, fontaines, abris bus, bornes, luminaires, etc.). Ces plans sont complétés par le relevé des matériaux (revêtements de sols, façades). Ces documents sont utiles à la fois comme « mémoire » construite, physique des sites qui nous intéressent, pour s'y reporter au moment de l'analyse, mais aussi comme outils lors des observations. En effet, que ce soit en temps ordinaire comme au moment des représentations, ils constituent des fonds de plan précieux offrant un support pour noter des indications spatiales diverses : par exemple, la situation de l'aire de jeu et la localisation d'éléments de décor, d'accessoires, etc., les espaces occupés par des spectateurs ou les citoyens, le tracé de parcours piétons, etc. Nous y consignons également l'emplacement de ou des enquêteurs (repérage des postes d'observation). Des croquis dessinés au moment des observations permettent de garder une trace la plus précise possible de ce qui a été observé et du(des) point(s) de vue tenu(s) à ces occasions.

Les collectes documentaires que nous avons faites concernent aussi bien la dimension visuelle (photographies et relevés) que la dimension sonore (enregistrements audio) des lieux et des événements étudiés. Elles sont utiles pour se souvenir de ce qui se passe, d'autant qu'il est difficile de faire attention à tout lors des observations. Cela permet donc autant de remettre ensuite en mémoire que d'offrir des documents à étudier, de retrouver que de trouver des éléments intéressants notre recherche. Les relevés aident à constituer des

documents qui servent ensuite de supports aux observations, ils sont un outil pour mener les analyses, complétant les relevés photographiques et sonores. Nous avons montré quelles contraintes guidaient en partie la façon d'effectuer ces collectes pour qu'elles n'interfèrent pas avec le bon déroulement des observations. Finalement, ces documents sont des outils précieux pour la stimulation de la mémoire et la détection d'éléments d'analyse.

3. Différentes formes d'entretiens

Une autre méthode utilisée a été l'entretien. Principalement de type semi-directif⁵⁰, ils ont pris des formes et des durées variables, selon ce qui était cherché, les opportunités et les contraintes de terrain. Par exemple, nous avons mené des entretiens semi-directifs auprès de spectateurs, d'habitants, pour recueillir des données sur le représenté, le vécu, la mémoire du public⁵¹. Ceci, aussi bien à l'issue de chaque spectacle que bien après ces événements, Parfois, comme nous l'expliquons davantage plus loin, nous avons pu glaner des avis, des remarques de spectateurs, sans leur poser directement de questions, mais en écoutant et discutant avec le public, ce qui peut être ramené autant à l'entretien qu'à l'observation sonore, ou l'écoute.

Dans la mesure du possible, nous avons également conduit des entretiens avec des artistes qui étaient intervenus dans les espaces publics grenoblois et dont nous avons observé les spectacles. Comme on l'a vu précédemment à propos des observations, nous avons eu l'occasion deux fois de mener des observations mais aussi des entretiens en amont des représentations, lors des phases de repérages. Ce sont des données très riches qui nous en apprennent davantage sur les façons d'investir les espaces publics.

⁵⁰ *L'entretien semi-directif* se base sur le principe de *l'entretien non-directif* (c'est-à-dire reposant « non sur les réactions de l'interviewé à des questions précises mais sur l'expression libre de ses idées sur un sujet » in Mucchielli A. (1994). *Les méthodes qualitatives*. Paris : Que sais-je ?, PUF, p. 28) mais où l'enquêteur utilise des *relances*, « si des questions ne sont pas spontanément abordées ». Blanchet A. et A. Gotman. (1992). *L'enquête et ses méthodes : l'entretien*. Paris : Nathan Université, p. 44.

⁵¹ A deux occasions, des grilles d'entretiens ont été élaborées avec d'autres personnes qui enquêtaient également sur des spectacles, mais avec d'autres objectifs : *Délices Dada* sur le campus universitaire [13, 14 et 15] et *Z.U.R.* [16, 17 et 18]. Ces grilles intégraient dans leur conception les préoccupations des deux recherches. Il s'agit d'une part de Françoise Estreguil (sociologue) qui menait une enquête pour *Le Cargo*, sur le spectacle vivant dans l'agglomération grenobloise, et d'autre part de deux étudiantes de l'Université Pierre Mendès-France (Grenoble) dans le cadre de leur mémoire de Maîtrise (français langue étrangère).

a) Spectateurs, passants...

Des entretiens courts et immédiats

Concernant le public, la plus grande partie des entretiens⁵² sont très courts, de type « micro-trottoirs ». Dès les premières enquêtes, nous avons revu l'idée de mener de véritables entretiens longs avec des spectateurs après les spectacles, car les circonstances de rencontre et les conditions de passation de ces entretiens n'étaient pas des plus favorables. Malgré ces situations *a priori* défavorables, nous avons décidé de faire tout de même ces entretiens d'un type particulier, car, à la fin du spectacle, nous avons la possibilité de recueillir un discours « à chaud », proche de la perception du spectacle encore fraîchement en mémoire, où notamment les impressions, les émotions, les sensations corporelles et les détails de perception peuvent être encore « retrouvés », re-éprouvés, sous la forme de quelques paroles, évocations ou jugements significatifs. Nous sommes en quelque sorte ici entre l'instant et le souvenir, les représentations et les reconstructions plus élaborées et rationalisées, qui sont le propre des entretiens plus longs, que nous examinerons dans les lignes suivantes.

D'ailleurs inhérentes à ce type d'enquêtes *in vivo*⁵³, les difficultés rencontrées viennent principalement du fait que les spectateurs se dispersent très rapidement dès la fin de la représentation, dans la majorité des cas. Dans le cadre du Festival de Théâtre Européen, c'était souvent pour se rendre sur un autre lieu de spectacle⁵⁴. Il est alors difficile de recueillir plusieurs témoignages par représentations, même en étant plusieurs enquêteurs⁵⁵. Le guide d'entretien a alors été repensé de façon à être plus court, donc donnant la possibilité de multiplier les témoignages qui privilégient la réaction immédiate au spectacle qui vient d'avoir lieu. Tous sont enregistrés, avec le matériel de la collecte sonore ou avec des dictaphones.

Le guide d'entretien est organisé autour de différents thèmes, en commençant par les réactions globales par rapport au spectacle qui vient d'avoir lieu (et que l'on a vu également). Puis, toujours en prenant l'événement artistique récent comme référence, on

⁵² On trouvera en annexe les différents guides d'entretiens utilisés tout au long des différentes campagnes d'enquêtes ainsi qu'un tableau des personnes interrogées, avec toutes les indications nécessaires (entre autres, s'il s'agit d'entretien court (EC) ou long (EL)).

⁵³ Comme l'écrivent justement A. Blanchet et A. Gotman, « Le cadre extérieur commande en partie le déroulement de l'entretien » in Blanchet A. et al. (1985). *L'entretien dans les sciences sociales*. Paris : Dunod, p. 69.

⁵⁴ D'ailleurs, dans ces cas précis, nous devons nous aussi nous rendre sur le site du spectacle suivant.

⁵⁵ Être plusieurs permettait d'être plus efficace mais ce n'était pas toujours possible.

aborde la question de la perception des lieux et de leur ambiance (comparaison extraordinaire / ordinaire...), du spectacle et d'éventuels souvenirs liés à cet endroit. Pour finir, on fait préciser si possible l'âge, la profession, la connaissance (ou non) du lieu, la fréquentation de ce type d'action artistique. Cet entretien est également un moyen de trouver des personnes disposées à participer plus tard à des entretiens plus longs.

Des entretiens longs

Des entretiens longs ont été effectués. En plus des thèmes abordés dans les entretiens courts (et dans ce cas approfondis et étendus), ils approfondissaient les questions de la mémoire des spectacles et de ses modalités, de leur rapport aux espaces de la ville et des lieux de représentations, des connaissances globales des spectacles de rue, etc. Autrement dit, pour reprendre le déroulé de l'entretien, ce dernier commence par l'anecdote qui avait été rapportée quelques temps auparavant par l'interviewé, en lui demandant de raconter de nouveau ce spectacle. Le fait que du temps (parfois plusieurs mois) se soit écoulé entre le premier entretien et le second, est très intéressant pour voir s'il en reste des souvenirs (plus ou moins que lors de la première rencontre). On peut relever si globalement la personne se souvient des mêmes choses et si elle en parle de la même façon (elle n'est plus sous le coup de l'émotion, n'est plus dans l'extraordinaire du moment). On lui demande ensuite de préciser si elle connaissait la compagnie, d'autres spectacles de celle-ci... Ensuite, on cherche à savoir si notre interlocuteur a vu d'autres spectacles de ce genre et, si oui, d'en parler (le spectacle lui-même, l'espace de représentation ...). A chaque fois, nous relançons si besoin pour savoir si les lieux des représentations étaient déjà connus, si l'interviewé y est repassé (intentionnellement ou non) et quels sont les autres souvenirs associés à ces endroits, s'il y en a (mais pas forcément liés à des événements artistiques). Comme lors de l'entretien court, on termine par le profil socio-culturel de la personne (par rapport aux spectacles vivants). Là encore, les entretiens sont enregistrés puis retranscrits.

Ces entretiens ont pour principale caractéristique d'avoir eu lieu en dehors des moments de spectacles. Deux cas de figures se sont présentés. Lors des entretiens courts, il s'agit de détecter des personnes disponibles et «en position de produire des réponses aux questions

que l'on se pose »⁵⁶. D'autres fois, nous avons utilisé le cercle de nos amis et collègues (directement ou comme intermédiaires)⁵⁷.

Savoir prêter une oreille attentive : écouter et s'entretenir

Une autre façon de recueillir des paroles, réactions, remarques en tous genres à propos des spectacles est de jouer le rôle d'« auditeur indiscret » lorsqu'on se trouve au milieu du public avant et pendant les représentations. Comme l'écrit Jean-Pierre Olivier de Sardan, « Le chercheur est un voyeur, mais c'est aussi un "écouteur". Les dialogues des gens entre eux valent bien ceux qu'il a avec eux »⁵⁸. Aussi, en écoutant des réflexions, des échanges entre spectateurs, il est possible de saisir certaines de leurs réactions, parfois leurs souvenirs à propos d'autres spectacles (récents ou non). Enregistrant continuellement, comme on l'a vu précédemment, on peut capter des impressions, garder des traces de bribes d'expressions⁵⁹. Parfois, nous pouvions participer aux échanges, nos voisins spectateurs nous sollicitant du regard, nous adressant la parole, ce qui est finalement assez courant, comme nous pourrions l'observer au cours des différentes enquêtes. De plus, lors du Festival de Théâtre Européen, d'un spectacle à l'autre, il nous arrivait de croiser des personnes ayant assisté aux spectacles précédents. Cette reconnaissance mutuelle nous « autorisait » à nous parler, à échanger quelques mots, ce qui nous a parfois permis d'engager la conversation, voire de faire un entretien court, le temps que le spectacle attendu commence.

b) Troupes

Les entretiens avec les troupes ont plusieurs objectifs. A la fois saisir les différentes étapes du choix du lieu du spectacle dans la ville, la façon dont les artistes appréhendent cet espace et y inscrivent leur création, mais aussi faire émerger des représentations de la ville et de ses types d'espace ou encore relever des savoir-faire, des «savoir-regarder », des « savoir-écouter », des connaissances plus ou moins intuitives des propriétés acoustiques, lumineuses, etc., des lieux. Autrement dit, l'entretien permet d'approcher différents thèmes autour de la question de l'espace (dans son sens large). Plus précisément, on cherche à savoir comment le lieu où la création se joue est attribué (choix ou non, sur quels critères, repérage préalable...) et si les comédiens ont apprécié cet espace (qualités, défauts...)

⁵⁶ Blanchet A. et al. (1985). *Op. cit.*, p. 51.

⁵⁷ Par exemple, lorsque l'on nous demandait notre sujet de thèse, nous recueillons facilement des anecdotes à propos de spectacles que les uns ou les autres avaient vus. Lorsque cela paraissait intéressant (c'est-à-dire dépassant le cadre de l'anecdote), nous proposons à la personne de la revoir pour parler particulièrement et plus tranquillement de ces questions.

⁵⁸ Olivier de Sardan J.-P. (1995). *Op. cit.*, p. 78.

quand les entretiens se déroulent une fois la représentation terminée. Après le récit de la situation qu'ils ont rencontré à Grenoble (relations avec l'organisateur, choix du terrain, leur avis sur le site...), nous cherchons à savoir si cela se passe toujours ainsi et, si non, qu'elles sont les autres attitudes. Nous faisons ensuite préciser par les compagnies si ce spectacle était écrit spécifiquement pour ce lieu et, quel que soit le cas, s'il y a une prise en compte de l'espace (construit, sensible, vécu) dans la création.

Concernant les processus de choix des lieux, nous avons également pu avoir un entretien avec le chargé de communication du Festival de Théâtre Européen de Grenoble qui nous a permis d'avoir des informations et un point de vue du côté du commanditaire.

La difficulté est d'arriver à effectuer des entretiens avec les spectateurs et avec les troupes (souvent un des membres, rarement l'ensemble). Pour ces dernières, il est vite apparu que le seul moment propice était généralement après les représentations. Les laissant souffler quand même un peu (et en en profitant pour interviewer des spectateurs pendant ce laps de temps), nous les abordions souvent alors qu'ils étaient en train de ranger, de replier le matériel⁶⁰. Il faut noter que tous ont été très sympathiques et à l'écoute malgré la fatigue du spectacle et le rangement. Tous ont répondu aux questions⁶¹ que ce soit en quelques mots ou en prenant le temps de développer. Des entretiens ont pu être réalisés avec toutes les troupes des spectacles observés sauf, pour diverses raisons, la *Compagnie Thomas Chaussebourg* [04], *Générik Vapeur*⁶² [10], *M'Zèle* [06] et *Ici-Même (Grenoble)* [15].

Les entretiens permettent de recueillir des paroles de spectateurs et d'artistes de rue. Ils comportent généralement un récit de l'événement artistique, c'est-à-dire de « ce qui se passe », mais aussi des perceptions et représentations des spectacles, des espaces concernés, etc., aussi bien des créateurs que du côté du public. Lorsque la passation des entretiens s'effectue après les représentations, nous pouvons également interroger la mémoire liée à ces événements, souvenirs de l'action artistique mais aussi mémoire des lieux.

⁵⁹ Malgré tout, n'étant pas des entretiens car se résumant parfois à quelques mots, ces témoignages n'apparaissent pas dans le tableau récapitulatif des personnes rencontrées et interrogées.

⁶⁰ La seule exception est *Z.U.R.* contacté avant leur venue à Grenoble et rencontré avant les représentations.

⁶¹ La grille d'entretien des troupes se trouve en annexe.

CONCLUSION

Comme on l'a vu, le terrain d'étude a été choisi grâce à une nécessaire connaissance du contexte actuel de représentation des arts de la rue, et la première série d'enquêtes faite pour la recherche du D.E.A a été un essai décisif et concluant. En accord avec nos hypothèses de recherche et à partir de cette première expérience, nous avons pu fixer les grandes lignes de l'enquête (choix de la ville de Grenoble, choix méthodologiques). De plus, le travail de terrain s'est développé sur plusieurs années, et cette durée a été bénéfique⁶³. En effet, loin de correspondre à une perte de temps, cela a permis de faire régulièrement des petits bilans d'enquêtes, de réfléchir aux méthodes choisies et de les affiner régulièrement, de les rendre plus efficaces et adaptées au terrain et aux hypothèses de recherche. Des façons de procéder auxquelles nous n'avions pas pensé à l'origine ont été mises en place en cours d'étude, à la vue du déroulement des premières enquêtes. Ainsi les différents outils utilisés se sont légèrement mais nécessairement modifiés, précisés et ajustés à l'objet d'étude. Les difficultés rencontrées au fur et à mesure sur le terrain (conditions matérielles, etc.) mais aussi les opportunités d'approche (comme assister aux repérages des lieux par les troupes), la maîtrise chaque fois meilleure des techniques d'étude par le chercheur, ont continuellement infléchi et fait progresser les enquêtes. Ces dernières ont donc procédé « par itération »⁶⁴, par « un va-et-vient entre problématique et données, interprétation et résultats »⁶⁵. Chaque campagne d'observations et d'entretiens offre matière à réflexion, pose de nouvelles questions, fait évoluer les hypothèses, influe sur les méthodes utilisées, etc.

Parmi les questions qui ont émergé, celle de la familiarité du chercheur avec son terrain d'enquête s'est révélée importante. Il apparaît que la connaissance préalable du terrain, dans le sens de connaître les lieux et ses routines, des comportements de spectateurs et les spectacles, permet d'améliorer l'observation aussi bien concernant « l'acuité du regard » du chercheur que la faculté de ce dernier à « se fondre » dans le public. Mais cette imprégnation préalable du chercheur vis-à-vis de son terrain, si elle se révèle être une aide

⁶² Mais nous utilisons l'entretien fait par Martine Leroux avec Cathie Avram et Pierre Berthelot le 8 mars 1999 à Marseille, dans le cadre de la recherche Augoyard J.-F. (dir), M. Leroux et C. Aventin. (2000). *L'espace urbain et l'action artistique*. Grenoble : Cresson, 115 p.

⁶³ « Il faut, sur le terrain, avoir perdu du temps, beaucoup de temps, énormément de temps, pour comprendre que ces temps morts étaient des temps nécessaires ». Olivier de Sardan J.-P. (1995). *Op. cit.*, p. 74.

⁶⁴ *Id.*, p. 95.

⁶⁵ *Ibid.*

non négligeable pour relever faits et situations au cours d'un événement rapide et éphémère, pousse l'observateur à faire particulièrement attention à rester ouvert à toute chose, le met dans la situation paradoxale d'observer comme s'il ne connaissait rien de cet événement.

Une autre difficulté se traduit dans le fait de garder en mémoire, de consigner les données de l'observation car il s'agit de savoir quoi observer, comment noter. Le chercheur doit pouvoir être disponible aux différentes dimensions sensibles mais aussi aux différents acteurs de l'événement (troupe comme public). Il nous semble alors nécessaire de croiser ces données de l'observation avec, par exemple, celles recueillies par le biais des entretiens avec des spectateurs : souvenirs récoltés « à chaud », c'est-à-dire immédiatement après les représentations, mais aussi avec ceux venant plus tard, de la mémoire reconstruite des spectateurs, souvenirs qui sont moins de l'ordre de l'émotion. La confrontation de ces paroles aux notes du chercheurs permettent de raviver et de vérifier certaines données de l'observation. Dans le même ordre d'idées, cette dernière est complétée par les collectes documentaires qui permettent de garder des traces de l'avant, du pendant et de l'après action artistique. Qu'ils soient photographiques, sonores ou d'ordre architecturaux, ces documents sont des supports de travail, aussi bien pour la préparation des observations que pour la réalisation et la construction des monographies permettant la lecture et la compréhension du phénomène étudié.

La méthodologie pluridisciplinaire construite par la combinaison et l'ajustement d'outils provenant de différentes disciplines (sciences humaines et sociales, architecture) se justifie donc par la volonté de saisir la complexité de ce phénomène et ses différentes dimensions. Les données récoltées et leur forme se révèlent ainsi variées et elles permettent d'accéder à tout le processus qui constitue le phénomène des actions artistiques, du choix du terrain aux traces dans les mémoires des spectateurs, en passant par la phase de repérage et la représentation en train d'être jouée. Cela donne à comprendre l'organisation des trois parties suivantes de ce travail et la forme qu'elles vont prendre : de l'expression du vécu à la schématisation, du visuel au tactile, de l'imaginaire des troupes aux contraintes matérielles des techniciens de la ville...

Les données recueillies lors des différentes enquêtes en amont des repérages, auxquelles s'ajoutent les entretiens avec les artistes, permettent d'aborder les rapports entre créateurs et commanditaires dans l'accès à l'espace urbain, d'observer et de mettre à jour les façons de faire des troupes de théâtre de rue face à l'espace pour y inscrire leurs spectacles (*Partie*

III). Les observations ont permis d'établir des monographies sur les spectacles étudiés, l'espace où ils se sont produits, les interactions et co-influences avec les spectateurs. Ces fiches monographiques (*Partie IV*), véritables mémoires spatiales des actions artistiques, sont une première analyse des spectacles. Elles s'ajoutent ensuite à l'analyse des paroles produites lors des entretiens afin de mettre à jour des façons de faire aussi bien des artistes face aux espaces à investir que des spectateurs face aux lieux et au spectacle (*Partie V*). L'ensemble révèle également des comportements particuliers à l'événement (ou non) et des liens entre spectateurs.

PARTIE III

LA MISE EN VILLE DES SPECTACLES

Avant qu'un spectacle soit joué dans l'espace public, il faut tout d'abord déterminer puis choisir le lieu le plus adéquat pour cette représentation. Sa taille et sa forme doivent permettre d'accueillir troupe et spectateurs et il doit offrir des qualités propres à répondre aux choix de mise en scène. Les questions réglementaires et administratives doivent être prises en compte tandis que les organisateurs et les compagnies doivent faire en sorte que le spectacle prévu ne cause pas de problème et que rien ne puisse gêner son déroulement.

Nous aborderons dans cette partie la question réglementaire de l'occupation de l'espace public et nous verrons d'ailleurs qu'il faut aussi composer avec des données qui, bien que non officielles, interviennent dans ce qui peut se faire (ou non) dans l'espace urbain.

Puis, en nous basant sur nos observations, les entretiens menés avec les troupes et les organisateurs et sur des lectures, nous décrivons et analysons quelles différentes étapes mènent au choix définitif des sites. Les processus sont variables selon les types de rapport entre commanditaires et compagnies et ne mettent pas en œuvre les mêmes façons de faire des uns et des autres. Pour autant, le déroulement pose la question des connaissances et des compétences certaines dans l'appréhension des espaces publics urbains, aussi bien dans leurs formes construites que dans leurs ambiances et leurs usages.

Une des étapes est particulièrement étudiée en détail : les repérages, ce sont des occasions de confrontation sur le terrain entre espaces existants et spectacle à venir et la possibilité d'assister aux « arts de faire » précis déployés par les artistes pour « mettre en ville »¹ leur création. Ces repérages font aussi ressortir les nombreux liens qui se tissent entre les divers interlocuteurs pour la réalisation de ces volontés artistiques.

1. Jouer dans l'espace public : réglementation et gestion de l'occupation

L'espace public urbain, s'il semble accessible à tous, est néanmoins soumis à des règlements devant garantir la tranquillité et la sécurité de chacun. Différentes formalités administratives sont donc nécessaires aux artistes pour se produire dans les rues et les places. De plus, les commanditaires et les troupes doivent tenir compte des activités propres au lieu où ils veulent jouer le spectacle, se faire accepter des autres usagers et habitants du site et travailler avec les gestionnaires de l'espace public.

¹ L'expression est de Gilles Rhodes, directeur de la compagnie *Transe Express*, cité dans Meunier S. et Petiot P. (2001). *L'art céleste, théâtre au-dessus de la ville par la compagnie Transe Express*. Créaphis, p. 76.

a) La réglementation de l'occupation des lieux publics

Jouer dans l'espace public nécessite différentes autorisations ou déclarations dès lors que l'intervention risque de créer des nuisances, par exemple sonores ou encore liées à la circulation automobile. Ainsi l'association *HorsLesMurs*², sur son site Internet et sous une rubrique destinée particulièrement aux professionnels³ des arts de la rue, indique quelles formalités sont nécessaires. Il s'agit essentiellement d'envisager et de régler « à l'avance tous les problèmes qui pourraient se poser en matière de sécurité »⁴. Car il semble que ce ne soit pas le fait même de jouer qui demande une autorisation préalable, mais ce que l'occupation du lieu pourrait entraîner comme effets potentiellement répréhensibles ou pouvant perturber le fonctionnement normal. D'une façon générale, plus qu'un écrit précis formalisé, nous sommes plus en présence d'appréciation des responsables judiciaires concernés.

Ces agréments sont à solliciter auprès de l'autorité municipale et/ou préfectorale, selon les cas. En effet, selon l'article L 2212-2 du *Code Générale des Collectivités Territoriales*, le maire doit assurer « le respect de l'ordre, à savoir la sécurité et la tranquillité publique ». Si celui-ci « doit veiller (...) à la prévention des troubles et désordres de la vie ordinaire », la loi du 16 janvier 1983 donne au préfet « la charge du bon ordre quand il se fait occasionnellement de grands rassemblements d'hommes »⁵ et lui réserve « le soin de réprimer les atteintes à la sécurité publique »⁶. Selon l'échelle, la nature et l'importance de la manifestation, c'est la Préfecture ou la commune qui est concernée. Par ailleurs, cette dernière arbitre aussi les autorisations d'utilisation de feux d'artifice, la réglementation étant plus ou moins draconienne selon la catégorie d'artifice concernée⁷.

De plus, des autorisations peuvent être demandées à d'autres personnes et instances en ce qui concerne l'occupation du lieu et son ouverture au public. Il s'agit également de ménager et gérer les relations de voisinage du spectacle.

² Centre de ressource et de promotion pour les arts de la rue et de la piste. Il a pour mission d'être un centre documentaire, mais aussi mission d'étude et de conseil.

³ <http://horslesmurs.asso.fr> > « vie professionnelle » > « réglementation »

⁴ Commentaires de Christophe Voituriez (avocat) à propos de textes législatifs, « repères juridiques », in Quentin J. (1996). *Des nomadismes. Repères historiques et juridiques*. Editions La Caserne, p. 98.

⁵ Article L 2214-4 du *Code Générale des Collectivités Territoriales*.

⁶ *Id.*

⁷ K1, K2, K3, K4 : échelle des différents groupes fondée sur l'augmentation de la dangerosité.

Occupation du lieu et ouverture au public

Avant qu'un spectacle ait lieu, quel que soit le lieu de représentation, l'organisateur doit demander au propriétaire du terrain (ou du lieu) s'il autorise cet événement.

Les arts de la rue se produisent principalement dans l'espace public et celui-ci appartient le plus souvent au domaine public des villes, nécessitant plusieurs types de formalités : celles relevant des contraintes de police administrative, qui autorisent l'occupation du domaine public ; celles relevant du droit de l'urbanisme, pour autoriser l'implantation de chapiteaux ou d'installations (permis de construire ou déclaration de travaux, notamment) ; enfin celles relevant de droit de la construction et de l'habitation, s'agissant d'établissement recevant du public, pour assurer la sécurité de celui-ci. Selon Hors les Murs, il est bon de déposer au moins quatre mois avant la première représentation une demande d'occupation aux services de la commune, qui doit présenter l'action artistique de façon la plus claire et la plus détaillée possible : fiche technique du spectacle, implantation pressentie dans l'espace en question, etc. L'association *HorsLesMurs* remarque que pour effectuer ces demandes, « particulièrement dans les relations avec les autorités publiques, il semble bénéfique d'entretenir un contact direct avec son interlocuteur et de ne pas se contenter de suivre la procédure administrative »⁸.

Lorsque le propriétaire est une autre autorité publique ou un propriétaire privé (aussi bien une entreprise qu'un particulier), les démarches sont moins strictes et les formalités peuvent parfois se réduire à un simple accord verbal.

Les deux autres types d'autorisation concernent principalement le cas de chapiteau, de bâtiment ou d'installation de structure importante (par exemple des gradins) qui doivent accueillir du public. Dans ce cas, afin de garantir la sécurité, la tranquillité et la salubrité, le maire de la commune dans laquelle se déroule le spectacle ou bien le préfet (pour un événement de grande envergure) délivre ou non l'autorisation d'ouverture au public.

Les spectacles étudiés étaient concernés par le premier type d'autorisation (occupation du lieu) mais pas par les seconds, car ils étaient tous joués en extérieur, sans aucune structure particulière. Notre définition des arts de la rue ne comprend d'ailleurs que les premiers types de spectacles.

⁸ <http://horslesmurs.asso.fr> > « vie professionnelle » > « réglementation »

Les relations de voisinage

Une fois obtenue l'autorisation d'occuper un lieu, le temps d'un spectacle, les commanditaires et les artistes ne sont pas pour autant libres d'y faire tout ce qu'ils veulent. Les limites sont principalement liées aux relations avec le voisinage, c'est-à-dire avec les habitants et les passants, dont il ne faut pas troubler la tranquillité (essentiellement sonore), mais aussi les commerçants avec lesquels il n'est pas toujours facile de trouver un terrain d'entente car ils admettent difficilement que les arts de la rue débordent d'une simple fonction « d'animation » et puissent troubler les usages détournant momentanément les consommateurs des commerces⁹.

Concernant les pratiques sonores, Florence Getreau, spécialiste du patrimoine musical en France et plus spécialement des musiques de rue, signale qu'« en règle générale, le musicien de rue n'est pas autorisé à jouer dans la rue »¹⁰. Elle explique en effet que c'est une ordonnance gouvernementale de 1926, amendée le 18 février 1997 par un décret l'assouplissant légèrement, qui interdit de « pratiquer le métier en dehors des fêtes publiques ». Ce sont des associations qui, à force d'actions et de sensibilisation des autorités, ont réussi à obtenir « qu'il y ait des permissions temporaires avec des lieux précis, précisés (il faut dire où on veut jouer quoi), qui soient attribués à des musiciens nominatifs ». Cette ordonnance, sous réserve que la tranquillité publique et la circulation ne soient pas troublées, autorise (pour une durée d'un an) un musicien à jouer dans la rue : « le périmètre géographique à l'intérieur duquel elle est valable étant précisé ; les diffusions musicales pourront avoir lieu entre 10h et 20h ; les dispositifs d'amplification et les percussions sont interdits ; les installations autres que les instruments ne peuvent être mis en place ; les prestations ne peuvent donner lieu à aucun acte de commerce »¹¹. Plus généralement, des arrêtés préfectoraux (et donc pouvant varier selon les préfetures) datant de 1931 (amendés en 1989) réglementent les manifestations bruyantes sur la voie publique

⁹ Marie Tognet, de la compagnie *Délices Dada*, dit ainsi à propos des commerçants « qu'ils ont quand même la prétention d'être propriétaires de l'espace urbain. A titre d'exemple, un parking, un samedi après-midi, en proximité de ville, ne peut pas être fermé pour l'installation d'un spectacle sans qu'il y ait des pétitions [de commerçants] et c'est quelque chose de très difficile à négocier. » Extrait d'un entretien mené par Martine Leroux le 6 mars 1999 pour Augoyard J.-F. (dir), M. Leroux et C. Aventin. (2000). *L'espace urbain et l'action artistique*. Grenoble : Cresson, 115 p. Il faut préciser que les commerçants ne sont pas propriétaires mais peuvent être en quelque sorte « locataire », par exemple pour une terrasse de café (taxe payée au m²).

¹⁰ Les citations de Florence Getreau sont tirées de son entretien avec Patrice Masson le 22 avril 1998, in Masson P. (1998). *L'intuition acoustique des musiciens de rue*. DEA Architecturales et « Ambiances Urbaines ». Grenoble et Nantes : Ecole d'architecture de Grenoble (Cresson) et Université de Nantes (ISITEM), pp. 42-53.

¹¹ Cité par Florence Getreau in Getreau F. (2001). « La rue parisienne comme espace musical réglementé (17è-20è) ». *Les Cahiers de la société Québécoise de Recherche en Musique*, vol. 5, n° 1-2, p. 17.

et donc interdisent, au même titre que l'usage intempestif d'un avertisseur de voiture, de sirènes, de pétards, de cloches, « toute audition musicale ou vocale sur la voie publique, sans autorisation spéciale »¹².

Toujours concernant le son et plus précisément les spectacles de rue (les fêtes commerciales et les festivals entrent aussi dans cette catégorie), les circulaires du 23 mai 1960 et 22 mai 1965 interdisent la sonorisation de l'espace public, sauf dérogation nationale pour les jours précis que sont la Fête de la Musique, le bal du 14 juillet et le réveillon du 31 décembre¹³. Mais les villes (et toutes les collectivités locales) peuvent déroger à ces règles et organiser certaines manifestations, parfois de grande ampleur.

b) Gérer la cohabitation des activités dans l'espace public

Outre des règlements proprement liés à la tenue d'événements dans l'espace public, les organisateurs et les troupes doivent se plier aux règlements plus généraux concernant le bruit et les nuisances sonores. Il s'agit aussi de ne pas trop gêner les différents acteurs d'un quartier et ne pas trop mettre en péril les pratiques et les usages ordinaires ; tout au moins ménager les intérêts des uns et des autres pour ne pas, par une méconnaissance ou une indifférence d'un lieu et de sa vie, compromettre toute intervention artistique future. Pour le déroulement lui-même du spectacle, certaines adaptations doivent également être trouvées et approuvées par différentes instances.

« Arrangements sonores »

Sur la question du bruit dans l'espace public, même si les habitants des villes y sont de plus en plus sensibles et n'hésitent pas à porter plainte contre des communes ou des associations pour le bruit causé par des animations estivales¹⁴, ils paraissent relativement tolérants quant aux bruits de fêtes et de spectacles organisés dans l'espace public. L'organisateur du Festival de Théâtre européen, Benoît Caponi (chargé de communication de la compagnie

¹² Florence Getreau rend compte de contraventions émises récemment à l'encontre de musiciens dont les infractions sont ainsi désignées : « Bruit de musique sur la voie publique par usage d'instrument (cornemuse) gênant, par son intensité, la tranquillité des riverains » (il est 16h20 un 5 août à Paris !) ou encore : « Emission de bruit sur la voie publique au moyen d'un orgue de barbarie », *id.*, p. 16.

¹³ Pour les textes précis sur cette question, on se référera à l'article 544 du *Code civil* ; la loi n°92-1444 du 31 décembre 1992 relative à la lutte contre le bruit dont les dispositions ont été codifiées aux articles L 571-1 et suivants du *Code de l'environnement* ; les articles L 2212-1 et suivants du *Code Général des Collectivités Territoriales* et l'article R 623-2 du *Code pénal* pour tapage nocturne.

¹⁴ Par exemple, en décembre 2000, *Saint-Brieuc animation* a été condamné par le Tribunal de Grande Instance à payer 50 000 francs de dommages et intérêts et 70 000 francs de travaux d'isolation à un habitant de Saint-Brieuc qui avait porté plainte car importuné par le bruit les soirs de concerts sur la place en bas de chez lui. *In* (20 décembre 2000) « Un jugement qui va faire du bruit », *Ouest France*.

organisatrice du festival *Compagnie Renata Scant*), relève que les problèmes liés au bruit « concernent plus le chapiteau¹⁵ que les spectacles. (...) Parce qu'un spectacle ça ne fait que passer, c'est un soir, c'est deux soirs, bon. C'est vrai que c'est souvent tard, ça fait souvent du bruit, mais ça reste quand même... On n'a pas trop de plaintes là-dessus. En tout cas elles ne sont pas exprimées, à ma connaissance »¹⁶. Il semble que le fait d'être un événement rare et éphémère aide les riverains à supporter certains excès sonores qui pourraient se produire. En fait, tant que cela reste exceptionnel, il y aurait rarement des problèmes. Mais quand une pratique festive se répète trop souvent au goût des riverains, quand celle-ci « se sédentarise et s'institutionnalise », alors des conflits peuvent surgir¹⁷. A Grenoble c'est le cas du chapiteau du Festival, ou encore du Magic Mirror et son *Cabaret Frappé* qui accueille des concerts durant l'été au Jardin de Ville, mais pas celui des spectacles étudiés.

De plus, la plupart des spectacles programmés pendant le Festival ont lieu dans la journée, et les sons festifs se mêlent aux sons des activités et événements ordinaires de la ville. Si Benoît Caponi dit ne pas avoir connaissance de plaintes à ce propos, il nous raconte tout de même l'un des « quelques moments héroïques du Festival : je pensais à un concert-spectacle de *Métalvoïce*, à l'Anneau de vitesse, c'était « Do it ! ». Percussions industrielles, barouf d'enfer... Et alors c'était assez drôle parce... Là par contre on a eu un écho très direct, ça s'entendait jusqu'à Echirolles ou presque ! Et donc comme c'était loin, c'était pas seulement des riverains, c'était des gens qui ne pouvaient absolument pas comprendre, qui se demandaient ce que c'était que ça, donc il y a eu beaucoup d'appels à l'Hôtel de Police et... C'était rigolo parce que les policiers étaient aussi sur place parce qu'il y en a toujours sur les lieux, sur les gros spectacles comme ça... Ils nous tenaient un petit peu une comptabilité du nombre d'appels ! Voilà quoi. C'était aussi au niveau sonore que c'était assez exceptionnel, ça n'arrive pas souvent »¹⁸.

Les acteurs du quartier

Même s'il n'y a aucune réglementation, aucun décret municipal concernant d'autres aspects de la tenue de spectacles dans l'espace public, les organisateurs font néanmoins attention à d'autres points.

¹⁵ Il s'agit d'un chapiteau qui sert de « camp de base » aux organisateurs et à toutes les compagnies présentes pendant la semaine du Festival.

¹⁶ Toutes les citations de Benoît Caponi sont issues d'un entretien mené avec lui le 11 mai 2000 à Grenoble.

¹⁷ Suner B. (juillet-août 1990) « Bruits de fête », *Urbanisme et architecture* n°239, p. 84.

¹⁸ *Id.*

Ainsi, suivant les endroits pressentis pour les représentations, ils essaient de ne pas perturber (ni d'être eux-mêmes gênés) d'autres événements, par exemple d'ordre privé comme des mariages, cas typiques rencontrés sur des places de mairie ou des parvis d'église.

Pour le week-end de spectacles de rue, les organisateurs du Festival de Théâtre essaient de penser aux usages qui peuvent être dérangés et tentent de ne pas intervenir sur des lieux qui ont été récemment les lieux d'événements. Cela concerne principalement le rapport aux habitants voisins et, comme nous l'avons vu précédemment, aux commerçants riverains.

Le témoignage suivant de Benoît Caponi montre que des lieux pourtant intéressants et adaptés à certains spectacles, comme la Place Vaucanson, sont en fait difficiles à occuper, par égard pour les riverains : « Le week-end d'avant il y avait déjà la Fête de la Musique qui bloquait la place pendant deux jours. Si nous on revenait la semaine d'après et qu'on la bloquait encore pendant trois jours avec un spectacle, on condamnait les parkings... Bon, c'était un peu lourd à gérer dans la relation avec le quartier, donc on a préféré ne pas le faire, on n'a même pas lancé l'affaire. (...) On aurait pu le faire mais ça nous obligeait à passer en force, à créer du mécontentement et c'est jamais bon. On n'est pas là non plus pour embêter les gens ». Il faut donc au commanditaire une bonne connaissance des lieux et de leurs usages, de leurs rythmes, pour ne pas se placer dans une situation conflictuelle vis-à-vis des riverains (habitants, commerçants, passants...) qui risquerait de compromettre l'événement ou des interventions futures.

L'accessibilité

L'accès au site par la troupe tout d'abord, puis par le public, est bien entendu une contrainte majeure dès qu'un spectacle doit se produire dans l'espace public.

Ainsi, par exemple, les camions et camionnettes des compagnies transportant du matériel doivent pouvoir passer dans des rues de centre ville souvent étroites, pouvoir tourner sans problème, ne pas être gênés par des obstacles aériens (alimentation tramway, décorations diverses, etc.). En cas d'installation d'infrastructures lourdes, il faut que le sol soit suffisamment résistant pour supporter le poids des installations et des véhicules (c'est par exemple une condition nécessaire pour la compagnie *Transe Express*¹⁹ et son spectacle « Mobile homme », avec ses camions, sa grue...).

¹⁹ Dans cette partie, nous ferons aussi référence à deux spectacles de la compagnie drômoise *Transe Express*, qui a joué dans le cadre du Festival et de la Ville de Grenoble (à l'occasion d'une étape du tour de France), que nous n'avons pas

S'il faut un temps de montage et de démontage de décors et/ou d'infrastructures, ceux-ci ne doivent pas interférer avec d'autres événements ni se déranger mutuellement. Par exemple, selon les années, la semaine du Festival de Théâtre Européen peut chevaucher celle du Festival du Court Métrage en plein air de Grenoble. Ce dernier fait ses projections chaque soir (à la nuit tombée) sur la place Saint-André et celle-ci se trouve par conséquent « occupée » en fin d'après-midi²⁰ et en soirée. Cela restreint parfois le choix des lieux à proposer aux troupes, comme le raconte l'organisateur du Festival de Théâtre : « On a même pensé à la place Saint-André aussi pour *Les Passagers* mais il y a d'autres choses qui étaient gênantes. C'est d'abord l'interférence avec le Festival du Court Métrage qui avait lieu au même moment... ».

Les conditions de représentation

Comme nous le verrons plus en détail par la suite, des repérages (ou au minimum, le respect des indications portées sur la fiche technique) pour choisir et attribuer des lieux aux compagnies sont nécessaires pour garantir des conditions de représentation les meilleures possibles. Entre autres, cela va du repérage, le plus souvent aérien²¹, des réseaux pour être sûr que ça n'empêchera pas certaines actions ou installations (comme par exemple le passage de comédiens sur échasses, de chars ou d'engins assez hauts, des lancers d'accessoires...), à l'extinction de l'éclairage public pour une représentation nocturne, etc.

Concernant l'accueil du public, les spectacles se jouant dans l'espace public, ils ne relèvent pas d'une réglementation particulière²². Néanmoins, comme le recommande *HorsLesMurs*, « l'organisation des manifestations nécessite une vigilance particulière qui passe notamment par la concertation avec les autorités qui ont en charge la sécurité de l'espace public et de ses usagers. Il est important de contacter individuellement les autorités publiques qui gèrent habituellement l'espace public, à savoir la police municipale, la police nationale ou la gendarmerie, les pompiers, le SAMU »²³.

observée (donc pas de monographie), mais dont les gens nous ont parlé régulièrement et dont nous avons un récit, par la troupe, des étapes et du déroulement du repérage *in situ* (cf. Meunier S. et Petiot P. (2001). *L'art céleste, théâtre au-dessus de la ville par la compagnie Transe Express*. Créaphis, pp. 76-77).

²⁰ Des débats avec les réalisateurs des films passés la veille ont lieu chaque fin d'après-midi, en plein air et en public.

²¹ Les réseaux souterrains sont importants à connaître dans le cas d'installations nécessitant des ancrages au sol (par exemple pour des chapiteaux) où lorsque la troupe les utilise pour le spectacle lui-même. C'est le cas de la compagnie *Le P.H.U.N.* et son spectacle « Les cent dessous » qui emmène un petit groupe de spectateurs de caves en réseau d'égouts... !

²² Ce qui n'est pas le cas de ceux qui se déroulent sous chapiteaux.

²³ <http://horslesmurs.asso.fr> > « vie professionnelle » > « réglementation »

Selon les interventions artistiques et les dispositifs qu'elles utilisent, il est parfois nécessaire d'obtenir des autorisations auprès d'instances particulières. Benoît Caponi relate le cas de la compagnie *Les Passagers*²⁴ dont le spectacle consiste, si l'on simplifie, en l'exécution d'une fresque (sur une sorte de toile géante) selon un récit chorégraphié. La structure est grande et doit prendre appui sur une façade. La place Saint-André n'étant pas libre (comme on l'a indiqué précédemment) et la place Vaucanson ayant déjà été prise lors de la Fête de la Musique (*id.*), c'est le Jardin de Ville, au niveau de la Roseraie qui a été choisi. Mais les bâtiments de l'hôtel Lesdiguières sont classés Monuments Historiques, ce qui entraîne des précautions et des autorisations particulières qui ont été demandées auprès du Préfet, du Ministère de la Culture, des services départementaux du Patrimoine, du Procureur de la République, etc. Comme le résume bien cet organisateur du Festival, « il faut s'adapter à chaque fois ».

Quel que soit le spectacle, et quelle que soit sa forme, *HorsLesMurs* recommande aux troupes et aux commanditaires d'effectuer toutes les démarches de demandes d'autorisations au moins quatre mois à l'avance, c'est-à-dire bien en amont de la représentation. Ce délai semble être nécessaire pour avoir le temps d'informer et de sensibiliser tous les acteurs en cause, permettant à chacun de s'organiser et de trouver des solutions adaptées et concertées. Il va de soi que plus le spectacle investit d'espaces et plus ces lieux sont « stratégiques » pour la ville, plus la préparation est importante, comme le signale Benoît Caponi : « On fait ça sur les gros spectacles. Pour les petits c'est une évidence, c'est facile, il y a moins de nuisances, il y a moins de demandes d'autorisations. C'est différent quand il faut bloquer le boulevard Gambetta pendant trois heures²⁵... Ça implique d'autres choses qui se préparent six mois à l'avance ».

Les spectacles de rue peuvent se produire dans l'espace public en composant avec des règlements officiels et des contraintes officieuses posées par les riverains. L'exceptionnel ne s'insère pas facilement dans l'ordinaire de la ville. Les organisateurs et les artistes doivent éviter conflits et « collisions » entre action artistique et pratiques propres aux espaces investis. La discussion en amont avec les différents acteurs concernés, des habitants aux techniciens en passant par les commerçants et les services municipaux a pour

²⁴ Spectacle ne faisant pas l'objet d'une étude et qui n'avait pas encore eu lieu lors de l'entretien avec Benoît Caponi.

²⁵ Ce qui a été le cas pour le spectacle « Taxi » [10].

objectif de permettre une compréhension réciproque et des aménagements tolérant un dérangement éphémère de la ville et de sa vie.

2. Les différentes étapes du choix et de l'appropriation du lieu

Une fois que des spectacles ont été choisis pour se produire à Grenoble, que se passe-t-il précisément avant que la représentation ait lieu ? Comment s'organisent commanditaires et troupes de théâtre de rue ? Quels sont les rôles de chacun et leurs relations ? C'est ce que nous allons maintenant aborder en examinant les différentes procédures et façons de faire pour l'attribution et le choix des espaces publics pour les spectacles.

Nous avons rencontré trois situations : deux cas où il y a un commanditaire précis et un cas d'intervention « sauvage », c'est-à-dire une intervention libre sans commanditaire particulier. Nous nous appuyons pour cela à la fois sur des témoignages des troupes elles-mêmes qui, lors d'entretiens, racontent comment cela s'est déroulé pour elles, sur l'entretien avec une personne de la compagnie organisatrice du Festival de Théâtre Européen, ainsi que sur l'observation de séances de repérages avec des troupes et des personnes du *Cargo*. Cela nous permet de connaître et de comprendre différents types de situations de travail des troupes et des commanditaires, de mettre à jour des procédures d'approche de la ville et des spectacles pour les organisateurs et les artistes.

a) Le cadre d'accueil des compagnies : des situations variées

Le Cargo : une implication importante pour des spectacles intégrés à la programmation « en salle »

Durant tout le temps de la rénovation de la Maison de la Culture de Grenoble, le *Cargo* a programmé des spectacles de rue. Ils faisaient partie de son programme général dit « hors les murs », c'est-à-dire que des spectacles choisis par cette équipe ont lieu dans différentes salles de l'agglomération ainsi que dans l'espace public grenoblois. C'est ainsi le cas des spectacles « Sens de la visite » de *26000 Couverts* [11], « Circuit D » de *Délices Dada* [12-14] et « Le point de vue » du collectif *Z.U.R.* [16-18]. Ils entrent complètement dans le cadre du *Cargo*, avec une annonce dans le programme de la saison au même titre que tous les autres spectacles et concerts en salle et, quoique gratuits et généralement libres d'accès, car se passant dans les rues de Grenoble et sur le Campus de St-Martin-d'Hères, ils génèrent une billetterie et un système de réservation qui sera d'ailleurs très présent lors des

représentations du spectacle de *Z.U.R.* (nombre de « places » limité, vérification des billets, etc.)²⁶.

Le Festival de Théâtre Européen : trois statuts entraînant une hiérarchie d'accès aux espaces publics

Le Festival de Théâtre Européen est principalement un festival de théâtre « en salle » mais il propose lui aussi une programmation hors les murs, regroupée depuis plusieurs années lors du premier week-end, appelé « week-end d'ouverture » du Festival. Au départ, comme l'explique Benoît Caponi, « l'idée générale du Festival, c'est de montrer des formes très différentes, donc forcément faire place à la rue ». Si les dix premières années le théâtre de rue était programmé tout au long du Festival, les organisateurs « ont voulu utiliser le fait que les spectacles de rue nous permettent, permettent au théâtre, d'aller voir d'autres publics, des publics qui ne fréquentent pas les salles. Donc comme c'est aussi une direction qui nous intéresse... l'idée de démocratiser un petit peu l'accès au ... de susciter l'envie chez les gens qui n'en auraient pas forcément l'habitude. Donc c'est un bon moyen d'ouvrir la manifestation, par la partie qui va directement à la rencontre des gens ». Là aussi les spectacles sont gratuits, il n'y a par contre ni billetterie, ni réservation.

Mais si le *Cargo* programme un spectacle de rue après l'autre (tout au long de sa saison), le Festival programme, lui, plusieurs spectacles en même temps, dans la même zone géographique (pour simplifier, disons dans le centre ville de Grenoble), ce qui complique bien évidemment la tâche des organisateurs pour trouver des espaces appropriés à chacun, sans qu'il n'y ait de gêne (sonore, visuelle...) entre les spectacles. Pour autant, si plusieurs spectacles peuvent avoir lieu simultanément, c'est rarement plus de deux à la fois pour que le public puisse en voir le plus possible. On n'est donc pas dans la situation de gros festivals de rue ou encore de la Fête de la Musique où de nombreux spectacles et concerts ont lieu simultanément dans toute la ville.

Si tous les spectacles de rue programmés par le *Cargo* sont pris en charge de la même façon, ce n'est pas le cas des spectacles qui se produisent lors du Festival de Théâtre Européen. En effet, ils entrent dans trois catégories différentes, ce qui signifie qu'il y a trois statuts différents pour les compagnies : les « compagnies invitées », les « compagnies de passage » et les « compagnies *off* ». Les compagnies invitées font en quelque sorte partie de la « sélection officielle » du Festival. C'est-à-dire que leurs spectacles ont été vus

²⁶ Voir *Partie V* : 1. Codes et conventions du théâtre en salle > a) billetterie et « contrôle » spatial.

l'année précédente et que le Festival a passé un contrat avec elles, leurs spectacles ont été achetés pour l'occasion²⁷. Dans le cas des compagnies de passage (deux ou trois par an au maximum), le Festival connaît leur travail mais n'a pas pu les inviter pour des raisons financières mais, profitant de leur passage dans la région (entre deux villes...²⁸), les organisateurs leur proposent une sorte d'arrangement. Comme le dit Benoît Caponi, «on racle un peu les fonds de tiroir et on leur donne une aide en terme de transport et de défraiement de logement ». Les compagnies du *off* sont des compagnies que le Festival n'a pas sélectionnées et qu'il ne connaît pas forcément. Elles sont libres de venir et le Festival n'a aucune sorte de contrat avec elles. Leurs motivations peuvent être variées, comme monter un spectacle devant un public, se faire connaître du public grenoblois si c'est une troupe locale, rencontrer des professionnels... Les organisateurs assurent, si elles leur demandent, un peu de communication, c'est-à-dire qu'une page du programme est consacrée au *off* et le petit journal quotidien du Festival les annonce également. Le Festival gère aussi l'organisation spatiale «pour que ce ne soit pas un gros foutoir... que tout le monde ne décide pas de jouer au même endroit à la même heure, on organise ça quand même un minimum en terme de planning, en terme d'autorisations d'utilisation de l'espace public, une aide technique en fonction des besoins des spectacles (...) ». Cela se fait au dernier moment et l'attribution des espaces de jeu à ces troupes passe après celle des compagnies invitées et des compagnies de passage. Il s'établit ainsi en quelque sorte une hiérarchie dans l'affectation des espaces, les possibilités se réduisant selon la «position » des troupes dans la programmation du Festival.

b) Des organisateurs informés

La vision préalable des spectacles

Il faut noter que chaque fois, quels que soient les commanditaires, les spectacles²⁹ achetés sont déjà connus. Soit parce qu'ils les ont déjà vus ailleurs lors de festivals, principalement d'arts de la rue, comme par exemple le Festival d'Aurillac ou de Chalon-sur-Saône, qui sont autant des lieux pour jouer devant un public que pour rencontrer des professionnels,

²⁷ Elles ont donc droit à un cachet, sont défrayées et les membres de la troupe sont logés et nourris.

²⁸ Par exemple, le cas d'une compagnie suisse dont Benoît Caponi présente la situation : « Il se trouve qu'ils jouaient trois jours avant à Lyon et trois jours après en Italie et ils se sont dit, retourner en Suisse... ».

²⁹ Ou les « principes » des spectacles comme par exemple les visites guidées de *Délices Dada* ou les parcours de *Z.U.R.*.

programmateurs et acheteurs potentiels³⁰. Soit parce qu'ils ont visionné des vidéos de ces spectacles (ce qui peut d'ailleurs aussi se faire lors des rencontres festivalières).

En général, cette vision des spectacles à l'avance permet déjà de se faire une idée de l'espace ou du type d'espace où ils pourraient se produire à Grenoble et guide donc fortement les organisateurs. Benoît Caponi explique ainsi qu'« il y a des spectacles, au moment où on les voit, on sait qu'on voudrait les faire venir, on imagine déjà les endroits où on voudrait qu'ils soient. Pour toutes sortes de raisons. Parce qu'il y a des spectacles qui réclament des lieux plus intimistes, il y a des spectacles qui sont de gros déambulateurs de rues, des spectacles événementiels sur lesquels il faut que ça puisse accueillir un public important, d'autres au contraire qu'il faut plus resserrer ». Les commanditaires doivent donc avoir une connaissance fine de la ville qui accueillera éventuellement ces spectacles pour, dès les premiers moments, juger si des lieux appropriés sont susceptibles d'intéresser les troupes.

Les fiches techniques

Dans tous les cas, les compagnies expriment leurs contraintes, sous la forme d'une fiche technique qui est immédiatement communiquée aux organisateurs. Traditionnellement utilisée dans la pratique du théâtre en salle où elle décrit précisément et relativement normativement « les besoins en espace scénique, en matériel son et d'éclairage, en personnels nécessaires au montage, au fonctionnement et au démontage d'un spectacle en tournée (...) »³¹, les spectacles du théâtre de rue ont aussi leur fiche technique. Comme le résume Michel Delon, elle est une base qui permet « de jauger les grandes lignes d'installation du spectacle, qui fixe des contingences techniques générales. Et non pas, comme pour le spectacle en salle ou en plein air, une partition technique quasi définitive »³². En effet, la plus forte particularité que l'on voit dans la pratique, est la grande capacité à s'adapter. Ainsi cette fiche est plus ou moins détaillée et importante suivant les spectacles (la fiche de *Délices Dada* pour « Circuit D » est beaucoup plus succincte que celle de *Generik Vapeur* pour « Taxi »).

Les organisateurs du Festival de Grenoble, comme on l'a dit précédemment, attribuent les espaces de jeu dans l'espace public d'abord aux compagnies *invitées* puis *de passage*, dont

³⁰ La plupart des compagnies avouent d'ailleurs qu'à Aurillac se négocient plus de la moitié des dates pour la saison à venir.

³¹ Delon M. (1994). « La fiche technique de théâtre de rue ». *Rues de l'université*. Centre de recherche sur les arts de la rue, n°1, p. 23.

ils connaissent déjà les spectacles. Pour celles qui jouent en *off*, c'est un peu plus délicat puisque les spectacles sont généralement inconnus des organisateurs et ils ont à leur disposition des espaces « restant libres » après attribution aux autres. Benoît Caponi explique : « On leur demande de nous envoyer quand même des fiches techniques, leurs desiderata, pour ne pas envoyer un spectacle au casse-pipe. Dans la mesure du possible on fait cet effort, des fois c'est pas possible ! ». Il note néanmoins qu'à Grenoble « il y a quand même pas mal d'espaces possibles ». Une des compagnies *off* du festival, la *Compagnie Embarquez* [05], témoigne du fait que ce sont les commanditaires qui ont attribué un lieu à partir des données de la fiche technique et elle s'en montre satisfaite, jugeant la Place aux Herbes « un très bon emplacement », appréciant le passage très réduit d'automobiles et « la tranquillité sonore ». Par contre, la troupe de danseuses de *Sol Pico* [08] estime que l'organisateur du Festival n'a pas fait un bon choix car la Place Saint-André « glisse beaucoup », sous-entendu beaucoup trop pour assurer correctement leur chorégraphie. Il semble donc que le commanditaire ne puisse pas trouver de lieu répondant à toutes les contraintes posées de la troupe.

c) Le Cargo : une procédure complexe et complète

Commençons par les spectacles commandés par *le Cargo*, dans sa programmation « hors les murs », qui ont la « procédure » la plus complète, c'est-à-dire prenant le plus en compte les besoins spatiaux des troupes pour leurs spectacles, en différentes phases précises. Pour rappel, cela concerne « Sens de la visite » de *26000 Couverts* [11], « Circuit D » de *Délices Dada* [12-14] et « Le point de vue » du collectif *Z.U.R.* [16-18].

Précisons tout de suite que *Délices Dada*, avec son spectacle « tout terrain »³³ est un cas un peu à part puisqu'il n'a pas besoin d'espace particulier pour ce spectacle, chaque visite guidée étant écrite pour le lieu, originale et unique à chaque fois. De plus, il n'a aucune contrainte technique particulière. Il suffit de trouver le bon endroit pour installer la tente abritant le *Musée des curiosités*, point de ralliement du public et de départ des trois visites. La troupe est donc arrivée la veille, a découvert le Campus de St-Martin-d'Hères, lieu que le commanditaire souhaitait voir investi par la troupe, l'a parcouru et a choisi le trajet des visites. Le lendemain, c'est la construction de l'histoire avec une répétition de chaque

³² *Id.*, p. 24.

³³ Toutes les citations concernant *Délices Dada* sont de Jeff Thiébaud, directeur de la compagnie et sont extraites d'un entretien mené par Martine Leroux le 6 mars 1999 pour Augoyard J.-F. (dir), M. Leroux et C. Aventin. (2000). *Op. cit.*

visite devant l'équipe. Comme le résume Jeff Thiébaud : « Donc, en général, le temps c'est une journée et demie ».

Pour les deux autres spectacles, nous avons repéré différentes phases en amont de la représentation qui sont *sélectionner, organiser, repérer et installer*.

Sélectionner

A partir de la vision du spectacle (dans une autre ville) et des demandes plus ou moins précises notées sur la fiche technique et concernant différents domaines (par exemple les dimensions de l'espace de jeu, l'alimentation électrique, les coulisses, l'hébergement, les contraintes d'accès...), le commanditaire sélectionne différents lieux qui pourraient convenir, plus ou moins bien, au spectacle en question. Même si cela ne répond pas en tous points au type de lieu demandé (parce que tout simplement il n'y en a apparemment pas), les organisateurs savent qu'ils pourront discuter avec les metteurs en scène des compagnies, que le spectacle pourra peut-être s'adapter et s'accommoder de certains sites.

Par exemple, pour « Sens de la visite », la compagnie *26000 Couverts* précise³⁴ qu'elle souhaite jouer dans un quartier pavillonnaire de type cité ouvrière³⁵. Pour ce spectacle, il est tout à fait primordial qu'elle puisse intervenir dans ce type de lieu. Il lui faut aussi une place pour la scène finale. A partir de ces demandes fortes, les organisateurs recherchent ce type de tissu urbain et de configuration spatiale (zone pavillonnaire + place à proximité).

La compagnie *Z.U.R.* envoie également une fiche technique où les demandes concernent le lieu d'installation du panorama vers lequel tous les parcours convergent. Il faut un espace qui fasse au minimum 15 x 25 mètres. La troupe souhaite aussi un site pas trop décentré, pas trop loin de la ville même s'il n'est pas nécessaire que ce soit absolument dans le centre ville. Dans ce cas précis, le *Cargo* a fait des propositions mais est resté très ouvert à des suggestions que la troupe pourrait faire directement, sur place, par un repérage dans Grenoble.

Choisir

Plusieurs lieux sont alors proposés aux troupes, qui normalement remplissent les conditions générales souhaitées. Mais un ou deux membres des compagnies doivent venir

³⁴ Il faut noter que cette précision n'apparaît pas dans la fiche technique. On peut donc supposer que ce type d'information, primordiale, est énoncé dans le texte général de présentation, puis que des recommandations sont aussi effectuées oralement.

³⁵ La troupe cherche le même type de lieu que celui pour lequel le spectacle a été créé : une cité ouvrière de Chalon-sur-Saône, dans le cadre du festival *Chalon dans la rue*.

sur place apprécier et regarder plus en détail chaque site potentiel afin de choisir celui qui accueillera le spectacle. Le site doit pour cela répondre aussi bien à des questions liées au spectacle, son déroulement et sa mise en scène (espace de jeu, accès à un branchement électrique, etc.), d'autres liées aux autorisations et à la sécurité (pouvoir couper l'éclairage urbain, dévier la circulation automobile, faire passer un camion d'une certaine hauteur...).

Pour le spectacle de *26000 Couverts*, les organisateurs du *Cargo* ont fait visiter à deux membres de la troupe (un metteur en scène et l'administratrice) plusieurs sites qu'ils avaient retenus, un dimanche de juillet 1998, c'est-à-dire bien en avance (le spectacle n'étant prévu qu'en octobre). A l'issue de ces visites, ceux-ci ont retenu trois quartiers pour trois soirs de représentation : La Bruyère-Villeneuve, l'Abbaye-Jouhaux et Les Eaux Claires.

Deux membres du collectif *Z.U.R.* sont aussi venus quelques mois avant la représentation pour repérer des lieux avec une personne du *Cargo* « qui connaît Grenoble. Il était très content de nous emmener dans les ruelles, dans les quartiers, il nous racontait l'histoire... »³⁶. Pour la troupe il s'agissait d'abord de trouver un lieu clos pour le panorama. Les parcours se font ensuite par rapport à l'emplacement du panorama, dans un périmètre donné (pas en dehors sinon cela devient trop loin et donc trop long, chaque parcours ayant une durée particulière et relativement précise), où il faut trouver obligatoirement certains éléments³⁷, certaines configurations spatiales et « d'atmosphère » : une rue de type méditerranéen (parcours « La soupe » [16]), un grand arbre (« L'arbre » [17]), une pelouse pour installer une cabane de berger (« Le vacher », parcours non observé), des rues avec beaucoup de fenêtres et de balcons (« Les cages » [18]). Pour les repérages des parcours, la troupe choisit à chaque fois deux endroits différents pour chacun. Comme le dit Loredana Lanciano, « on ne sait jamais... On en prend toujours deux parce que si l'un ne marche pas, l'autre va marcher ». La troupe préfère ne pas prendre de risque et, au cas où le commanditaire ne pourrait pas organiser les choses sur un parcours, le parcours de rechange évite à la troupe et aux organisateurs de recommencer tous les repérages. Par exemple, pour « La soupe », elle avait choisi la rue Champollion (rue piétonne entre les « arrières » des bâtiments du Conseil Général et de la préfecture) et

³⁶ Les citations concernant *Z.U.R.* sont tirées d'un entretien mené par C. Aventin et F. Estréguil (sociologue, maître de conférence à l'Université de Grenoble) avec deux personnes du collectif, Loredana Lanciano et Olivier Guillemain, le 27 mai 2000 à Grenoble.

³⁷ Ce spectacle a été créé pour le Festival des arts de la rue *La Saint Gaudingue* en 1998, pour et à partir de la ville de St Gaudens.

une cour de la rue Voltaire. Pour le repérage, les deux personnes de *Z.U.R.* sont venues une journée entière, effectuant un repérage de jour puis le soir «pour voir l'ambiance qu'il y avait ». Elles expliquent qu'il «y a des fois où on fait attention plus à l'environnement humain, d'autres fois on fait plus attention à l'environnement architectural, des fois plus à l'environnement bruit, s'il y a trop de bruit on n'y va pas malgré que le lieu soit beau... ». Pour Grenoble, ils reconnaissent avoir surtout prêté attention aux parcours « Les cages » et « La soupe ». Pour les deux personnes qui viennent en repérage au nom de la troupe, c'est une lourde responsabilité, car ce sont eux «qui ont la vision du spectacle pour tous les autres donc ils doivent un peu se mettre à la place des autres».

Organiser

Il s'agit, maintenant que les sites définitifs sont choisis, que le commanditaire organise dans les moindres détails toutes les contraintes techniques liées au spectacle. Il fournit d'abord aux troupes des extraits de plans des sites choisis, pour que celles-ci puissent mieux préparer et faire connaître les différentes dispositions à mettre en place : avertissement des habitants du quartier, fermeture à la circulation automobile de quelques rues, coupure momentanée de l'éclairage public. Armé de toutes ces informations, le commanditaire doit rencontrer différents services municipaux (service voirie, service espaces verts, service animation, service du patrimoine...), départementaux (autorisations préfectorales en cas de tir de feux d'artifice, pompiers, Direction Départementale de l'Équipement, etc.) et nationaux (gendarmerie, Police nationale, service des Monuments Historiques, etc.), convaincre chaque personne et chaque service qu'il est possible de faire face à cet événement, sans danger et sans gêne majeurs (pour les riverains, les techniciens...), puis coordonner l'ensemble. Il doit aussi informer les habitants des quartiers concernés. Eventuellement, suivant la demande et le type de spectacle, voir les autorisations avec certains habitants pour obtenir, au cas où la troupe aurait besoin d'entrer chez les gens, aussi bien pour des questions techniques (par exemple accrocher des projecteurs aux garde-corps des balcons) que pour jouer (dans des jardins privés...).

Le *Cargo* s'occupe bien sûr des questions logistiques propres pour ces spectacles qui sortent de l'ordinaire de la programmation en salle. La billetterie est maintenue, comme pour sa programmation « traditionnelle », mais il s'agit aussi de donner les lieux de rendez-vous, en ville, à chaque spectateur. Ainsi, pour *Z.U.R.*, avec ses cinq parcours différents (« La soupe », « Les cages », « L'arbre », « Le vacher » [non observé] et « Le cinéma » [en intérieur et donc non analysé ici]), le billet, indiquant le nom du parcours

réservé, est accompagné, pour chaque point de rendez-vous, d'une photocopie d'un plan du centre ville de Grenoble, avec le repérage de l'endroit du point de départ.

Repérer

Nous développons cette étape dans le 3^e chapitre de cette partie. Les repérages suivis avec *26000 Couverts* et *Z.U.R.* sont analysés avec les choix d'aménagement, d'adaptation de la mise en scène, l'appréhension des espaces publics.

Installer

Une fois tous les points repérés et décidés, il reste encore aux troupes à installer le décor, les accessoires de spectacles. Si la compagnie a le temps, elle peut aussi tester certains dispositifs en répétant des scènes (pas forcément l'intégralité du spectacle mais les passages délicats), en testant le matériel (projecteurs, etc.). Les techniciens de la ville, voire des autres partenaires, sont également de la partie, par exemple en disposant des barrières et des panneaux pour dévier la circulation automobile ou en aidant à installer du matériel (projecteurs, projecteurs vidéos, etc.).

L'installation est le second moment de contact entre des habitants et les artistes. Lors du repérage, les personnes ayant donné leur accord laissent les installations se faire. Par exemple, pour *Z.U.R.*, pour le parcours « La soupe », des habitants d'appartements donnant sur la cour ont accepté que leur balcon soit le support des installations lumière et des cordes à linge. Ce qu'il est intéressant de remarquer, c'est que ces personnes sont rarement indifférentes à la situation, plutôt ravies de rendre service. A tel point que des voisins qui avaient refusé lors du repérage, manifestent finalement leur envie de participer eux aussi. Cela permet finalement d'installer le décor et l'éclairage comme prévu idéalement. Il en est de même pour *26000 Couverts*, pour la scène de « La rue des rumeurs » qui se déroule devant des pavillons, dans les jardinets visibles de la rue. Certains résidents, au vu de ce qui se passe (bien !) chez leurs voisins lors de la répétition (finalement pas tant de dérangement, sentiment de participer à un événement du quartier, ne pas paraître ridicule aux yeux des autres...), changent d'avis et plus de personnes que ce dont la troupe a besoin sont prêtes à participer. C'est ce qui apparaît aux membres de la troupe qui croisent les habitants sur les lieux et qui ont quelques échanges et discussions. Les gens s'arrêtent volontiers et les remarques faites aux comédiens montrent que la méfiance diminue jour après jour.

Pour « Le point de vue », *Z.U.R.* a besoin de quatre jours pour monter le « panorama » qui correspond à la partie du spectacle qui se joue en salle. Les installations pour les parcours

dans l'espace public prennent beaucoup moins de temps, mais la troupe préfère toujours les installer dès son arrivée dans une ville. En effet, cela permet déjà de vérifier que tout se passe bien, de repérer les questions que se posent les citadins à la vue des installations, les rumeurs qui circulent. Cela fait déjà partie de l'action artistique. Un acteur qui joue dans le parcours « L'arbre » remarque que « ce qui se passe avec l'arbre, c'est que les gens se font leur explication : pourquoi est-ce qu'ils mettent des parapluies dans un arbre ? La plupart des gens viennent déjà avec une explication ». Lors de l'accrochage des parapluies dans un arbre du Jardin des Plantes de Grenoble, il raconte : « aujourd'hui par exemple, c'était pour récolter les chenilles qui sont dans l'arbre. Ce sont des petits pièges à chenilles, et puis... Il faut les laisser rêver, donc on vient, on entretient le truc ! “Ben oui, exactement, on est en train de récolter les chenilles, comment vous avez trouvé ça ?” Et la dame, elle est partie, elle a colporté ça dans son quartier. Un autre, c'était qu'on était en train de récolter les graines de l'arbre. Et puis, pourquoi il y a des lumières, et bien c'est des petites dialyses qui en fait réchauffent l'eau qui tombe dans... et puis du coup la graine elle germe plus facilement. Enfin, on rentre dans des... ça marche bien ! On travaille aussi sur la pollution : on récolte de l'eau qui est, qui passe au travers des feuilles pour voir si les feuilles sont polluées et on analyse cette eau après... ». La curiosité des passants s'éveille, avec laquelle les acteurs jouent déjà. Ces personnes ne viendront peut-être pas voir le spectacle, n'en connaîtront peut-être jamais l'existence mais ce n'est pas le propos de la troupe, ce n'est pas une question de publicité commerciale.

Entre le moment où le *Cargo* achète un spectacle et sa représentation, se déroule un temps assez long qui se décompose en différentes étapes. Si le commanditaire repère déjà des lieux potentiellement intéressants pour cette action artistique en tenant compte de sa propre connaissance préalable du spectacle, de la fiche technique et des demandes particulières de la troupe, ce n'est que sur le terrain que se décide le choix de l'espace de jeu, conjointement avec les artistes. Chaque étape entre davantage dans les détails, permettant d'appréhender le site au plus près, aussi bien dans sa morphologie que dans son aménagement (matériaux, mobilier urbain), sans oublier ses rythmes et ses usages habituels. Les repérages se font de plus en plus précis et les organisateurs sont les intermédiaires entre les désirs des troupes, les contraintes réglementaires et les nécessités techniques. Ces rencontres *in situ* des différents acteurs mènent à des adaptations et des

ajustements des spectacles et des espaces publics urbains qui rendront possible la tenue du spectacle.

d) Le Festival de Théâtre Européen et la Ville de Grenoble : une procédure réduite

Examinons maintenant comment les choses se déroulent pour les spectacles commandés par le Festival de Théâtre Européen [*in* : 01, 02, 10 ; *de passage* : 04 ; *off* : 03, 05, 06, 07, 08] et par la Ville de Grenoble [09]. En fait, le déroulement est assez proche de celui avec qui a lieu le *Cargo* avec les différentes phases, surtout en ce qui concerne les spectacles « lourds », c'est-à-dire ceux ayant les exigences techniques les plus compliquées à tenir : c'est le cas notamment de « Taxi » de *Générik Vapeur* [10] ou encore des interventions de *Transe Express* avec leurs spectacles « Mobile Homme » et « Maudits Sonnants ».

Sélectionner

Comme précédemment, les organisateurs du Festival repèrent des lieux qui pourraient convenir aux spectacles, aussi bien des compagnies *invitées* que *de passage* (à partir de la vision des spectacles auparavant, des fiches techniques...).

Par exemple, pour *Générik Vapeur*, il s'agit de trouver des espaces où plusieurs voitures peuvent circuler, tourner. Il faut aussi pouvoir barrer des axes importants de la ville pendant un certain temps. Benoît Caponi raconte que pour ce cas précis, «on va là où ça fait le plus de bruit et là où ça touche le plus de monde dans la circulation de la ville, dans... où ça interfère totalement avec le fonctionnement de la ville. Parce que c'est l'objet du spectacle. C'est la démarche artistique ».

Pour *Transe Express*, les contraintes sont multiples et se situent à différents niveaux du volume de l'espace puisque l'intervention a lieu aussi bien au niveau du sol de la rue (ce qui est le cas de la plupart des actions artistiques) qu'en l'air, au-dessus des têtes. Ainsi, il faut trouver des rues qui permettent le passage d'un camion (largeur, hauteur, résistance du sol...) ; pour le final aérien, le lieu choisi doit être assez grand pour accueillir la foule ; et il doit répondre aux problèmes de support du poids de la structure, de sa hauteur, du vent, etc.

Moins complexe mais néanmoins important, la *Compagnie du 13 mars* recherche pour son spectacle « Ville occupée » [03] trois places, pas trop éloignées les uns des autres³⁸, tandis que la fiche technique de « Del planeta basura » [08] demande un espace de 10m × 10m au

³⁸ Cf. fiche technique en annexe et entretien avec la compagnie à Grenoble.

minimum et de 15m × 15m au maximum. Lors d'un entretien, la chorégraphe Sol Pico précise qu'outre « un espace carré, c'est-à-dire pas la rue où la voiture passe (...) une place, une petite place (...) sans voiture », elle a besoin aussi d'un lieu « où ça ne glisse pas »³⁹. On peut remarquer que souvent les troupes cherchent des lieux pas trop exposés aux bruits de la ville, considérés comme gênants. Il s'agit principalement de sons de fontaines ou de circulation, ayant un effet masquant⁴⁰ trop important. La compagnie *Embarquez*, avec « Tout va mal » [05] souhaitait « un espace public, si possible assez éloigné des routes ou rues circulantes pour des questions de niveau sonore, les voix des comédiens ne pouvant pas lutter ! Avec aussi un mur ou une façade dans le dos et la possibilité d'accrocher quelque chose en l'air »⁴¹.

Organiser

Les commanditaires organisent les espaces suivant les indications fournies par les fiches (installations électriques, blocage de rue à la circulation automobile,...) et assurent la coordination avec différents acteurs importants, comme dans la procédure décrite précédemment.

Repérer

Le cas le plus courant rencontré par les compagnies venues jouer à Grenoble, c'est la découverte, presque au dernier moment, des lieux réservés pour eux par les organisateurs. Dans le meilleur des cas, les artistes vont sur le site la veille de leur prestation, sinon, cela peut être à peine quelques heures avant de s'installer et de jouer. La latitude d'ajustement est possible mais réduite car il n'y a pas parfois pas d'autre lieu possible, il reste trop peu de temps pour organiser autre chose s'il en est besoin et les troupes ont également peu de temps pour éventuellement trouver d'autres solutions de mise en scène, etc.

Parmi d'autres exemples, la chorégraphe Sol Pico raconte qu'elle et sa troupe sont « arrivées d'un autre Festival, de Rouen, le matin même du jour de la représentation. Nous sommes arrivés à 6 heures du matin, aujourd'hui, à Grenoble ». En général, la première préoccupation, c'est de voir le lieu du spectacle. Ses compatriotes et collègues de *Las Malqueridas* expliquent « qu'hier soir on est arrivé de Barcelone. La première chose qu'on a faite c'est de visiter les espaces. Alors hier soir, avant tout, on est venu ici voir la

³⁹ Cf. fiche technique en annexe et entretien avec Sol Pico, chorégraphe et directrice de la troupe espagnole *Sol Pico* le 28 juin 1998 à Grenoble, à l'issue de la représentation de « Del planeta basura ».

⁴⁰ Cf. glossaire des effets sonores.

⁴¹ Entretien réalisé avec la troupe le 29 juin 1997 à Grenoble, à l'issue du spectacle « Tout va mal ».

place »⁴². Mais cela n'était pas une découverte totale puisque cette compagnie avait pu se préparer, faire quelques ajustements en amont, les organisateurs du festival ayant faxé depuis Grenoble un plan de la place et, de plus, « un des techniciens, par hasard, est venu à Barcelone, alors il nous a fait un dessin et une description ».

La compagnie *le S.N.O.B.*⁴³ est une formation de fanfare qui, outre des parades ou des déambulations, a des spectacles plus théâtraux, mais bien sûr musicaux, à son répertoire. Pour la prestation à Grenoble, l'un des musiciens explique que « c'est la mairie qui a passé une commande. C'est par rapport à l'événement du Tour de France, elle a demandé... (...) On a une espèce de périmètre à couvrir. » Pour eux, le repérage s'est passé le jour même : « On ne connaissait pas du tout Grenoble, en fait on a visité tout à l'heure avec un des organisateurs qui nous a dit "Voilà, vous pouvez jouer ici, ici, ici" et puis on intervient... ».

Installer

Comme on vient de le voir, le repérage par les troupes étant relativement tardif, l'installation se fait dans la foulée, plus ou moins dans l'urgence. L'installation des décors et autres supports de jeu se déroule évidemment sous les yeux des passants (on est bien dans l'espace public, pas dans un théâtre) mais, à la différence des spectacles suivant la procédure précédente, les derniers préparatifs (ou même l'installation complète si elle n'est pas trop lourde) peuvent se dérouler sous les yeux des spectateurs. C'est le cas de spectacles fixes dans un rapport frontal avec le public (par exemple [07 ; 08 ; 05]) où les personnes venues spécialement pour ces spectacles ou encore les passants stoppés dans leurs trajets, suivent l'installation avec plus ou moins d'attention. D'ailleurs certaines compagnies inscrivent ce moment dans le temps de la représentation et pour elles c'est déjà le spectacle (on pense par exemple à « Ville occupée » [03] de la *Cie du 13 mars*). Autre différence, même si c'est à la vue de tous, cela se fait souvent sans grand contact avec les habitants, c'est-à-dire sans discussion, sans échange, les délais ne le permettant pas.

Comme le *Cargo*, les organisateurs du Festival de Théâtre Européen ont une connaissance préalable des spectacles commandés (sauf pour le *off*) et des espaces publics grenoblois. Sélection et organisation sont donc complètement assurées par le commanditaire. Mais il

⁴² Entretien mené à Grenoble avec un membre de *Las Malqueridas*, le 27 juin 1998, après le spectacle.

faut relever que pour toutes les actions artistiques observées, à l'exception de « Taxi » [10] de *Générik Vapeur*, il n'y a pas d'étape particulière prévue pour la discussion sur le terrain aboutissant à un choix des espaces de jeu par les troupes retenues. C'est là une façon de faire différente de la précédente, où à part les « gros » spectacles (comme les qualifie Benoît Caponi du Festival de théâtre), c'est-à-dire ceux qui ont les demandes d'espace les plus complexes et surtout les plus compliquées et délicates à mettre en œuvre⁴⁴, il n'y a pas de repérage détaillé avec les troupes. Les adaptations se font au dernier moment et plutôt dans le sens d'un ajustement du spectacle à l'espace urbain, et non l'inverse (ou les deux), et ceci dans un délai extrêmement court.

e) L'intervention sauvage : une organisation légère et souple

Concernant le troisième cas de figure, nous avons le spectacle « Sirènes » [15], de la compagnie grenobloise *Ici-Même*.

Sélectionner

A la différence des deux autres cas de figures, cette intervention se fait hors cadre de tout festival ou tout « événement » instauré par qui que ce soit. Il n'y a donc pas de commanditaire et donc pas de sélection par celui-ci d'un lieu de représentation. La compagnie est donc « libre » de son choix⁴⁵.

Choisir

Si, à la différence des troupes répondant à un commanditaire, elle n'a personne pour lui proposer un site, la troupe est son propre maître d'œuvre et doit trouver et choisir le meilleur endroit pour jouer son spectacle. Différentes contraintes la guident dans ce choix : le lieu doit être adapté au type d'action artistique (on peut dire que « Sirènes » tient du *happening*), au propos de l'intervention. Cette intervention est aussi une occasion pour la troupe de se faire remarquer et de donner envie aux spectateurs de venir voir une autre création, en intérieur, un peu plus tard⁴⁶. Il s'agit donc de se trouver dans un lieu stratégique du point de vue du passage de spectateurs potentiels. La troupe joue alors dans la Grande

⁴³ le *S.N.O.B.* (Service de Nettoyage des Oreilles Bouchées), interviewé le 26 juillet 1998, pendant une pause de leur déambulation.

⁴⁴ Benoît Caponi explique ce qui se passe pour des cas particuliers : « De là on construit sur les gros spectacles généralement un repérage qui se fait avec la compagnie, avec le responsable technique de la compagnie, avec le responsable technique de chez nous, ou quelqu'un de l'équipe si le responsable technique ne peut pas. Nous on pressent le lieu et puis la compagnie dit si ça convient, et comment il faut l'aménager ».

⁴⁵ La compagnie reste néanmoins soumise aux réglementations de l'occupation des lieux public (cf. début de cette partie).

⁴⁶ *Le Petit Bulletin* (hebdomadaire gratuit, largement distribué, présentant l'ensemble des spectacles, programmes de cinéma, etc. à Grenoble et agglomération) annonce la même semaine un spectacle en salle de cette compagnie.

Rue, une artère incontournable et des plus commerçantes de Grenoble et de plus, un mercredi, jour de la semaine où cette rue est très fréquentée.

Organiser

Ce spectacle n'est pas annoncé à grand renfort de publicité, ni bien sûr inscrit dans le programme d'une salle de spectacle de l'agglomération (comme le Cargo, par exemple) mais nous en avons trouvé mention dans *Le Petit Bulletin*, dans un article présentant plus largement la compagnie locale dans le paysage théâtral grenoblois⁴⁷.

Repérer

La troupe réside depuis plusieurs années à Grenoble, ce qui peut laisser supposer qu'elle connaît très bien cette rue et sait à quoi s'attendre au niveau spatial, au niveau de sa fréquentation, etc.

Installer

L'intervention de *Ici-Même* ne demande pas d'installation particulière car il n'y a ni décor à ajouter, ni équipements liés à la sonorisation ou encore à l'éclairage à mettre en place, ni rue à couper à la circulation automobile (la Grande Rue est piétonne), etc. Les acteurs ont avec eux, dès le départ, les différents accessoires (sacs en plastique, magnétophone...) qui seront éparpillés dans la rue au cours du spectacle.

Les trois situations de « commande » de spectacle de rue que nous venons d'examiner mettent à jour l'importance du rôle des organisateurs, intermédiaires entre la ville (en tant qu'espace et en tant que réseau d'acteurs) et les artistes⁴⁸, mais aussi les façons de faire des compagnies pour apprécier les espaces urbains au regard de leurs contraintes techniques et artistiques. Mais, selon les cas de figure, les commanditaires accordent plus ou moins de temps et d'importance au travail en collaboration avec les artistes, directement sur le terrain. Dans le cas du *Cargo*, on se trouve davantage dans une « coélaboration » : l'organisateur a une connaissance de plus en plus fine des demandes de la troupe et lui laisse une certaine « marge » d'action et de choix qui se fait dans la discussion et *in situ*. Dans le cas du Festival de Théâtre, le commanditaire est là aussi à la charnière entre les artistes et les acteurs auprès de qui il faut trouver les arrangements et les autorisations

⁴⁷ Mircovich N. (semaine du 4 au 10 mars 1998) « Ici-même et maintenant », *Le Petit Bulletin*.

divers, mais le temps de confrontation directe au terrain est très réduit voire inexistant (sauf exception comme pour « Taxi » [10]).

Nous pouvons faire plusieurs hypothèses sur cette situation qui n'est pas toujours très « confortable » pour les artistes. Tout d'abord il faut se rappeler que la programmation de spectacles de rue n'est pas la principale « activité » du Festival qui consacre l'essentiel au théâtre en salle. Les moyens financiers et le temps à y consacrer sont par conséquent assez réduits. De plus, le fait que la *compagnie Renata Scant* soit à Grenoble depuis de nombreuses années fait que les organisateurs connaissent bien la ville, ont une expérience conséquente des personnes à contacter pour obtenir les autorisations d'occuper l'espace public et ont tissé au fil du temps un réseau très efficace avec les différents acteurs de la ville. Cela semble en quelque sorte compenser le peu de temps à accorder au repérage au préalable sur les sites avec les artistes, qui doivent donc leur faire confiance. A cela nous pouvons aussi avancer l'hypothèse supplémentaire que la connaissance du théâtre en salle étant légitimement la spécialité des organisateurs, peut-être ont-ils tendance à « appliquer » les mêmes façons de faire (travail à distance et grande importance des fiches techniques), alors que les compagnies de rue procèdent un peu différemment en accordant une grande place au repérage sur site.

3. Repérages : les processus de choix et les compétences des artistes

De quelques mois à quelques heures avant la première représentation du spectacle, les troupes qui le peuvent et celles pour qui c'est absolument nécessaire effectuent un repérage des lieux. Nous avons pu suivre deux compagnies, *26000 Couverts* et *Z.U.R.* lors de ces parcours préparatoires. L'analyse du terrain est complétée par celle du témoignage de la compagnie *Transe Express*, dans le livre⁴⁹ de Sylvie Meunier et Philippe Petiot, où le directeur Gilles Rhode raconte très précisément l'exercice de « mise en ville » du spectacle « Mobile Homme ».

Pour les différentes troupes, comme le dit Gilles Rhode, « il s'agit à ce moment-là d'une réelle confrontation entre la ville et le spectacle », qui concerne aussi bien les différents acteurs liés à l'espace public, comme on l'a vu auparavant, que l'espace lui-même, comme espace construit, sensible et vécu. Leur appréhension détaillée lors du repérage permet tout

⁴⁸ Sauf dans le troisième cas de l'intervention « sauvage » qui s'affranchit de cet intermédiaire.

⁴⁹ Meunier S. et P. Petiot (2001). *L'art céleste, théâtre au-dessus de la ville par la compagnie Transe Express*. Créaphis, pp. 76-77.

d'abord de choisir des lieux adaptés (ou plutôt les moins inadaptés possible au spectacle prévu) mais aussi de mettre au point des adaptations de mise en scène, voire de faire émerger de nouvelles idées tirant parti de l'espace et enrichissant le spectacle.

Nous allons donc examiner trois cas différents mais portant tous sur des spectacles basés sur des parcours urbains⁵⁰ : une visite de quartier de type patrimonial pour *26000 Couverts*, des déambulations intimistes et poétiques pour *Z.U.R.* et un déambulatoire de type parade pour *Transe Express*. Nous ne reviendrons pas sur les principes de repérage expliqués dans les paragraphes précédents. Voyons plutôt comment cela se passe précisément pour chacune de ces trois troupes.

a) « Sens de la visite » [11] de 26000 Couverts

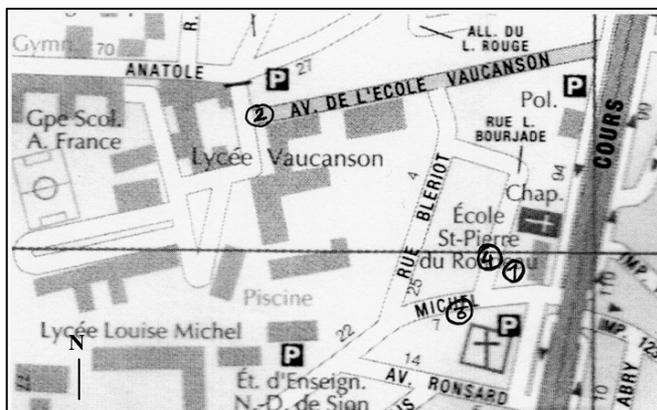
La troupe procède à une adaptation du spectacle pour chaque représentation, car chaque soir il se déroule dans un autre lieu. Après le choix des sites effectué plusieurs mois auparavant⁵¹, le *Cargo* fournit à la compagnie des extraits de plans cadastraux pour qu'elle puisse mieux préparer et faire connaître aux organisateurs les différents dispositifs techniques et organisationnels à mettre en place pour les représentations : avertissement des habitants du quartier, fermeture à la circulation automobile de quelques rues, coupure momentanée de l'éclairage public. L'organisation et l'adaptation de la mise en scène se font ensuite l'après-midi précédent chaque soirée de représentation, dans chaque quartier, avec tous les membres de la troupe.

Après avoir vu les deux premières interventions dans deux quartiers différents (La Bruyère-Villeneuve puis l'Abbaye-Jouhaux) et après notre rencontre avec des membres de *26000 Couverts* à l'issue de ces représentations, Pascal Rome et Philippe Nicolle, les codirecteurs, ont accepté que nous accompagnions la troupe lors du repérage pour la dernière soirée grenobloise dans le quartier des Eaux-Claires. Ainsi, nous avons pu en observer le déroulement au cœur du groupe. Il est intéressant de noter ici que le fait d'avoir déjà vu deux fois ce spectacle devenait un avantage puisque cela nous permettait de comprendre de quelle scène ou de quel dispositif parlait la troupe, sans avoir à intervenir en posant des questions. Connaissant déjà ce vers quoi la troupe tendait, nous avons ainsi pu être plus sensible à ce qui devait se passer en amont de la représentation.

⁵⁰ Nous n'avons pas eu l'occasion de participer à un repérage pour un spectacle fixe. Néanmoins, on peut logiquement penser que les interventions qui « s'étendent » dans l'espace public (parcours) demandent un repérage plus large et plus long.

⁵¹ Cf. récit dans les pages précédentes.

Le repérage en lui-même se déroule suivant le sens du parcours du spectacle, de scène en scène mais aussi en étudiant la transition de l'une à l'autre. L'ensemble de la troupe y participe et essaye de résoudre les éventuels problèmes. Chacun s'exprime, les comédiens comme les techniciens, selon les espaces abordés et les questions qui se posent. Même si le temps est compté, le parcours se fait apparemment relativement tranquillement, sur un mode très méthodique et efficace. Pour autant, ce parcours *in situ* se fait sans plan à la main. C'est l'appréhension et l'examen de l'espace en trois dimensions qui importent, au regard du spectacle qui doit s'y glisser. Au fur et à mesure, pour des lieux ou des scènes spécifiques, certains techniciens et/ou comédiens prennent quelques notes, telles qu'une liste de choses à demander au *Cargo*, à vérifier auprès de l'organisateur, ou encore des repères à tracer sur le sol. Tout est dit et souvent récapitulé oralement, tout au long du repérage.



Nous avons regroupé les points qui posent question à la troupe en quatre thèmes, que nous allons détailler maintenant.

Plan du quartier d'intervention
(1cm = 85m)

Le confort sonore

La troupe veille à ce qu'il n'y ait pas d'effet de masque⁵² sonore qui pourrait perturber le spectacle. Trois situations sont décelées :

Tout d'abord, se pose le problème de la distance du podium par rapport au cours de la Libération. En effet, cette dernière est très fréquentée le samedi soir et ce bruit de circulation peut empêcher les spectateurs d'entendre les acteurs. Cette question n'était pas apparue lors du repérage estival car à cette époque, et en plus un dimanche, il y avait peu de circulation. Il est décidé de placer le podium «dos » à la rue, entre deux arbres. Mais celui-ci sera encore déplacé pour une autre raison⁵³ (1. sur le plan).

⁵² Cf. glossaire des effets sonores.

⁵³ Cf. « relations visuelles ».

Les comédiens font remarquer que la fanfare ne doit pas se placer trop près d'eux, dans les différentes scènes car, quand elle joue, ils n'arrivent plus à s'entendre ! Il est donc demandé aux musiciens de faire plus attention et de maintenir une certaine distance avec les acteurs pour éviter de masquer les voix des acteurs.

Au bout de l'avenue de l'école Vaucanson, où doit s'installer le théâtre d'ombre, la troupe découvre qu'un match de football doit avoir lieu le même soir, sur le terrain tout proche. Entre autres problèmes (cf. « organisation »), se trouve bien sûr la question des « interférences » sonores liées à cet événement. La compagnie n'a pas vraiment le choix. Il lui faudra faire avec, en espérant que les supporters ne seront pas trop expansifs et que la fin du match ne coïncidera pas avec la scène de « l'Histoire de la maison sans toit » (2. sur le plan).

Les relations visuelles

La troupe doit toujours pouvoir se repérer dans un quartier qui lui est inconnu, mais aussi penser à ce que les spectateurs ne puissent pas voir les coulisses sans être gênés pour regarder le spectacle. Nous examinons ici les relations visuelles entre les comédiens, le public et l'environnement.

- Entre les comédiens et leur environnement : La troupe de *26000 Couverts* ne connaît pas le quartier où elle va jouer. Elle s'y rend là pour la première fois⁵⁴ et va devoir vite reconnaître les lieux pour effectuer le parcours sans faute durant le spectacle. Il s'agit principalement de ne pas se tromper de chemin lors de la représentation ! Pour cela, chacun cherche des indices qui vont jaloner le parcours. Points de repère les plus simples et les plus évidents pour certains, les montagnes (Belledonne à l'Est et le Vercors à l'Ouest) ne seront plus visibles au moment de la représentation, car il fera nuit. Ainsi, alors que le repérage se fait en plein jour, il faut trouver des repères stables et toujours visibles : plaques de rue, maisons avec des détails facilement distinguables... La troupe trace aussi quelques repères au sol.

- Entre les comédiens et le public : pour la première scène dite du « podium », les spectateurs qui seront face aux « institutionnels » en train de faire les discours d'ouverture ne sont pas censés voir arriver les comédiens et leur matériel. Ces derniers doivent arriver dans le dos du public. Mais pour cela, il faut disposer de loges et surtout d'un espace qui serve de « coulisses ». Le problème est de trouver ce genre de dispositif dans l'espace

⁵⁴ Hormis les deux personnes venues en éclaireurs en été.

public et qu'en plus le public ne puisse pas en deviner l'emplacement (coulisses : 3. sur le plan).

- Entre le public et le spectacle : cette question se pose principalement dans la première scène du « podium » et la dernière avec « le grand spectacle final » car la troupe sait que la configuration spatiale est déterminante pour le placement du public. Dans le premier cas, les acteurs sur le podium ne veulent pas que les gens se mettent trop près car ils pourraient les déconcentrer et faire éventuellement du bruit et ainsi gêner la perception du public (en particulier les enfants venant jouer juste sous leur nez). L'espace où le podium est monté doit favoriser ou tout au moins permettre une disposition en demi-cercle qui se fasse facilement (1. sur le plan). Dans le deuxième cas, le même effet est recherché mais pour des raisons différentes : si l'espace est trop grand, le public reste à sa périphérie, trop loin et disséminé. S'il est trop petit, comme précédemment, les spectateurs peuvent perturber le déroulement de la scène. De plus, les comédiens n'ont pas le temps d'intervenir pour « rectifier » ou « influencer » le positionnement des gens (4. sur le plan).

Pour ces deux situations, la compagnie imagine comment le public va se placer de lui-même dans l'espace. Ils s'aident de leur expérience du jeu dans la rue.

Le vent et la sécurité

Les questions de courants d'air posent des problèmes importants aussi bien durant l'installation du spectacle que pendant son déroulement.

Pour le montage de l'écran du théâtre d'ombre pour la scène de « La maison sans toit », il faut une nacelle mais elle ne peut pas être utilisée en cas de vent. Ensuite, les courants d'airs peuvent compromettre la stabilité de l'écran lui-même. La troupe doit donc trouver l'espace suffisant pour son installation, à l'abri et bien placé dans le déroulement du parcours ! Les techniciens se placent au centre de différents carrefours et de rues et essaient d'évaluer les directions et la vitesse du vent. Ils recherchent des lieux protégés par des murs, des bâtiments...

Pour la dernière scène, « Le grand spectacle final », la question du vent se pose aussi car il doit y avoir des tirs de feux d'artifice. Ces tirs doivent donner l'impression qu'ils échouent (tirs à blanc donnant beaucoup de bruit mais rien dans les airs) et il y a donc peu de risque que le vent les « amène » sur le public. Néanmoins, pour des questions de sécurité, l'artificier cherche un endroit le plus protégé possible et à distance des spectateurs.

L'organisation

C'est ce dont le commanditaire devrait s'occuper.

C'est au cours de ce repérage que la troupe s'aperçoit que le *Cargo* n'a averti aucun habitant du quartier et n'a obtenu aucune autorisation quant à l'utilisation momentanée du pavillon de certains habitants pour la scène de « La rue des rumeurs ». Il s'agit pour *26000 Couverts* de trouver la rue la plus intéressante, d'un point de vue typologique⁵⁵, esthétique, de la disposition des pavillons et qui, en plus, soit à une distance suffisante du site de la première scène du « podium ». La troupe arpente plusieurs rues et hésite. Quelques habitants qui se trouvent dans leur jardin sont intrigués par ce va-et-vient et interrogent la troupe. Ils sont alors mis au courant de l'événement (la tenue d'un spectacle dans leur quartier le soir même) et de leur implication possible, s'ils le souhaitent. Certaines personnes sont d'abord un peu méfiantes puis séduites et acceptent de prêter leur pavillon pour cette action artistique. La difficulté pour la troupe est d'obtenir l'accord de plusieurs personnes possédant des pavillons côte à côte ou presque, en tout cas dans la même zone de la rue. Ensuite, chaque comédien concerné choisit la « scène » qui convient le mieux à son intervention et va discuter avec les habitants de chaque pavillon pour leur expliquer plus en détail le principe scénique et pour leur donner quelques consignes (ne pas intervenir durant le spectacle, se tenir dans le public ou aux fenêtres).

Le commanditaire est chargé de résoudre les problèmes liés à la circulation automobile car on se trouve dans le cas de deux événements simultanés et contradictoires : *26000 Couverts* a besoin de bloquer la circulation automobile, le temps de la représentation, dans le secteur de jeu. Parallèlement, un match de football a lieu et il faut donc laisser les spectateurs arriver et repartir en voiture (principalement pour la scène « La maison sans toit »). L'organisateur se fait aider par la gendarmerie pour voir comment organiser un parcours de détournement pour les voitures et installer la signalisation adéquate.

Tous les points importants et primordiaux du spectacle étant réglés, la troupe s'en remet pour le reste à son expérience et au hasard (on ne sait jamais ce qui peut se passer), aussi bien concernant des points techniques que des événements extérieurs à la représentation. Mais l'équipe essaie de maîtriser un maximum de facteurs, laissant peu de place à l'improvisation, malgré les apparences pendant le jeu.

⁵⁵ Rappelons que la scène de « La rue des rumeurs » est conçue à l'origine pour une cité de petites maisons ouvrières.

Par moment, des constructions ou des espaces provoquent l'imaginaire débridé de certains, qui font alors des « digressions » sur les pistes d'interventions artistiques que cela leur évoque. Comme le disent différents membres de la troupe, cela n'est jamais perdu et pourra rejaillir dans une création future ou même être fondateur d'un prochain spectacle.

b) « Le point de vue » ([16], [17], [18]) du collectif Z.U.R.

Il se compose de quatre parcours en extérieur dont trois (« La soupe » [16], « L'arbre » [17], « Les cages » [18]) ont été étudiés.

Nous avons déjà vu précédemment que pour chaque parcours des secteurs ont été choisis quelques mois plus tôt lors de la venue à Grenoble de deux membres de la troupe. De même, nous avons déjà mentionné que le montage du panorama, pour la deuxième partie du spectacle, en intérieur (et ici dans le Musée-bibliothèque), demande quatre jours. Les parcours, même s'ils sont plus « légers » à mettre en place, sont repérés et les éléments installés plusieurs jours à l'avance. Ceci pour plus de sûreté mais aussi, comme on l'a dit, pour que l'action artistique existe déjà et que les rumeurs soient colportées dans le quartier.

Pour une première représentation le vendredi, l'équipe arrive à Grenoble le lundi et se met au travail dès le lendemain matin. La compagnie Z.U.R. a accepté que nous restions avec elle toute la semaine, nous laissant assister aux repérages, aux montages, aux discussions et aux réunions internes. Des entretiens formels et des échanges informels ont aussi ponctué régulièrement cette semaine d'installation. En observatrice, nous avons ainsi pu suivre les repérages de trois parcours : « Les cages » et « L'arbre » le mardi puis « La soupe » le mercredi⁵⁶. Le repérage de chaque parcours est effectué par les comédiens de chacun d'eux qui en sont également les auteurs. Ils sont accompagnés d'une personne du *Cargo* qui essaie de répondre à toute question technique et qui est chargée d'obtenir toutes les autorisations nécessaires. Il faut noter que, comme souvent dans une compagnie de théâtre de rue, les acteurs peuvent être également metteur en scène, techniciens... et ainsi, dans le cas présent, chaque comédien installe aussi les éléments dont il a besoin pour son parcours.

Le choix du secteur pour chaque intervention est conditionné à la fois par la durée du trajet et par la distance pour rejoindre le Musée-bibliothèque qui accueille le panorama (deuxième partie du spectacle, en salle, commune à tous les parcours). Le choix de ce dernier a été déterminé quelques mois auparavant, mais les critères de la durée et de la

⁵⁶ Pour les repérages, nous les présentons dans cet ordre.

longueur maximale de chemin possible restent constamment une préoccupation majeure des comédiens.



Avant d'entrer dans les détails des trois parcours, que nous avons pu étudier, évoquons tout de même le parcours « Le vacher ». Il a été facile de trouver une pelouse, proche du panorama, pour installer la cabane du vacher. René, le comédien, a trouvé le lieu parfait juste devant l'entrée du Musée, sur la pelouse de la place de Verdun (photo ci-contre). Bien que les passants aient été légèrement surpris par cette cabane en bois, un certain nombre de personnes ont pensé que celle-ci était un dernier « vestige » des abris de chantier, la place sortant tout juste d'une période de travaux importants.

« Les cages » [18]

A l'origine de ce parcours, Nathalie, la comédienne, raconte s'être inspirée d'une nouvelle d'Italo Calvino tirée des *Villes invisibles*⁵⁷, qui évoquait « la ville du haut et la ville du bas ». En fait, le but est que les gens marchant dans la rue (la ville du bas) lèvent la tête, ce qu'ils ne font pas souvent. Ce spectacle travaille sur la vue (voir les cages, regarder les façades des immeubles...) mais aussi sur l'ouïe (entendre les « oiseaux », repérer les cages à l'oreille, écouter le silence du soir...).

Nathalie et Olivier découvrent à ce moment-là seulement le quartier où ils vont jouer. Ils doivent regarder si cela leur convient parfaitement et où ils feront les quelques installations. Pour cela, ils repèrent le trajet « à l'envers » c'est-à-dire en partant du Musée pour, au « retour », confirmer le parcours⁵⁸.

Ils recherchent principalement des endroits où installer des petits crochets pour y suspendre ensuite des cages à oiseaux (certaines émettent des chants d'oiseaux, d'autres sont lumineuses). Ils scrutent des yeux les façades des bâtiments en quête de rambardes de fenêtres, de balcons pour suspendre les cages, mais aussi de commerces et de cafés où ils pourraient également en déposer. Que les façades des bâtiments soient tout à fait ordinaires ou un peu particulières, le comédien les révélera aux spectateurs et mettra en valeur des

⁵⁷ Calvino I. (1974 [1972 éd. orig.]). *Les villes invisibles*. Paris : Le Seuil-coll. Points, 188 p.

⁵⁸ Voir la monographie [18] pour le plan et le déroulement de la représentation.

détails, en promenant sa canne à pêche équipée d'une petite lampe à son extrémité, à la recherche des cages. Pour mettre les crochets en place, ils s'efforcent de s'adresser aux gens depuis la rue, quand ils sont à leur fenêtre ou sur leur balcon. Le but n'est pas de faire participer les habitants mais d'entrer en contact avec eux.

Dans les rues, les comédiens recherchent des lieux vivants, habités, avec des façades d'immeubles ayant beaucoup de fenêtres et des balcons. La rue Servan leur paraît belle car elle dégage un caractère assez intime, bordée de façades sobres mais percées de fenêtres avec de grands volets de bois. De l'autre côté de la rue, d'anciens bâtiments sont en cours de réhabilitation. Ils leur plaisent également beaucoup, paraissant dégager une certaine poésie. Les rez-de-chaussée et les grilles interdisant l'accès du chantier ont été investis par des artistes qui y ont installé des affiches, etc. C'est devenu un espace d'exposition artistique en plein air.

Rue des Minimes, l'architecture est différente des rues précédentes, car les immeubles datent des années 1980, mais ils sont également intéressants pour le spectacle car les façades sont percées de nombreuses fenêtres. Nathalie cherche à faire des détours, à passer dans des recoins, sous des porches, à entrer dans des cours, ... En pénétrant dans des cours des bâtiments de l'Opale (bailleur social), on entend des petits cris d'oiseaux. Là il y a déjà des cages. Cela devient donc un endroit extrêmement intéressant pour le spectacle.

La Place d'Arnaud est un endroit adapté pour être le point de départ du parcours : il y a suffisamment d'espace pour accueillir un regroupement de personnes, c'est un lieu également vivant le soir (café, laverie, cabine téléphonique, lieu de passage...) et il possède de nombreuses possibilités pour cacher des cages (l'une d'elles sera placée dans le café, une autre accrochée dans l'arbre). Cette place est le point de rencontre de plusieurs rues, elle possède de nombreux recoins et sa forme ne permet pas d'en avoir une vue générale. Les comédiens y trouvent là une qualité qui rendra possible leur arrivée discrète, pour une prise de conscience progressive et douce du début du spectacle par le public. Pour rendre le caractère de la place plus intime et plus mystérieux, la troupe demande que l'éclairage urbain soit coupé à cet endroit au moment de la représentation, ce qui est accepté. Les seules sources de lumière seront les éclairages des commerces, des appartements et de la cabine téléphonique.

Ils cherchent aussi quelques murs aveugles et des vitrines pour projeter de courtes vidéos. Rue Dominique Villars, un mur est repéré mais il y a un problème dû à l'éclairage urbain dont le lampadaire se trouve accroché sur le mur juste à cet endroit. Il est donc demandé

d'éteindre pour le spectacle. C'est la personne du *Cargo* qui se charge de régler ce point immédiatement, au téléphone, avec un agent de Gaz et Electricité de Grenoble (G.E.G.). Mais cette demande s'avère assez délicate car il s'agit de l'éclairage d'un carrefour. Or la circulation automobile n'est pas coupée et cela peut donc être dangereux. L'organisateur décide alors de contacter un élu, car il faut que quelqu'un puisse prendre cette responsabilité. Après des négociations longues et pas très optimistes étalées sur plusieurs jours, *Z.U.R.* ne saura finalement qu'au dernier moment que G.E.G. a l'autorisation de couper l'éclairage et que la projection peut alors se faire. Mais en contrepartie, cela doit se passer pendant un temps très court (à peine plus que le temps des projections). La notion de temps et de minutage du parcours réapparaît ici.

L'autre installation vidéo se fera dans l'entrée du théâtre *Le Rio*. A l'origine, les comédiens recherchaient une vitrine de magasin mais cela n'a pas été possible : un magasin à vendre, avec une vitrine qui serait idéale, avait été repéré mais le propriétaire n'a absolument pas accepté de participer. Par conséquent, ils décident d'utiliser l'entrée vitrée du théâtre. Il s'agit seulement pour les deux comédiens de savoir où le projecteur sera installé et où l'alimentation électrique se trouve.

Nathalie se demande s'il ne serait pas possible de faire entrer le groupe dans le théâtre par l'entrée de secours puis de ressortir par l'entrée principale après un petit parcours dans les coulisses du théâtre. C'est assez compliqué à organiser, pour des questions de sécurité, parce que le personnel du théâtre n'est plus présent lors de la seconde visite tardive..., et finalement cette idée ne sera pas réalisée.

« L'arbre » [17]

Comme son nom l'indique, ce parcours est centré autour d'un arbre remarquable et son point de départ se trouve dans le Jardin des Plantes attenant au Museum d'Histoire Naturelle⁵⁹. Dès le premier repérage, c'est l'arbre près de l'entrée, un peu isolé, qui a été choisi et qui a donc déterminé la zone de parcours. Il est en effet marquant, avec un très beau port de branches et une forte présence. Les deux comédiens qui s'occupent de ce parcours trouvent que le choix qui a été fait pour eux est excellent. Les deux contraintes fortes, hormis celle de trouver un bel arbre pas trop loin du lieu final du panorama, sont une arrivée d'eau et une arrivée d'électricité. Et cela ne pose aucun problème ici.

⁵⁹ Voir la monographie [17] pour le plan et le déroulement du spectacle.

L'installation consiste en l'accrochage de parapluies, de tuyaux pour le « goutte-à-goutte », de petites lampes et elle se fait dès le mardi pour rester en place jusqu'au vendredi. Selon les comédiens, cela ne craint rien, à part la tempête ! L'installation complète prend une journée entière.

L'autre contrainte est d'avoir suffisamment de recul pour accueillir le public. Le point de rendez-vous peut se faire à l'entrée du parc, dans la rue, derrière les grilles et les murs qui entourent le parc. D'après les comédiens, c'est la situation idéale car ainsi les gens ne voient quasiment rien et le public ne découvre l'installation qu'en entrant dans le parc. De nuit, cela renforce l'effet recherché de surprise et de saisissement.

Les comédiens décident de sortir par l'autre porte d'accès du parc, un passage sous le premier étage du Museum, séduits par la statue de l'éléphant. Puis ils suivent, montre en main, la personne du *Cargo* qui les ramène au Musée-bibliothèque (entrée arrière, comme pour « Les cages »). Ensuite, le parcours est refait à l'envers pour vérification et à la recherche d'une vitrine pour y faire une projection vidéo. Un rez-de-chaussée, occupé par des bureaux durant la journée, est repéré. Après une entrevue avec le propriétaire (qui avait déjà été contacté par le *Cargo* après le premier repérage), son accord est acquis. Ensuite, pour les besoins du spectacle, les comédiens recherchent, sur le trajet jusqu'au musée, des panneaux routiers et des plaques de rue qui seront transformés (échange de panneaux, fixation d'une fausse plaque de rue) et investis (boîte aux lettres).

« La soupe » [16]

Pour l'histoire contée à l'intérieur du spectacle, la comédienne Loredana raconte qu'elle s'est inspirée d'une nouvelle d'Antonio Tabucchi, « Les oiseaux de Fra Angelico »⁶⁰. L'espace recherché l'est d'abord pour les usages qu'il contient, peut-être qu'il suscite : il doit s'apparenter à une rue de Naples pour les draps qui sèchent dans la rue, et plus généralement à des villes du Sud car, pour la Napolitaine qu'est Loredana, il y a dans ces villes des espaces aux caractères à la fois publics (une ruelle, une petite cour) et à la fois privés, des rues où il peut se passer des choses intimes et secrètes. Esthétiquement, elle s'inspire aussi d'une photo avec de beaux rayons de soleil pour la lumière sur les draps, ainsi que du film *La Belle et la Bête*⁶¹ pour l'éclairage où il ne s'agit pas d'éclairer l'objet que l'on veut montrer mais de le cacher parfois et de le dévoiler par petits morceaux, par instant.

⁶⁰ Tabucchi A. (2000). *Les oiseaux de Fra Angelico*. Paris : Editions 10/18, 96 p.

Loredana est l'un des membres de *Z.U.R.* présents lors du premier repérage. Elle nous explique qu'à ce moment-là elle cherchait un endroit du genre ruelle, impasse ou cour, assez calme, fermé et intime. Elle souhaitait que ce lieu soit à proximité du musée, car le parcours de « La soupe » est formé d'une partie fixe (le temps du conte et de la soupe) puis d'un trajet très court jusqu'au panorama. La question de temps est là aussi très importante, Loredana sachant qu'« il faut quatre minutes maximum pour que je puisse arriver à l'autre endroit [le panorama] ». Pour le lieu fixe du récit (et de la confection de la soupe), la comédienne avait repéré deux lieux. Son choix préféré était le tronçon piéton de la rue Champollion (entre l'arrière de la préfecture et le Conseil Général), d'autant plus qu'elle trouvait intéressante la confrontation entre un bâtiment moderne qu'elle jugeait « moche », et l'autre côté de la rue, un plus ancien, auquel elle trouvait plus de charme. Cette configuration faisait qu'en plus, étendre le linge en travers de cette rue lui paraissait aussi assez drôle et surprenant. Mais les autorisations pour ce lieu ont été refusées et c'est donc sur le deuxième choix⁶² que son attention se porte pour ce second repérage.

Le repérage détaillé débute dès le mardi, avec un premier contact avec des habitants, ce qui permettra dans la foulée de faire les premières installations.

Après avoir réglé quelques questions techniques (voir où les branchements électriques se feront ...), la comédienne passe du temps sur place pour « s'imprégner » de l'ambiance des lieux et mieux appréhender l'endroit, pour voir comment elle va l'investir. Dès le début elle sait que cela se tiendra dans la partie square, car il lui faut ménager un peu de place à la fois pour la « scène » et pour le public. Pour les projections d'images et d'ombres sur les façades, vu que cette partie de la cour forme un U, la direction est simple à déterminer. Mais il faut régler sa position exacte, l'emplacement de la marmite de soupe, l'emplacement précis des projections, de l'éclairage, des différentes pièces de linge, etc.

Passer du temps sur le site permet aussi aux habitants de s'habituer à cette « intrusion » et, dans l'autre sens, à l'équipe « d'appriivoiser » les habitants : leurs craintes ou leurs peurs quant au spectacle à venir, avec l'irruption de groupes de spectateurs, doit se transformer en excitation joyeuse de l'événement prochain, en plaisir.

Il faut remarquer que la plupart des gens que nous croisons dans cette cour s'arrêtent pour demander ce que nous faisons là, ce qui se passe. Surtout les deux premiers jours, les

⁶¹ *La Belle et la Bête*, du réalisateur Jean Cocteau (1946).

⁶² Voir la monographie [16] pour le plan et le déroulement de la représentation.

personnes rencontrées sont souvent d'abord méfiantes, mais la présence d'une personne du *Cargo*, et donc de l'«Institution» (quelque chose de «sérieux») les rassure en partie, au moins sur les intentions des nouveaux venus. Ils sont aussi dubitatifs quant à l'événement, au résultat possible («un spectacle ici?», «un bel endroit?», «une ambiance méditerranéenne?») et à la possibilité de laisser «des choses» (les cordes à linge, le linge) dans cet espace public. Plusieurs habitants évoquent des méfaits de «jeunes» qui auraient déjà mis le feu ou cassé «des choses» ici. La police a même dû intervenir à plusieurs reprises. Ils craignent que cela attire à nouveau ce genre d'incidents et que la comédienne perde son installation. Cela renforce la conviction de Loredana sur l'importance d'une présence régulière sur les lieux, non pas pour surveiller mais pour que celle-ci devienne plus «naturelle», ordinaire. Certaines personnes sont curieuses de cet événement artistique et semblent l'attendre avec impatience. Par exemple, une dame nous répète chaque jour : «Je ne vais pas rester à la fenêtre, je vais descendre, je viens voir».

Après la première journée de repérage, la comédienne trouve que cette cour «n'est pas habitée» et elle ajoutera plus tard⁶³ : «On ne peut pas faire de bruit, on peut laver les voitures, ça oui, c'est pour les voitures!». En fait, à force d'être sur place, nous remarquerons que, dans la journée, si effectivement la partie cour est occupée par les voitures (avec quelques occupations qui y sont liées comme de menues réparations, le lavage...), l'allée dans le prolongement du passage est un passage piéton important pour les gens du quartier pour relier la rue Voltaire au marché qui se tient Halle Sainte-Claire et aux commerces de proximité. Le square est aussi approprié à certains moments par des jeunes lycéens. En effet, le collège et le lycée Stendhal sont tout proches et ce square, plus particulièrement son banc, offre à certains élèves un lieu de rendez-vous privilégié, avant et après les cours. Ils nous semblent être des habitués des lieux, petits groupes de filles ou de garçons, qui viennent s'asseoir, se percher sur le banc pour discuter, fumer... Nous pouvons penser que cet emplacement «protégé», car en retrait de la ville (dans cette cour «cachée») et du passage, de plus comme «abrité» par des buissons, offre un lieu propice à ces rencontres. La présence de quelques personnes en train d'observer, tourner, ou essayant d'accrocher et tendre des cordes, les intrigue mais ce n'est que le deuxième jour qu'ils engageront la conversation.

⁶³ Entretien du 27 mai 2000.

Nous remarquons qu'en général Loredana explique le principe du spectacle « Le point de vue » (elle replace son parcours dans l'ensemble du spectacle), annonce qu'il va se passer quelque chose à cet endroit précis, à quels moments, parle même de l'installation de la cuisine, des petits bancs pour le public, mais tout cela sans jamais raconter le spectacle. Le mystère reste donc entier pour les habitants, les occupants du banc, les passants, aiguillant leur curiosité.

Concernant l'installation technique proprement dite, pour commencer, l'équipe tend des cordes à linge de balcons en balcons et un filin (qui servira à suspendre la lampe-étoile et divers accessoires). Cela constitue aussi un premier test pour voir si cela reste en place. Il n'y aura d'ailleurs aucun problème. Une nuit, le vent ayant « entortillé » le linge autour des fils, de jeunes gens donnent un coup de main pour les remettre en place. Le lendemain, l'installation est terminée, complétée par un test d'éclairage et de projection (ce matériel-là sera démonté partiellement jusqu'au vendredi).

La comédienne espère qu'il y aura un petit peu de vent aux moments des représentations car le linge (des draps et des chemises de nuit blancs), en bougeant, projettent des ombres mouvantes qui donnent encore plus de « présence » à l'installation.

c) « Mobile homme »⁶⁴ de *Transe Express*

Le spectacle commence plusieurs mois à l'avance par un repérage, comme nous l'avons vu pour les autres spectacles avec les étapes *sélectionner*, *choisir* mais aussi *organiser*. Cette dernière étape permet ainsi « à la ville d'accueil de mesurer l'ampleur des bouleversements »⁶⁵. C'est là que le spectacle se mesure à la ville et que la ville se mesure au spectacle.

Plusieurs personnes de la troupe, accompagnées de représentants du commanditaire, se retrouvent *in situ* et le repérage commence toujours par l'espace final. Les contraintes qui y sont liées sont très fortes, concernant aussi bien des critères techniques et esthétiques que de sécurité, ce qui impose un repérage très soigneux.

Tout d'abord, le lieu doit être dimensionné pour contenir la grue qui lève et soutient le « mobile » mais également la foule des spectateurs. Pour autant, la morphologie de cet

⁶⁴ D'après la présentation de la troupe : une parade de sept tambours, « dans une déambulation joyeuse jouant avec les mouvements de foule, mettant à profit les possibilités architecturales tels balcons, fontaines... » entraîne les spectateurs sur une place. Là, les musiciens s'accrochent à une structure qui décolle (grâce à une grue) et forme un mobile humain et musical 30 ou 40 mètres au-dessus du public (voir : www.lefourneau.com/artistes/transe_express/mobile.htm).

⁶⁵ Toutes les citations concernant *Transe Express* sont issues de Meunier S. et Petiot P. (2001). *Op. cit.*

espace est importante, car il ne doit pas y avoir de phénomènes de courants d'air, pour des raisons de sécurité évidentes, et il faut aussi faire attention à l'acoustique du lieu. Du coup la troupe évite les espaces types « grande esplanade vide » pour des problèmes de vent et où il n'y a « rien pour réfléchir les sons ». Les dalles au-dessus de parkings souterrains sont à éliminer car « le sol doit aussi pouvoir supporter la grue » et cela doit être stable, donc on ne peut pas retenir les pelouses (au sol meuble que la pluie pourrait détremper...). Ensuite, aucun obstacle aérien ne doit gêner les mouvements de la grue (rayon de 30 mètres). La troupe prête ainsi « une attention extrême aux toits d'immeubles, cimes d'arbres, antennes, câbles, enseignes publicitaires, fils électriques, qui pourraient entrer dans ce périmètre ».

Pour le spectacle lui-même, le décollage du mobile se fait en hauteur, il faut trouver des toits d'immeubles et « négocier l'autorisation avec les propriétaires ». Le metteur en scène recherche aussi « des surfaces (façades...) pour les ombres projetées des trapézistes et musiciens ». Mais une fois le lieu idéal du final trouvé, il faut vérifier qu'on puisse y accéder avec une grue (pas de rues trop étroites, ni d'obstacles aériens) et permettre le passage de la parade, mais sans que les accès ne soient trop larges non plus pour qu'elle ne soit pas « perdue dans l'espace ».

Toutes les questions concernant le site final étant résolues, il faut choisir puis décider du parcours de la parade. Les contraintes sont moins fortes mais les rues doivent permettre le passage du camion-char (hauteur de 5 mètres), sans obstacles aériens, ce qui est loin d'être évident, tant il y a de « fils électriques, enseignes, feux tricolores suspendus, lampadaires, décorations de fête... » dans l'espace public. Le metteur en scène privilégie aussi les rues bordées de façades de chaque côté, c'est-à-dire de « murs pouvant jouer le rôle de bons réflecteurs sonores ».

Une fois le parcours déterminé définitivement, des membres de la troupe reconnaissent le parcours méticuleusement, en plein jour, pour répertorier « tous les dénivelés (tout escalier, quelques marches...) pouvant devenir obstacles dans le noir » pour les musiciens de la parade qui connaissent à peine le parcours. Ils notent également « tous les supports des apparitions (une personne, un artifice) tels que balcons, fontaines, cabines téléphoniques... ». Ensuite, les mêmes membres de la troupe répertorient, mais cette fois de nuit, tous les « relais visuels qui ne disparaissent pas dans la foule, dans le noir, derrière le feuillage des arbres ». En effet, les représentations ont lieu le soir et dans le noir et « il ne faudrait pas que la parade se perde » !

En conclusion, les différents repérages que nous avons pu suivre, pour des spectacles très différents dans leur forme et dans leur contenu, montrent l'importance de la confrontation au terrain. C'est un moment où les artistes tentent de glisser le spectacle dans la ville (avec des contraintes de mise en scène) mais c'est aussi l'occasion de glisser la ville et le quartier particulier de l'intervention dans le spectacle.

Les repérages se font chaque fois à pied et les sites retenus sont arpentés dans leurs moindres recoins. Les artistes marchent beaucoup, tournent, reviennent en arrière, sur leurs pas, essayent des parcours variés. Ils utilisent également tous leurs sens pour observer, sentir, ressentir les lieux. En plus d'examiner le moment présent, il s'agit aussi de se projeter à un autre moment (par exemple le soir ou la nuit) et d'imaginer le spectacle en ce lieu. Aussi les artistes regardent, écoutent, sentent, flairent, tout en changeant régulièrement de rôle, passant de comédien à technicien sans oublier de se mettre à la place du public.

Les spectacles que nous avons suivis n'étaient pas en création⁶⁶ ni en rodage mais avaient déjà été joués plusieurs fois. L'expérience des troupes était donc importante et guidait le repérage, car les comédiens semblaient connaître des réactions « typiques » et probables (mais néanmoins pas certaines) de spectateurs face à certaines scènes. Par ailleurs, leur expérience du jeu dans la rue (pour ce spectacle mais aussi pour d'autres) leur permet de posséder une certaine compétence spatiale de toute une « collection » d'espaces publics, notamment entre savoirs et représentations de l'influence de l'espace sur les réactions et les usages du public. Ils ont aussi des intuitions et des représentations de ce qui peut créer certaines ambiances et ils savent ce qu'il faut mettre en œuvre pour, par exemple, donner un sentiment d'intimité ou transporter les spectateurs dans une cour méditerranéenne.

Dans tous les cas, la ville est prise en compte en tant que cadre avec lequel il faut « faire avec », mais aussi en tant qu'environnement dynamique influant sur l'action artistique. Le contexte inclut d'ailleurs également les différents acteurs de la ville, des habitants et des usagers aux institutions et aux équipes techniques sans lesquels rien ne serait possible.

⁶⁶ La « première » du spectacle.

Conclusion

Les interventions des artistes de rue, déjà bien en amont de la représentation elle-même, témoignent d'une prise en compte de nombreux paramètres qu'ils doivent prendre en compte, connaître, ajuster entre eux et mettre au service de l'action artistique. Ils travaillent rarement seuls et sont aidés et guidés par les commanditaires qui font aussi figure d'organisateur et parfois d'intermédiaires pour régler les questions réglementaires et administratives. Ces deux types d'acteurs sont sans cesse dans un jeu de compréhension mutuelle et de négociation pour accéder aux espaces convoités pour les spectacles.

L'attention particulière que les artistes développent vis-à-vis de l'espace public urbain passe par tous leurs sens et, malgré une large place accordée à la vue, nous relevons que l'ouïe, le toucher ou encore l'odorat jouent aussi un rôle important dans les repérages en contexte. A cela s'ajoutent leurs représentations du lieu, faits à partir d'une observation rapide, mais en prêtant attention à beaucoup de détails (depuis la dimension construite jusqu'aux pratiques habitantes). Ils sont également très sensibles au pouvoir évocateur des lieux, à l'imaginaire qu'il peut receler et provoquer chez chacun. Il nous semble important de relever que ces artistes observent l'espace selon de nombreuses dimensions habituellement « oubliées » des citoyens, telles que celles qui se trouvent en hauteur (les toitures, les câbles et fils divers, les enseignes barrant la verticalité des rues) ou encore dans ses recoins cachés.

Ce qui sera à l'œuvre dans les spectacles est présent dans les repérages puisque déjà les troupes cherchent les aspects variés d'un même lieu, découvrent des potentialités d'actions et d'usages, élargissant ainsi la réalité urbaine en montrant des dimensions inhabituelles. En même temps, ils peuvent chercher à transformer momentanément la ville. Ils prennent en compte une réalité des lieux mais ils vont aussi les réinterpréter selon les contraintes (externes ou liées au spectacle) pour aboutir à l'œuvre recherchée. Pour reprendre une autre expression de Gilles Rhodes, il s'agit pour les troupes « d'investir » mais aussi de « séduire la ville »⁶⁷ lors des reconnaissances sur le terrain. Nous pouvons nous demander si la ville ne va pas non plus « séduire » le spectacle, dénotant ainsi de l'influence qu'elle peut avoir sur l'adaptation de l'un à l'autre.

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

⁶⁷ Gilles Rhodes in Meunier S. et P. Petiot (2001). *Op. cit.*, p. 70.

compétences de chacun, que les artistes révèlent et questionnent par leurs interventions. D'une certaine façon proche du rôle des architectes ou des urbanistes, ils mettent en rapport des individus très différents mais tous spécialistes de la ville, dans des registres propres et allant vers un but commun, servant le projet de spectacle.

PARTIE IV

LES MONOGRAPHIES,

UN REGARD SYNOPTIQUE SUR LES SPECTACLES

La troupe est choisie par le commanditaire, l'espace de jeu est déterminé, les repérages et les adaptations sont effectués par la compagnie, l'heure est fixée. Le spectacle va commencer.

Mais comment rendre compte du spectacle, faire en sorte qu'on le comprenne, qu'on puisse, dans le même temps saisir ce qui se passe, connaître, par une simple lecture, ce que sont les différents comportements des acteurs et des spectateurs d'un point de vue spatial ? C'est ce que nous avons essayé de construire avec ces monographies.

Cette ambition peut entraîner sans doute l'impression d'une « tentative d'épuisement d'un lieu », à la Perec¹, pour un moment donné, quand se produit un événement de type spectacle de rue ; tentative certainement impossible de « tout » voir, de tout entendre et, de plus, de décrire² et de consigner tous les usages et les pratiques mais aussi la dimension sensible de l'environnement³, que des espaces donnés peuvent offrir. Si les fiches construites pour relater les représentations ne peuvent et ne veulent pas « épuiser » un lieu et un événement, leur forme particulière ouvre cependant à plusieurs lectures possibles. Les monographies consistent à la fois en une narration et en une description spatiales, aussi bien de l'action artistique elle-même que des comportements du public et l'espace public est considéré aussi bien dans ses dimensions physiques que sensibles ou sociales. Chaque spectacle y est présenté sous la forme d'une monographie raisonnée en deux sections, la première présentant le lieu de la représentation, la seconde proposant un tableau synoptique. Celui-ci rend compte d'une analyse spatiale du spectacle et de la situation. Par exemple, on peut choisir de ne lire que le récit du spectacle, ou de ne suivre que les attitudes des différents protagonistes, c'est-à-dire de la troupe ou des spectateurs. On peut encore ne s'intéresser qu'aux dispositions spatiales du public par rapport à l'action artistique et observer leurs variations au cours de la représentation, par le biais de figures synthétiques.

¹ Perec G. ((1975) rééd. 1982). *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. Paris : Christian Bourgois (rééd. article revue *Cause commune* n°1), 60 p.

² *Penser / classer*, comme l'a essayé également G. Perec. (1985), Paris : Hachette, 155 p.

³ Comme le font les anges du film de Wim Wenders (*Les ailes du désir*, 1987) qui voient et entendent tout et en tout lieu et en sont dépositaires pour l'éternité. Mais s'ils peuvent capter chaque chose du monde, ils ne peuvent pas ressentir « la matière » de ce monde, ne percevant, par exemple, ni les couleurs, ni les odeurs, ni la chaleur, ne pouvant rien filtrer ou choisir des informations qui leurs parviennent, et n'éprouvant aucun sentiment particulier envers qui ou quoi que ce soit, si ce n'est une éternelle tristesse, peut-être de ne pas être humains.

De ces lectures multiples naissent autant de « parcours » qui traversent chaque spectacle et qui, ensemble, tentent de rendre lisible un événement foisonnant d'actions, de personnages, d'effets sonores, etc., et « tissent » ainsi le phénomène des actions artistiques urbaines avec un contexte.

Elles témoignent d'un moment précis en un lieu particulier et doivent aider le lecteur à l'appréhender et à le comprendre, et d'une certaine façon, elles « le rapprochent de façon plus sensible de l'univers de sens décrit, lui donnent un peu de chair, fournissent un accès aux mots employés ou aux scènes vécues »⁴.

1. Constitution des fiches analytiques

Chaque spectacle a été observé puis consigné dans une fiche qui a permis de faire une pré-analyse en répartissant les différents éléments de l'enquête suivant diverses catégories. Les paragraphes qui suivent visent à présenter cette fiche en explicitant les différentes rubriques.

Chaque fiche est constituée de deux grandes sections distinctes, l'une présentant le lieu de la représentation, l'autre détaillant la représentation elle-même.

a) Première section : l'espace de jeu

Cette section de la fiche correspond à la présentation sommaire et non exhaustive du lieu du spectacle, d'une part en temps extraordinaire (c'est-à-dire avec les représentations) et, d'autre part, en temps ordinaire. Elle doit permettre à une personne ne connaissant pas le lieu de prendre connaissance de ses caractéristiques principales et de l'installation matérielle du spectacle.

Une première rubrique informe du spectacle concerné par un petit résumé et par la mention du nombre de comédiens présents.

Une seconde rubrique donne des renseignements sur le jour de l'événement, l'horaire et les conditions climatiques. Un plan permet de situer le lieu de la représentation et du parcours emprunté par le spectacle, selon les cas. Les éléments éventuellement ajoutés par les compagnies y sont repérés (par exemple un décor, l'installation d'une sonorisation, etc.). Ce plan est complété, le cas échéant, d'une description de l'installation matérielle du spectacle.

⁴ Olivier de Sardan J.P. (1995). « La politique du terrain. Sur la production des données en anthropologie. » *Enquête*, n°1, p. 117.

Une troisième rubrique présente le même site mais en temps ordinaire. Un plan le montre libre de tout événement. Elle est accompagnée d'une description sommaire (configuration spatiale, matériaux, ambiance).

b) Deuxième section : la représentation

La seconde section de la fiche concerne le spectacle proprement dit, dans l'intégralité de sa représentation. Elle est construite à partir des observations participantes complétées par les bandes-son et les photographies et elle constitue en quelque sorte un compte-rendu spatial et sensible, le plus détaillé et exhaustif possible de l'événement artistique étudié. Cette fiche se déroule généralement sur plusieurs pages, sauf pour [04] et [06].

Cette section de la fiche est partagée en cinq colonnes distinctes qui peuvent se lire les unes par rapport aux autres ou de façon indépendante si l'on ne s'intéresse qu'à un aspect de l'action artistique au moment où elle se déroule. Le déroulement est chronologique car chaque spectacle suivi est relaté du début à la fin. Toutes les indications portées dans les différentes colonnes apparaissent donc dans l'ordre où elles se sont produites ou ont été remarquées.

Extrait du début de la deuxième section d'une fiche :

Titre du spectacle			Numéro de la monographie	
<i>Les Bourgeois de Calais</i>			04	
Récit du spectacle	Utilisation de l'espace	Attitude du public	Illustrations	Schémas
<p>Les comédiens s'enduisent d'argile verte.</p> <p>Ils prennent la pose des trois statues de Rodin.</p>	<p>Extrémité du pont, en plein sur le passage, au milieu du flux des piétons.</p>	<p>Le public est regroupé sur le pont et sur le trottoir du quai Mounier.</p> <p>Les spectateurs forment un cercle discontinu autour des acteurs.</p>	<p style="text-align: center;">④</p> 	<p style="text-align: center;">⑤</p> 
Ni les acteurs, ni les spectateurs ne font de bruit. On entend l'Isère qui coule sous le pont et les voitures qui passent sur le quai Mounier.				
①	②	③		

① *Le récit du spectacle* en retrace les séquences et les moments importants d'un point de vue spatial. Cela correspond, en quelque sorte, au scénario de la représentation où sont relatés les moments-clés et les actions permettant de comprendre le déroulement du spectacle. Dans le cas de spectacle-parcours, sont indiqués en gras les repères spatiaux (noms de rues, de places...) ou les «titres» de scènes, comme pour «Sens de la visite» [11] et les visites guidées de *Délices Dada*, qui permettent de localiser les différentes étapes. Concernant particulièrement les visites de «Circuit D» où le langage tient une place extrêmement importante, il nous a paru pertinent et intéressant de retranscrire, en italique, des extraits du discours du guide pour les passages traitant explicitement de l'espace (par exemple description de l'architecture, référence à des caractéristiques sensibles, des ambiances du lieu ou des usages). Pour quelques autres spectacles,

nous avons inséré des extraits de paroles des comédiens, quand elles étaient directement en rapport à l'espace.

② Parallèlement au *récit du spectacle*, nous décrivons *l'utilisation de l'espace* par les troupes. Il s'agit de rendre compte de la scénographie du spectacle mais aussi de la façon dont, au cours de la représentation, les acteurs utilisent l'espace public urbain. Selon les cas, cela consiste à décrire les mouvements et les dispositions des corps des acteurs dans l'espace et/ou encore à expliciter un éventuel décor, l'utilisation de matériaux rapportés, les jeux instaurés avec des matériaux et des éléments existants (tels que le mobilier urbain, les ambiances...).

③ Vient ensuite une colonne consacrée à *l'attitude du public*. Il est question de rendre compte des postures et des conduites spatiales les plus remarquables des spectateurs, à la fois pour voir et entendre le spectacle mais aussi en regard du jeu des acteurs et de l'action du spectacle. Nous y consignons les emplacements des individus ou des groupes ainsi que les éléments divers et variés utilisés comme « supports » éventuels (au sens propre comme au sens figuré). Cela fait apparaître entre autres des stratégies d'occupation de différents types d'espaces et leurs évolutions au fur et à mesure du déroulement de la représentation. On trouve également mention des réactions sonores du public qui peuvent être l'expression de son appréciation, par exemple de son dégoût, de son adhésion, de sa surprise, face au spectacle.

④ Cette rubrique présente un certain nombre d'*illustrations* qui aident à visualiser et à imaginer le spectacle, autrement dit, elles permettent de « recréer » la représentation et de mieux la comprendre. Il s'agit le plus souvent de photographies mais aussi parfois de transcriptions courtes de paroles de spectateurs entendues à ce moment-là du spectacle. Elles rendent compte de situations et elles montrent l'espace auquel il est fait référence (bâtiment, dispositif construit, détail architectural...).

⑤ La dernière colonne est une tentative de ressaisissement des observations liées à l'espace et consignées dans les rubriques qui viennent d'être explicitées, sous forme de schémas. Cet essai de représentation schématique des situations spatiales est une première tentative d'interprétation analytique qui reste très proche et spécifique à l'action artistique observée. Ces schémas essaient de témoigner de rapports et de dispositions spatiales remarquables entre le spectacle (figuré en gris) et le public (figuré en noir) et donnent à lire la situation d'une façon synthétique. Les flèches signalent une situation dynamique, où acteurs et/ou spectateurs sont en mouvement, et indiquent la

direction prise (par exemple que des comédiens traversent la foule et sortent de l'aire de jeu, lorsque des spectateurs s'écartent ou reculent, etc.). Des traits en pointillés signifient une densité moindre du public, une assistance plus clairsemée dans l'espace.

Extrait de la fin d'une fiche :

Partage de l'omelette avec le public.				
Applaudissements (effet d'enchaînement). ⑥				
Traces :	Odeur d'omelette.			
	Paille.			
⑦	Pétard.			
	Feuilles de papier.			
	Assiettes bleues en carton.			
	Quelques cagettes dans un coin.			

⑥ A certains endroits de la deuxième section de la fiche, une bande transversale aux différentes rubriques ressaisit les phénomènes d'ambiance. Cela concerne aussi bien des ambiances créées que révélées par le spectacle (par les acteurs mais aussi par le public). Entre parenthèses des « effets » sonores, lumineux, visuels et/ou olfactifs sont indiqués⁵.

⑦ Une rubrique finale intitulée *Traces* recense, s'il y en a, les différentes traces ou indices matériels subsistants du spectacle qui vient d'avoir lieu : tracts d'information, éléments de décors, accessoires du spectacle, etc. Il ne s'agit pas de rendre compte des traces laissées dans les mémoires des spectateurs. Celles-ci sont d'un autre ordre et ne sont pas abordées dans les monographies mais font l'objet de la *Partie V*.

⁵ Pour leurs définitions, nous renvoyons au glossaire situé en annexe.

2. Les monographies

a) Le tableau récapitulatif

n°	Spectacle	Compagnie	Lieux
01	« Mascaro »	<i>Teatro Nucleo</i>	Place Vaucanson
02	« Cagettes et poules »	<i>Eclat Immédiat et durable</i>	Place Saint-André
03	« Ville occupée »	<i>Compagnie du 13 mars</i>	Centre ancien
04	« Les Bourgeois de Calais »	<i>Cie Thomas Chaussebourg</i>	Pont St Laurent
05	« Tout va mal »	<i>Compagnie Embarquez</i>	Place aux Herbes
06	« Bercée sous les balles »	<i>M'Zèle</i>	Place Grenette
07	« Malqueridas »	<i>Las Malqueridas</i>	Place Saint-André
08	« Del planeta basura »	<i>Sol Pico</i>	Place Saint-André
09	Déambulatoire	<i>Le S.N.O.B.</i>	Centre ancien / Place Saint-André
10	« Taxi »	<i>Générik Vapeur</i>	Centre ville
11	« Sens de la visite »	<i>26000 Couverts</i>	Abbaye-Jouhaux
12	« Circuit D » : <i>Grenoble à la préhistoire</i>	<i>Délices Dada</i>	Campus
13	« Circuit D » : <i>Rattachement du Dauphiné à la France</i>	<i>Délices Dada</i>	Campus
14	« Circuit D » : <i>Institut de zoomorphologie</i>	<i>Délices Dada</i>	Campus
15	« Sirènes »	<i>Ici-même (Grenoble)</i>	Grande rue
16	« Le point de vue » : <i>La soupe</i>	<i>Z.U.R.</i>	Rue Voltaire / ancien musée
17	« Le point de vue » : <i>L'arbre</i>	<i>Z.U.R.</i>	Muséum / ancien musée
18	« Le point de vue » : <i>Les cages</i>	<i>Z.U.R.</i>	Très-Cloître / ancien musée
19	« Circuit D » : <i>Emilio di Mioso</i>	<i>Délices Dada</i>	Villeneuve
20	« Circuit D » : <i>La diaspora lapone</i>	<i>Délices Dada</i>	Villeneuve
21	« Circuit D » : <i>Villeneuve, capitale de l'archéologie</i>	<i>Délices Dada</i>	Villeneuve

b) Les fiches

Mascaro

Teatro Nucleo

01

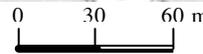
Histoire de la disparition de l'écrivain Haroldo Conti, torturé et tué par la dictature militaire argentine en 1976.

7 comédiens

Samedi 28 juin 1997 de 22h à 23h

Météo : pluie fine au début, devenant violente à mi-spectacle.

Place Vaucanson



Temps de la représentation

Installation :

Espace de jeu rectangulaire situé sur la zone de parking.

Mâts d'éclairage aux quatre coins.

Coulisses situées à l'extrémité Sud-Est.

Une structure forme un élément du décor, « l'autel ».

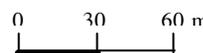
Côté Nord-Ouest, un écran de toile très fin et presque transparent (sorte de tulle), sur lequel sont projetés, en français, les textes qui sont lus en italien.

Sol dur et sans obstacle

Connexion électrique

Extinction éclairage public.

Place Vaucanson



Temps ordinaire

Place rectangulaire composée d'une partie square (square Docteur Martin) et d'une partie occupée par le stationnement automobile.

Le sol du parking est en enrobé gris foncé.

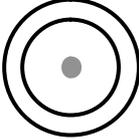
Des bâtiments de type haussmanniens (R+4) bordent la place au Sud et au Nord. Le rez-de-chaussée des bâtiments est commerçant (dont quelques cafés).

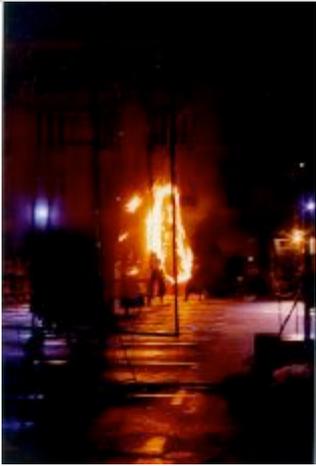
Côté Est se trouve une construction légèrement en retrait : la Banque Rhône-Alpes.

Mobilier urbain : abris-bus, cabines téléphoniques, bornes, poubelles, automates pour le parking payant.

L'ambiance sonore est composée, en fond, de la rumeur de la ville ; s'y ajoute le bruit de la circulation automobile (rues et parking), des sons provenant des cafés, parfois du terrain de boules.

Eclairage urbain uniforme mais en deux unités : le square d'un côté, le parking de l'autre.

<i>Mascaro</i>				01
Récit du spectacle	Utilisation de l'espace	Attitude du public	Illustrations	Schémas
Les lampadaires du parking sont éteints. Ne subsistent que l'éclairage urbain de la rue de la Liberté et de la rue Condillac, et quelques « points » lumineux, tels que les abris-bus et les cabines téléphoniques.				
Eclairage de scène propre au spectacle, la lumière participant à la définition de l'aire de jeu (mise en exposition).				
<p>Première partie : retour historique.</p> <p>Un acteur fait le tour de l'aire de jeu en jetant des feuilles de papier (synopsis du spectacle) vers le public.</p> <p>Les comédiens jouent des Indiens pratiquant des cultes païens d'Amérique du Sud.</p>	<p>Souvent, aller-retour entre les deux extrémités de la scène.</p>	<p>Pluie très fine, peu de temps avant le début du spectacle. Les personnes présentes ne partent pas et sortent les imperméables et les parapluies. Cela dure 5 minutes.</p> <p>La masse du public entoure l'aire de spectacle, sur 4-5 rangs. Les trois premiers rangs sont assis par terre.</p> <p>Utilisation du mobilier urbain : spectateurs perchés sur les abris-bus et les cabines téléphoniques.</p> <p>Des habitants des immeubles des alentours regardent depuis les fenêtres des balcons.</p> <p>Des enfants ont peur et se mettent à pleurer et à crier.</p>	 	
La musique jaillit d'un seul coup et emplit complètement la place (effet d'enveloppement).				
On n'entend plus la circulation automobile, ni l'animation des bars voisins (effet de masque).				
On est transporté ailleurs (effet de délocalisation).				
<p>Invasion européenne, avec l'arrivée des Conquistadors.</p> <p>Combats entre les deux civilisations. Victoire des Espagnols.</p> <p>Deuxième partie : époque contemporaine, en Argentine.</p> <p>Arrestation du poète.</p>	<p>Les ombres des échassiers (Conquistadors) se projettent sur les façades des immeubles.</p>			
Bruit de la mer : le bruit des vagues apparaît progressivement (effet de crescendo) et se confond presque à celui de la circulation automobile (effet de mixage).				
<p>Immigration : départ vers l'Argentine ;</p> <p>Dictature, persécutions.</p>	<p>Les acteurs ont des valises avec des lampes torches à l'intérieur. Ils balayent la foule avec leurs lampes.</p> <p>La scène s'étend au-delà de l'aire de jeu.</p>			

Scène avec le feu.	Les boules de feu passent très près des spectateurs.	Pas de recul du public.	
Percussions (effet d'enveloppement).			
Rencontre du poète et de sa femme.	Le couple dansant le tango, puis une valse, est mis en lumière par une « poursuite ». Tout est éteint. L'espace se réduit à ce cercle de lumière.	Pluie subite et violente : les personnes assises se lèvent et sortent les parapluies.	
Apparition brusque de la pluie : bruit des gouttes sur le sol et sur les parapluies.			
Assassinat du poète.			
Autodafé des livres du poète	Les livres sont transportés d'une extrémité de la scène (bibliothèque) à l'autre, dans le brasier .	Les applaudissements du public sont très soutenus.	
Applaudissements (effet d'enchaînement).			
Traces :	Feuilles de papier par terre, comme collées au sol par la pluie ; Structures techniques du spectacle, le temps du démontage.		

Cagettes et poules

Eclat Immédiat et durable 02

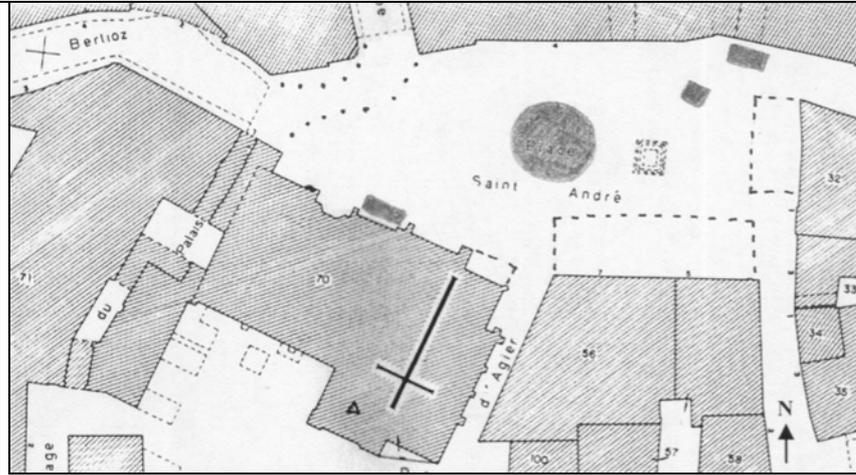
Les représentants de 15 pays européens et 1 président se rencontrent. Réussiront-ils à faire une omelette sans casser d'œufs ?

16 comédiens

Samedi 28 juin 1997 de 17h à 19h30

Météo : ciel couvert.

Place Saint-André



0 30 60 m

Temps de la représentation

Installation :

Différents espaces clos répartis sur la place :

Un grand enclos avec un mur de cagettes et une grande table ronde,

Un petit enclos-poulailler avec un gros œuf (sorte de signal),

Une porte en cagettes devant une porte du tribunal.

700 cagettes

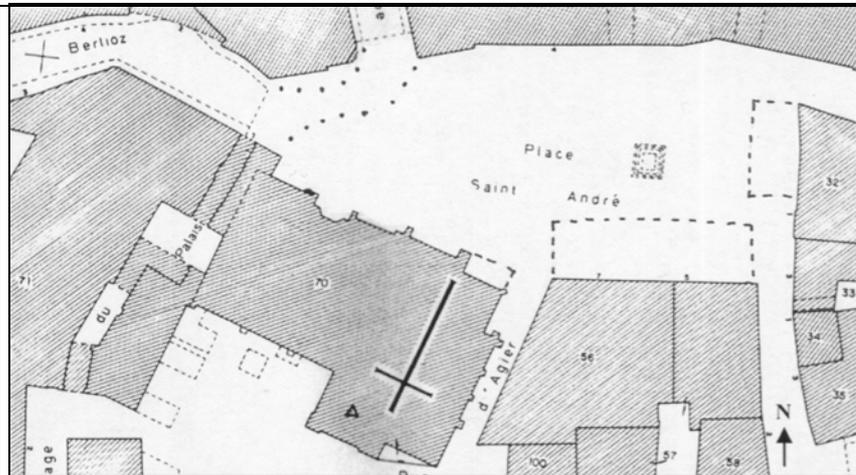
1500 œufs

poêle 5m de diamètre

15 poules

La première partie du spectacle se passe simultanément en différents endroits de la place

Place Saint-André



0 30 60 m

Temps ordinaire

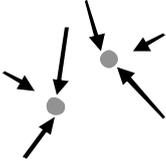
Place fermée, complètement minérale (dalles de pierres lisses et claires) avec accès aux angles.

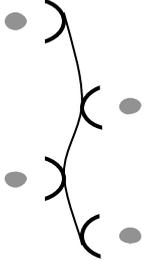
Place piétonne, sauf rares traversées de voitures de riverains et du Palais de Justice. A l'Ouest, un « coude » formé par la rue Hector Berlioz et de la rue Guy Pape est utilisé par les automobiles.

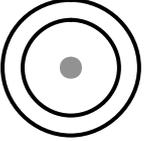
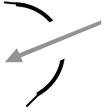
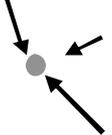
Elle est bordée par des immeubles d'habitation 18^{ème} siècle (R+4) au Sud et à l'Est, par l'Eglise Saint-André au Sud-Ouest, par le Palais de Justice au Nord et par le Théâtre de Grenoble (années 50) à l'Ouest ; Terrasses de café (--- sur le plan).

Ambiance sonore : fond de drône urbain léger ; la place est protégée de la ville ; surtout sons provenant de la place : cafés, marché le matin, bruit de voix ; cloches de l'église toutes les heures.

Espace fermé, sauf dans l'axe des différents accès : cadrage sur les rues. Le sol clair de la place provoque un effet de découpe des silhouettes des passants ; selon moment de la journée, éblouissement, reflet du soleil sur le sol, fort contre-jour.

<i>Cagettes et poules</i>				02
Récit du spectacle	Utilisation de l'espace	Attitude du public	Illustrations	Schémas
	Le long de l'église, une personne entretient des feux dans des gros bidons métalliques.			
Odeur du feu. Différentes scènes réparties en plusieurs endroits de la place.		Les gens vont d'un endroit à un autre de la place pour assister aux différentes scènes. Certaines personnes essayent de prendre de la hauteur pour voir le maximum de choses : debout sur des chaises...		
Un acteur, sur un escabeau, harangue la foule (« votez pour moi »).		... sur le piédestal de Bayard, dans les fenêtres du tribunal. Les gens réagissent au discours, en criant et en applaudissant.		
Du brouhaha de la place, émergent parfois des interpellations des acteurs entre eux, des discours pour le public... (effet d'émergence). Les spectateurs orientent leur vue et leur écoute vers certaines séquences (effet cocktail). Effet d'attraction sonore et visuelle.				

<p>Un acteur, grimpé sur la statue de Bayard, parle aux gens massés à ses pieds et mange des œufs durs.</p>		<p>Quelques personnes s'interrogent sur la solidité de la statue. Certains signalent que l'épée est déjà tombée et a été remise en place récemment.</p>		
<p>Souvent les acteurs se placent en hauteur par rapport aux personnes de la place (mise en exposition).</p>				
<p>Des comédiens montent jusqu'au balcon situé au-dessus du « Café du Tribunal » grâce à une échelle. L'un des deux se déshabille complètement pour se rhabiller différemment. L'un renverse ensuite une bassine d'eau par-dessus le balcon.</p>		<p>Dans ce coin de la place, tous les regards sont levés vers ce balcon.</p>		
<p>Des acteurs interviennent à différentes terrasses de café.</p>	<p>Les acteurs se mêlent aux clients des cafés, parlent et boivent avec eux.</p>	<p>Les clients des bars participent plus ou moins. L'un d'eux repart avec une poule !</p> <p>Des enfants pleurent et hurlent (énervement général ?).</p>		
<p>Des comédiennes, à des fenêtres au-dessus du café « Le Bagatelle », se disputent d'une fenêtre à l'autre. Elles lancent du fromage (du gouda) sur la foule.</p>		<p>Dans le public, certains rattrapent le fromage au vol ou le ramassent (enfants) et le mangent.</p>		
<p>Les cris et les appels des comédiens font réagir le public lorsqu'une nouvelle scène commence (effet d'attraction).</p>				
<p>Le meneur du spectacle (le « président du Conseil ») possède un microphone et est une sorte de narrateur.</p>				
<p>Les haut-parleurs se trouvent dans un coin de la place. Par le niveau sonore, le narrateur est entendu de toute la place.</p>				
<p>Des pétards (« attentat en Espagne ») explosent vers le Palais de Justice.</p>	<p>Les cloches de l'église se mettent à sonner à toutes volées, au même moment.</p>	<p>Surprise du public qui cherche d'où cela provient.</p>		

Les bruits des pétards et surtout des cloches, envahit tout l'espace (effet d'enveloppement et de masque).				
<p>Déploiement du mur en cagettes qui forme une carte de l'Europe. L'action se recentre vers ce point de la place.</p>		<p>Les spectateurs se regroupent autour de cette zone.</p>		
Les spectateurs, qui étaient attirés en différents points de la place, se tournent vers un lieu unique.				
<p>Hymne européen « caqueté ». Hymnes de tous les pays européens et entrée des représentants respectifs en voiture.</p>		<p>La voiture traverse une partie de la place : à chaque fois, le public doit s'écarter pour la laisser passer.</p>		
Des trompettistes à l'arrière de la voiture annoncent le passage de celle-ci. Avertie, la foule s'écarter et se referme juste derrière.				
<p>Discussions et délibérations des représentants européens. La table des débats, ronde, se transforme en poêle géante. Cuisson d'une omelette. L'odeur de l'omelette se répand sur toute la place.</p>				
<p>Partage de l'omelette avec le public.</p>		<p>Les spectateurs se dirigent vers la poêle géante et se servent en omelette.</p>		
Applaudissements (effet d'enchaînement).				

<p>Traces :</p>	<p>Odeur d'omelette. Paille. Pétards. Feuilles de papier. Assiettes bleues en carton. Quelques cagettes dans un coin.</p>	 <p>The right column contains three vertically stacked photographs. The top photo shows a street scene with a large pile of yellow straw on the ground, people walking, and a building with a red awning in the background. The middle photo is a close-up of a cobblestone pavement covered with red confetti. The bottom photo is a close-up of a cobblestone pavement covered with white paper scraps.</p>
-----------------	---	--

Ville occupée

Cie du 13 mars

03

Des enfants jouent, dans la rue, à la guerre. Les choses tournent mal et l'un des enfants finit par être torturé par les autres.

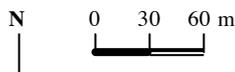
5 comédiens

Samedi 28 (1) et dimanche 29 (2) juin 1997

Durée : 1 heure

Météo : beau temps d'été, ciel couvert le samedi (1).

Centre ancien (parcours)



Temps de la représentation

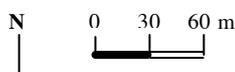
Installation :

place Notre-Dame - rue Barnave, place aux Herbes - place Claveyson - Grande rue, rue Rahoult, place de Gorde

1. Jardin de Ville
2. rue d'Agier - place Saint André

Pas d'installation particulière.

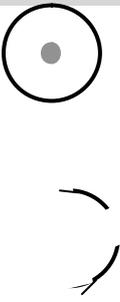
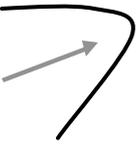
Centre ancien (parcours)

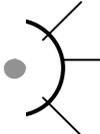
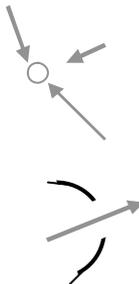


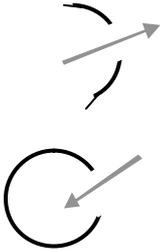
Temps ordinaire

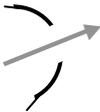
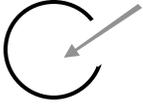
Places et rues du centre ville, essentiellement piétonnes. L'ensemble est très minéral et bordé d'immeubles d'habitation (XIXème siècle) avec rez-de-chaussée commerçants (magasins et cafés).

Le Jardin de ville est planté de grands arbres, le sol est clair en terre stabilisée et les allées sont en pavés autobloquants. Le mobilier urbain est constitué de bancs, poubelles, point d'eau et kiosque à musique.

<i>Ville occupée</i>				03
Récit du spectacle	Utilisation de l'espace	Attitude du public	Illustrations	Schémas
1. Place Notre Dame.				
Arrivée des 5 comédiens avec une sorte de chariot, manœuvré tout le long du spectacle par une assistante technique.	Ils arrivent de la place des Tilleuls (coulisses).	Des gens attendent autour de la fontaine ; le rebord permet de s'y asseoir.		
Les spectateurs, en attendant, se parlent. Silence à l'arrivée des acteurs.				
Début du spectacle ; Ils font mine de trouver le chariot et les déguisements. Ils se changent. Quelques voitures arrivent de la rue Barnave. Les acteurs improvisent autour de cet événement imprévu.		Un cercle se forme autour des acteurs : le public est assis côté fontaine et à la terrasse du café en face, ou debout entre ces deux côtés. Le public finit par s'écarter pour laisser le passage puis le cercle se referme.		
Superposition du spectacle et des usages quotidiens.				
A un moment donné, un entraînement militaire se fait sur de la musique (poste sur le chariot).	Les comédiens sautent partout, se roulent par terre, rampent, etc.	Les gens doivent parfois s'écarter de peur que les acteurs ne sautent sur eux ou les cognent.		
La musique attire les passants (effet d'attraction).				
Départ pour une autre place. Les comédiens essayent d'entraîner le public avec eux (assimilation du public comme faisant partie de la troupe armée).	Certains personnages vont devant, en éclaireurs. Ils arrêtent et interrogent des passants (« Où sont les ennemis ? »). La rue entière est leur terrain de jeu et tout l'espace est occupé. Certains passants tentent de passer inaperçus et rasant les murs.	La majeure partie du public suit le spectacle. Les passants se mélangent un instant au spectacle et au public. Le public occupe toute la largeur de la rue et empêche la circulation « normale » des passants.		
Tentative d'évitement de mise en exposition.				
2. La troupe débouche sur la place aux Herbes. Les personnes assises aux terrasses des cafés sont « interrogées ».	Le marché vient juste de partir et la place n'est pas encore nettoyée : des fruits et des légumes, des morceaux de cagettes jonchent le sol. Les acteurs vont boire au robinet qui se trouve sur un côté de la place. Milieu de la place.			
3. Place Claveyson.		Un cercle se forme. Des gens s'assoient sur des « bornes », s'appuient contre des poubelles, les vitrines, etc.		

<p>Interpellation des gens aux balcons par les acteurs.</p>		<p>Certains s'assoient par terre. Les autres restent debout.</p> <p>Des habitants des immeubles de la place se mettent à leurs fenêtres pour assister au spectacle.</p>	 	
<p>Effet d'attraction sonore ; les habitants se mettent en position de spectateurs.</p>				
<p>« Attaque » du petit train touristique (improvisation).</p>		<p>Les spectateurs s'écartent pour laisser passer le train.</p>		
<p>Superposition du spectacle et des usages quotidiens.</p>				
<p>Séparation des comédiens en deux camps, filles/garçons. Défi entre les deux camps : 1 fille et 1 garçon se battent. Les autres se cachent.</p> <p>Entraînement (musique).</p>	<p>Utilisation du moindre coin de la place et de ce qui s'y trouve : fontaine, poubelle, voiture...</p> <p>Les acteurs courent, sautent et se roulent par terre.</p>	<p>Les acteurs se cachant, le public se retrouve en « 1^{ère} ligne » jusqu'à la fin du défi.</p>		
<p>Effet d'irruption sonore ; la musique attire les passants.</p>				

<p>Le jeu des acteurs semble un peu perturbé par l'intervention des enfants et l'espace est trop vaste.</p> <p>Le « méchant » est repéré (jouet : petit bus jaune en plastique). Tentatives de l'approcher et de le neutraliser.</p>	<p>C'est aussi le terrain de jeu habituel des enfants.</p> <p>L'action se situe vers le kiosque, repère dans le jardin.</p>	<p>Les enfants, qui étaient dans le jardin avant l'arrivée de la troupe, prennent part au spectacle en se mêlant aux acteurs et en leur donnant la réplique.</p> <p>Les spectateurs ne savent pas trop où se placer pour voir, entendre, sans gêner les acteurs ni être trop loin.</p>		
<p>Les acteurs tournent autour de l'objet suspecté, en s'imaginant dans les airs (avion) puis dans l'eau (sous-marin). Ils font appel à l'imagination de spectateurs.</p>				
<p>L'un des « enfants » est accusé par ses camarades de jeu d'être un traître. Il est fait prisonnier et torturé.</p>		<p>Les enfants n'interviennent plus.</p>		
<p>Le jeu des acteurs devient tragiquement réel. Les spectateurs ne rient plus. Tout le monde reste figé.</p>				
<p>Trois des enfants réalisent qu'ils sont allés trop loin, arrêtent de jouer à la guerre et partent.</p> <p>Tous les acteurs partent, abandonnant armes, déguisements et chariot.</p> <p>Fin du spectacle.</p>	<p>Ils s'éloignent en courant vers l'autre côté du jardin. Ils vont boire au robinet.</p> <p>Tous les ustensiles sont éparpillés devant le kiosque.</p>	<p>Applaudissements, les acteurs reviennent pour saluer.</p>		
<p>Applaudissements (effet d'enchaînement).</p>				
<p>Traces :</p>	<p>aucune</p>			
<p>2. Parcours du 29 juin</p>				
<p>Les 2 camps sont maintenus, le public jouant le jeu.</p> <p>6 bis. Grande Rue. Les acteurs partent en courant derrière le chariot, en hurlant.</p>	<p>La rue devient un terrain de jeu. Les passants sont surpris et s'écartent pour laisser le passage.</p>	<p>Les spectateurs les suivent, eux aussi en courant et en hurlant (enfants et adultes).</p>		
<p>Irruption, envahissement. Toute la rue est occupée.</p>				
<p>7 bis. Arrêt à l'angle des rues, devant le distributeur de préservatifs : quête parmi les spectateurs pour avoir une pièce de 10 francs et jouer avec le distributeur.</p>	<p>Attroupement à l'entrée de la rue Rahoult. La circulation piétonnière est complètement perturbée. Les passants s'arrêtent, se demandant ce qui se passe.</p>	<p>Les adultes semblent s'amuser autant que les comédiens et les enfants.</p>		
<p>Détournement d'objets, de situations du quotidien.</p>				
<p>8 bis. Tout le monde repart dans la rue Rahoult.</p>				

<p>Des personnes aux fenêtres des immeubles interpellent les comédiens et entrent dans leur jeu.</p> <p>La troupe repart en courant et en hurlant, traverse la place de Gorde et prend la rue d'Agier pour déboucher sur la place Saint André.</p>	<p>Toute la rue est investie (rue, magasins, balcons, fenêtres).</p> <p>La rue d'Agier, très étroite, est occupée totalement par la « horde hurlante ».</p> <p>Les passants qui arrivent dans l'autre sens sont obligés, soit de faire demi-tour, soit de se plaquer contre les murs pour laisser passer.</p>	<p>La masse du public grossit, les gens essayant d'en entraîner d'autres.</p>		
Le spectacle passe au premier plan ; irruption.				
<p>9 bis. Place Saint André.</p> <p>Le « méchant » est repéré (jouet : petit bus jaune en plastique). Tentatives de l'approcher et de le neutraliser.</p> <p>L'un des « enfants » est accusé par ses camarades de jeu d'être un traître. Il est fait prisonnier et torturé. Trois des enfants réalisent qu'ils sont allés trop loin, arrêtent de jouer à la guerre et partent.</p> <p>Tous les acteurs partent, abandonnant armes, déguisements et chariot.</p> <p>Fin du spectacle.</p>	<p>L'action se situe devant la façade du Palais de Justice.</p> <p>Pendant que, chacun leur tour, les personnages essaient d'attaquer le bus, les autres se cachent parmi le public, derrière des véhicules stationnés là...</p> <p>Ils s'éloignent en courant vers le théâtre de Grenoble.</p>	<p>Les spectateurs sont disposés en demi-cercle.</p> <p>Applaudissements. Les acteurs reviennent pour saluer.</p>		  
Applaudissements (effet d'enchaînement).				
Traces : Aucune.				

Les Bourgeois de Calais

C^{ie} T. Chaussebourg 04

Comédiens enduits d'argile verte, figurants les « Bourgeois de Calais », de Rodin. Performance.

3 comédiens

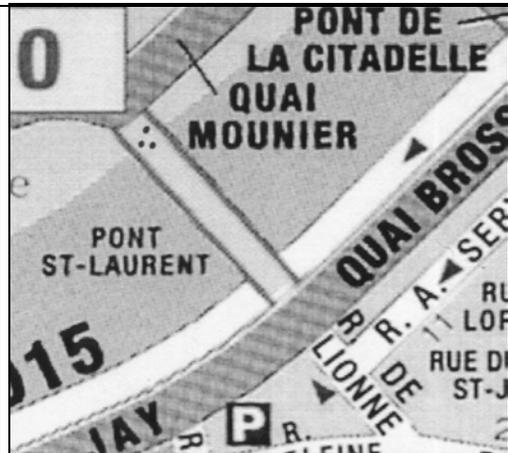
Dimanche 29 juin 1997

de 14h30 à 15h

Météo : beau temps d'été, soleil, chaleur, vent.

Pont Saint-Laurent

Temps de la représentation



Installation :

Les trois comédiens se placent sur le pont, du côté du quai Mounier.

Pas d'autre installation.

Pont Saint-Laurent

Temps ordinaire

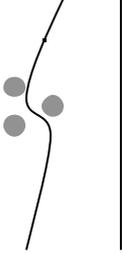


Pont suspendu piéton (sur l'Isère) qui relie le centre ville au quartier Saint Laurent (Nord).

Circulation automobile sur les quais de chaque rive.

Le revêtement de sol est en asphalté, les garde-corps sont métalliques.

L'ambiance sonore est caractérisée en journée par le mixage entre les bruits de la circulation des quais et ceux de l'Isère.

<i>Les Bourgeois de Calais</i>				04
Récit du spectacle	Utilisation de l'espace	Attitude du public	Illustrations	Schémas
<p>Les comédiens s'enduisent d'argile verte. Ils prennent la pose des trois statues de Rodin.</p>	<p>Extrémité du pont, en plein sur le passage, au milieu du flux des piétons.</p>	<p>Le public est regroupé sur le pont et sur le trottoir du quai Mounier. Les spectateurs forment un cercle discontinu autour des acteurs.</p>		
<p>Ni les acteurs, ni les spectateurs ne font de bruit. On entend l'Isère qui coule sous le pont et les voitures qui passent sur le quai Mounier.</p>				
<p>Ils restent immobiles. Le temps semble suspendu.</p> <p>Au bout d'un certain temps, un comédien, puis un autre bougent au ralenti. Ils font quelques pas et se figent à nouveau. Performance terminée : ils se redressent, regardent le public autour d'eux et bougent normalement.</p>		<p>Les spectateurs sont debout, calmes, immobiles. L'immobilité des acteurs est communicative. <i>Les spectateurs qui restent recherchent des appuis : parapet du pont, potelets, rebord du trottoir, vélos...</i></p> <p>Des passants stoppent quelques instants leur trajet pour regarder. D'autres contournent ou passent au milieu des acteurs.</p> <p>Un petit garçon de 3-4 ans va toucher un des acteurs et retourne en courant dans les jupes de sa mère</p> <p>« Il lui faut 2 minutes pour ramasser une clef et après il ne bouge plus. »</p> <p>« On attend qu'il se passe quelque chose... et il ne se passe rien ! »</p>	 	
<p>Trace :</p> 	<p>aucune Rodin, <i>Les Bourgeois de Calais</i> (bronze, 1884-1886).</p>			

Tout va mal

Cie Embarquez

05

Des malades, des fous, qui attendent leur médecin, qui ne viendra pas. Chacun raconte ses malheurs et essaye, d'une certaine façon, d'aider les autres.

4 comédiens

Dimanche 29 juin 1997

de 14h à 15h

Météo : beau temps d'été, chaud et ensoleillé.

Place aux Herbes

Temps de la représentation



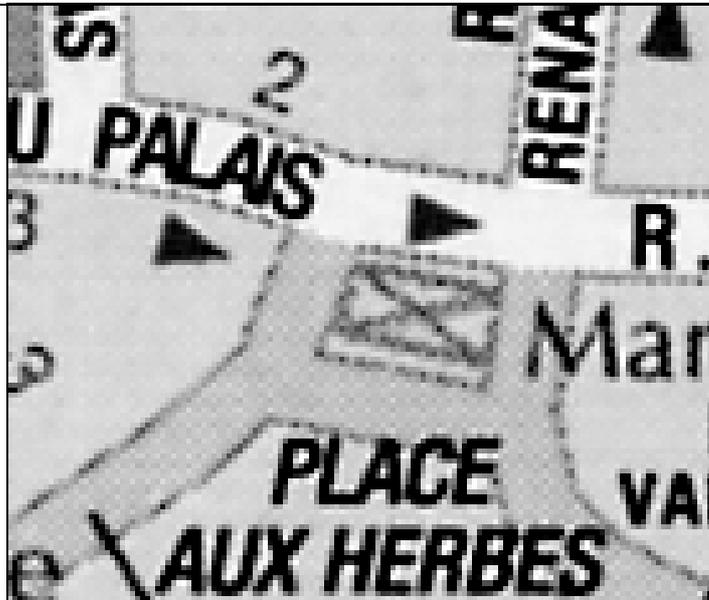
Installation :

Une chaise, un petit escabeau en bois, une valise et une caisse en bois sont installés le long de la façade côté Sud de la place.

Plus tard au cours de la représentation, de la farine permettra de tracer sur le sol les limites de la scène (voir plan ci-contre).

Place aux Herbes

Temps ordinaire



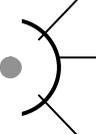
Place piétonne du centre ville, occupée en son centre par une halle métallique (de 1895) accueillant un marché de fruits et légumes chaque matin. La place est fermée par des immeubles d'habitation où les rez-de-chaussée sont commerçants (plusieurs cafés avec terrasses, boulangerie, épicerie, boucheries...).

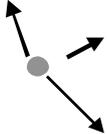
La place est toujours animée grâce au marché et aux bars, du matin au soir.

Circulation automobile très réduite (riverains et livreurs) sur le côté Nord de la place (rue du Palais).

Le sol est en porphyre clair, les façades sont colorées.

L'ambiance sonore est métabolique (sons du marché, des cafés, bruit de pas, voix).

<i>Tout va mal</i>				05
Récit du spectacle	Utilisation de l'espace	Attitude du public	Illustrations	Schémas
		En attendant le spectacle : les gens sont assis sur le pourtour de la place (rebords de fenêtres, des vitrines...). D'autres sont debout, appuyés contre les piliers de la halle, les potelets...		
Brouhaha du public attendant le spectacle. Il cesse à l'arrivée des acteurs qui, eux, parlent haut et fort (effet d'irruption et effet d'attraction).				
Les gens bougent pour se placer le mieux possible pour le spectacle.				
Quatre personnes arrivent avec des chaises, un petit escabeau, une valise et une caisse en bois.	Dépôt des « bagages » le long de la façade.	Regroupement des gens vers les comédiens, là où il semble se passer quelque chose. Le public forme un demi-cercle autour des acteurs. Les gens restent debout.		
Un acteur grimpe sur le toit de la halle, à l'aide d'une chaise et d'un autre comédien qui lui fait la courte échelle.	La halle de la place, et plus précisément sa toiture, entre dans le spectacle (cachette, support d'acrobaties).	Tous les regards se tournent vers la halle. Le demi-cercle change d'orientation. Les gens s'écartent de sous la halle (vue, danger éventuel).		
Acteur sur le toit de la halle (exposition).				
Il grimpe et disparaît de la vue des spectateurs, sur le toit.	Il marche, debout sur le toit.	Les spectateurs ont les yeux levés vers le toit de la halle.		
Il réapparaît, tenant dans ses bras une espèce de gros serpent vert en toile. Il le jette du toit.	Le toit était aussi une cachette (partie non visible, coulisses du lieu de spectacle).			

<p>Le comédien se suspend à la structure métallique de la halle.</p> <p>Les autres acteurs font mine d'avoir peur. Il saute.</p>	<p>Les poteaux, la structure métallique, sont utilisés comme support d'acrobatie.</p>			
<p>Le « serpent » sert à délimiter une partie de l'aire de jeu. Avec de grosses seringues projetant de la farine, deux actrices dessinent au sol les limites de la « scène » (« zone de quarantaine »). L'un des comédiens fait le tour de la scène en pulvérisant de la bombe aérosol sur le public (« désinfection des malades », c'est-à-dire du public).</p>	<p>Scène créée à l'aide de ce boudin de toile et de lignes au sol. Limites « infranchissables » pour le public. Fond de scène : façade.</p> <p>Délimitation, création d'un espace odorant.</p>	<p>L'action se recentrant, retour au demi-cercle. Les spectateurs restent debout (enfants et petits devant). Personne ne s'assoit car le sol est mouillé à cause du nettoyage de la place après le marché.</p> <p>Réaction du public : léger recul et « Oh ! » dégoûté général assez sensible.</p>		
<p>La bombe odorisante fait le tour de la « scène » (effet de sillage, envahissement). On peut suivre le parcours de la bombe par rapport à la réaction du public (effet de répulsion).</p>				
<p>Déroulement de la « pièce », dialogues entre acteurs, monologues destinés au public.</p> <p>Parfois les acteurs prennent un spectateur pour le faire entrer dans le jeu.</p> <p>Fin du spectacle : les deux couples se sont formés, ils se marient. Les comédiens distribuent des poignées de riz aux spectateurs.</p>	<p>L'aire de jeu est entièrement cernée par le public. Les acteurs n'utilisent plus l'espace, ni les éléments de la place. Ils grimpent sur l'escabeau, l'estrade et les chaises.</p>	<p>Le public n'est pas très à l'aise (peur d'être choisi).</p> <p>Les spectateurs jettent du riz sur les mariés.</p>		
<p>Rires, tout le long du spectacle (effet d'émergence) et applaudissements à la fin (effet d'enchaînement).</p>				

<p>Traces :</p>	<p>Lignes tracées de chaque côté de l'aire de jeu avec de la farine. Quelques pages de magazines, arrachées durant le spectacle, traînent par terre. L'odeur de la bombe désodorisante a disparu mais certaines personnes sentent, reniflent leurs vêtements. Grains de riz sur le sol.</p>	
-----------------	---	--

Bercée sous les balles

M'Zêlé

06

Une histoire d'enfant racontée par une femme, à l'aide de la jonglerie.

1 comédienne

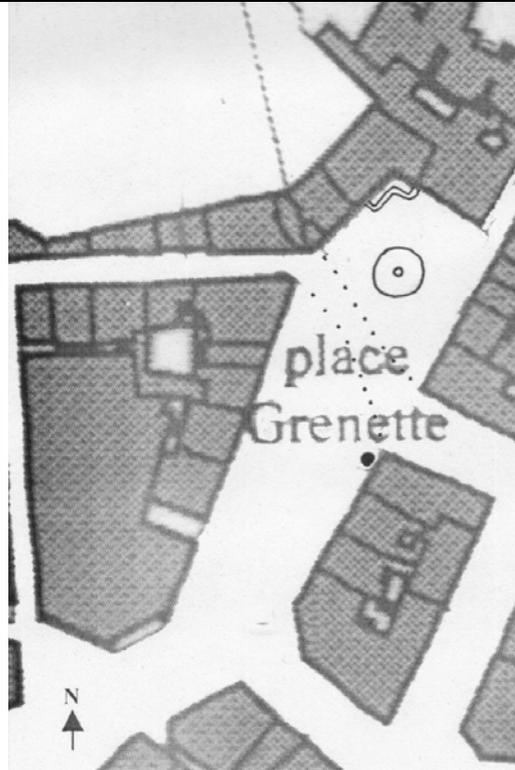
Dimanche 29 juin 1997

de 16h30 à 17h

Météo : beau temps d'été, soleil et chaleur.

Place Grenette

Temps de la représentation



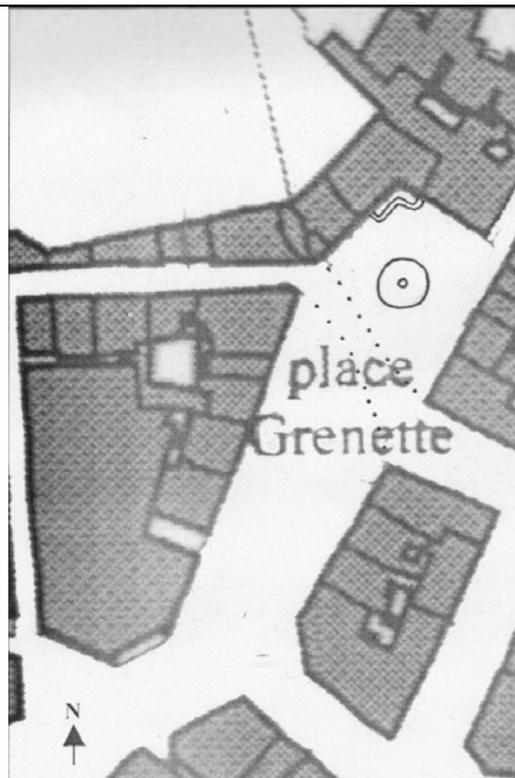
0 30 60 m

Installation :

La comédienne s'installe dos à une façade d'immeuble, côté Est, à l'angle de la place et du passage pour les voitures.

Place Grenette

Temps ordinaire



0 30 60 m

La place Grenette est une place piétonne du centre ville qui se compose de deux parties, séparée par la rue de la république (passage automobile Est-Ouest délimité par des bornes en fonte).

La partie Sud-Ouest est totalement occupée par les terrasses de cafés et glaciers. Une fontaine monumentale (1824) se trouve sur la partie Nord-Est. La place est bordée d'immeubles d'habitation du XIXème siècle aux façades colorées. Les rez-de-chaussée sont commerçants (cafés mais aussi magasins de vêtements, chaussures, parfumerie...).

Les passages des piétons se font en périphérie, selon un axe Sud-Ouest / Nord-Est.

L'ambiance sonore est métabolique (bruits provenant des cafés et des terrasses, pas, voix) et bruit de la fontaine formant masque du côté Nord.

<i>Bercée sous les balles</i>				06
Récit du spectacle	Utilisation de l'espace	Attitude du public	Illustrations	schémas
	La comédienne qui arrive reconnaît effectivement que le public a trouvé une bonne place. C'est par contre très mauvais pour elle, à cause du bruit de la fontaine : le niveau sonore est trop élevé.	Le programme indiquait lapidairement « Place Grenette ». Quelques personnes se sont assises, à l'ombre, sur les marches en face de la fontaine : ombre, vue dominante, « sièges ». Effet d'entraînement, beaucoup de monde regroupé sur les marches et dans tout ce coin de la place.		
Le bruit de la fontaine empêcherait l'artiste de se faire entendre du public (effet de masque).				
	Elle entraîne le public à un autre endroit de la place.	Le public suit mais un peu à contre cœur (la nouvelle situation est moins confortable).		 Un schéma simple montrant un point noir (le public) à l'origine d'une ligne courbe qui se termine par une flèche, indiquant un déplacement.
Effet d'attraction.				
Une jongleuse seule raconte une histoire assez abracadabrante en jonglant.	Façade comme fond de scène.	Le public forme un ½ cercle.		 Un schéma montrant un point noir (le public) à l'origine d'une ligne courbe qui forme un demi-cercle.
Trace : Aucune.				

Malqueridas

Las Malqueridas

07

Quatre danseuses parlent métaphoriquement du travail de la femme, de ses tâches quotidiennes, de sa relation avec la création de la vie : les rites de la fécondité, le sacré.

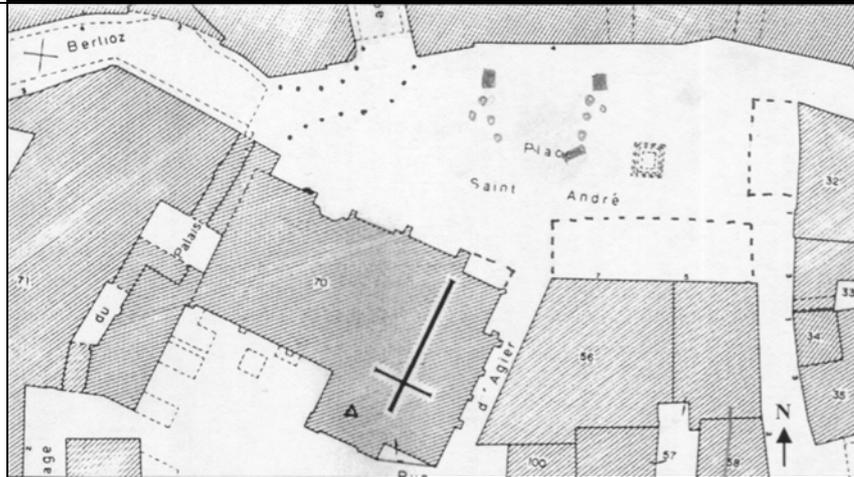
4 comédiennes

Samedi 27 juin 1998 de 16h à 16h20

Météo : soleil, chaleur.

Place Saint-André

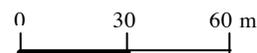
Temps de la représentation



Installation :

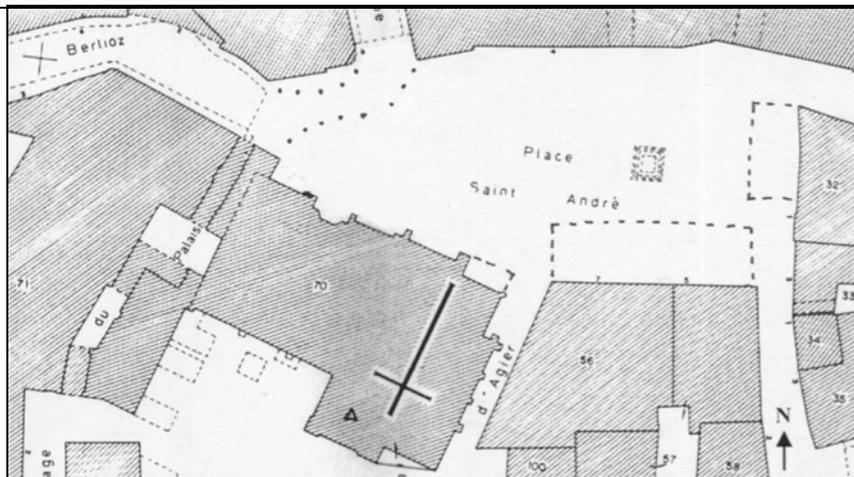
De grands seaux en fer blanc sont posés par terre, espacés d'environ 1,50m. de chaque côté de la « scène » sont disposés des haut-parleurs reliés à des câbles, ainsi qu'une table de mixage.

La façade du Palais de Justice forme le fond de scène.



Place Saint-André

Temps ordinaire



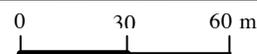
Place fermée, complètement minérale (dalles de pierres lisses et claires) avec accès aux angles.

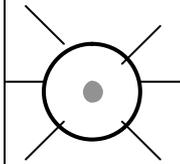
Place piétonne, sauf rares traversées de voitures de riverains et du Palais de Justice. A l'Ouest, un « coude » formé par la rue Hector Berlioz et de la rue Guy Pape est utilisé par les automobiles.

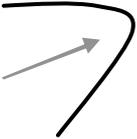
Elle est bordée par des immeubles d'habitation 18^{ème} siècle (R+4) au Sud et à l'Est, par l'Église Saint-André au Sud-Ouest, par le Palais de Justice au Nord et par le Théâtre de Grenoble (années 50) à l'Ouest.

Ambiance sonore : fond de drône urbain léger ; la place est protégée de la ville ; surtout sons provenant de la place : cafés, marché le matin, bruit de voix ; cloches de l'église toutes les heures.

Espace fermé, sauf dans l'axe des différents accès : cadrage sur les rues. Le sol clair de la place provoque un effet de découpe des silhouettes des passants ; selon moment de la journée, éblouissement, reflet du soleil sur le sol, fort contre-jour.



<i>Malqueridas</i>				07
Récit du spectacle	Utilisation de l'espace	Attitude du public	Illustrations	Schémas
	De grands seaux en fer blanc sont disposés sur le sol, semblant circonscrire une scène.	Quelques personnes attendent, assises sur des plots, par terre, sur le socle de la statue de Bayard, côté Théâtre de Grenoble...	  	
Les spectateurs, en attendant, se parlent.				
Quatre danseuses entrent dans l'aire de jeu avec des seaux, en y jetant des poignées de graines.		Atroupement également devant la terrasse du café « La Table Ronde ». Le public devant la terrasse de « La Table Ronde » se précipite vers le spectacle, autour de la « scène ».		
Les gens bougent pour se rapprocher du spectacle et se placer le mieux possible (attraction visuelle et sonore).				
Les comédiennes versent des lentilles dans les seaux vides posés sur le sol.	Elles sont tournées face à « La Table Ronde ».	Les personnes des premiers rangs sont assises. Les gens assis contre le socle de Bayard se lèvent et soit rejoignent le cercle de la foule, soit grimpent sur le socle jusqu'à la plus haute marche. Les rangs s'épaississent.	  	 

<p>Elles retournent les bidons et s'assoient dessus.</p> <p>Chacune jette des poignées des graines dans les eaux des autres. Désordre.</p> <p>Elles partent. De la musique est diffusée par les haut-parleurs.</p>		<p>Formation d'un $\frac{3}{4}$ de cercle. La partie vers la façade du Palais de Justice reste inoccupée. Des gens sont debout sur les chaises de « La Table Ronde ».</p>		
<p>La musique jaillit d'un seul coup et emplît complètement la place (effet d'enveloppement). On n'entend plus l'animation des bars voisins, etc. (effet de masque).</p>				
<p>Les danseuses reviennent. Elles prennent chacune des lentilles et tracent des lignes droites sur le sol, qui partent du côté du Palais de Justice et vont vers « La Table Ronde ».</p>	<p>Lignes de couleurs sur le sol.</p>			
<p>Elles vont jusqu'au bord du cercle formé par le public. Les danseuses reviennent en sens inverse en suivant les lignes au sol, en se trémoussant.</p>	<p>Le cercle se creuse légèrement.</p>	<p>Le public se recule un petit peu au « contact » des lignes.</p>		
<p>Elles prennent des lentilles et les lancent en l'air.</p>		<p>Les spectateurs suivent des yeux les trajectoires des graines.</p>		
<p>Elles traversent la foule tout en lançant des graines.</p>		<p>Des gens commencent à se mettre du côté du Palais de Justice. Les gens baissent la tête en recevant les graines. Ils ont des lentilles dans les cheveux.</p>		

<p>La musique s'arrête. Fin du spectacle.</p> <p>Elles reviennent saluer.</p>	<p>Taches de couleurs sur le sol.</p>	<p>Applaudissements longs et soutenus.</p>		
<p>Applaudissements (effet d'enchaînement).</p>				
<p>Traces :</p>		<p>Des enfants se précipitent pour ramasser des graines par terre.</p> <p>Des adultes viennent aussi sur la « scène ». Les seaux de lentilles sont pris d'assaut.</p> <p>Deux filles dansent pieds nus sur les lentilles.</p> <p>Des enfants essaient de glisser sur les lentilles. D'autres essaient de remplir de graines des sacs plastiques.</p>		

Une personne de la troupe tente de retirer les seaux.
Un homme de la compagnie balaie les graines sur la place.

Cela ne fait pas partir les gens, adultes ou enfants.
La foule se disperse.



Del planeta basura

Sol Pico

08

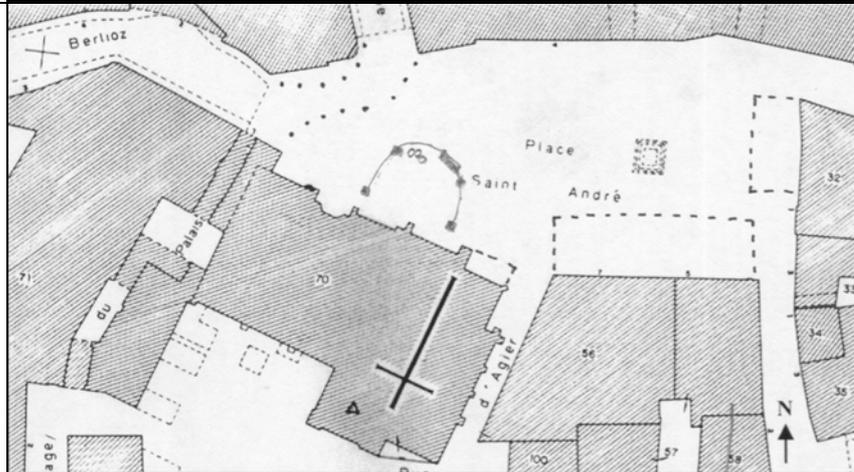
Des êtres étranges venus d'ailleurs, de la planète ordure, arrivent sur Terre et, avec violence, essaient d'imposer leur point de vue.

4 danseuses - comédiennes

Dimanche 28 juin 1998 de 16h15 à 16h35 Météo : soleil, chaleur d'été.

Place Saint-André

Temps de la représentation

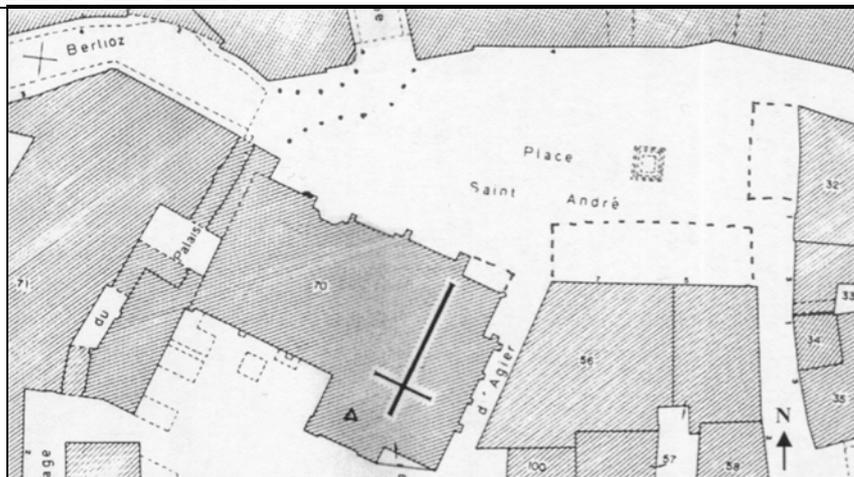


Installation :

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

Place Saint-André

Temps ordinaire



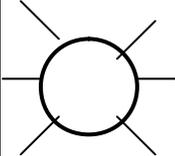
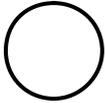
Place fermée, complètement minérale (dalles de pierres lisses et claires) avec accès aux angles.

Place piétonne, sauf rares traversées de voitures de riverains et du Palais de Justice. A l'Ouest, un « coude » formé par la rue Hector Berlioz et de la rue Guy Pape est utilisé par les automobiles.

Elle est bordée par des immeubles d'habitation 18^{ème} siècle (R+4) au Sud et à l'Est, par l'Eglise Saint-André au Sud-Ouest, par le Palais de Justice au Nord et par le Théâtre de Grenoble (années 50) à l'Ouest.

Ambiance sonore : fond de drône urbain léger ; la place est protégée de la ville ; surtout sons provenant de la place : cafés, marché le matin, bruit de voix ; cloches de l'église toutes les heures.

Espace fermé, sauf dans l'axe des différents accès : cadrage sur les rues. Le sol clair de la place provoque un effet de découpe des silhouettes des passants ; selon moment de la journée, éblouissement, reflet du soleil sur le sol, fort contre-jour.

<i>Del planeta basura</i>				08
Récit du spectacle	Utilisation de l'espace	Attitude du public	Illustrations	Schémas
Deux femmes font des essais instrumentaux.	Batterie, microphones, haut-parleurs, table de mixage, reliés par des câbles dessinant une « scène ».	Attirés par les signes d'un spectacle à venir (câbles, HP, sons, etc.) des gens commencent à arriver.	 	
De la musique jaillit un court moment (irruption). Elle attire les passants (attraction).				
	Un ovale, dessiné par le public autour des câbles, se forme peu à peu.	Certains s'assoient par terre, d'autres derrière, debout.		
Brouhaha du public attendant le début du spectacle.				
		<p>Les premiers rangs (surtout composés d'enfants) sont assis. Seuls les enfants traversent l'espace vide, la « scène », en courant ou s'assoient au-delà des câbles.</p> <p>Des personnes sont installées dans les fenêtres du Palais de Justice.</p> <p>D'autres sont assises ou debout sur des chaises du café de la Table Ronde. Occupation de la face du socle de la statue de Bayard orientée vers le spectacle.</p> <p>Des gens se servent des programmes pour se protéger du soleil (chapeaux, éventails).</p>	 	

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

Fanfare

Le S.N.O.B.

09

(Service de Nettoyage des Oreilles Bouchées)

Une fanfare interprétant des morceaux divers (jazz, chanson, ...).

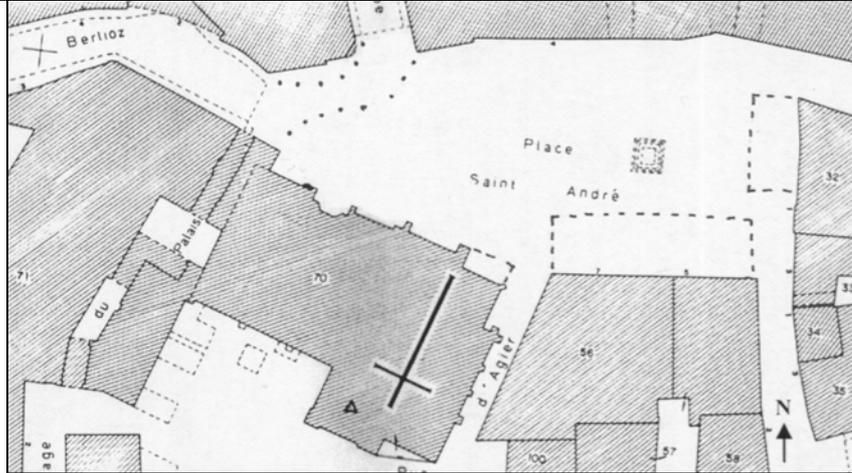
9 musiciens

Dimanche 26 juillet 1998 de 18h30 à 19h

Météo : soleil de fin d'après-midi, chaleur.

Place Saint-André

Temps de la représentation



Installation :

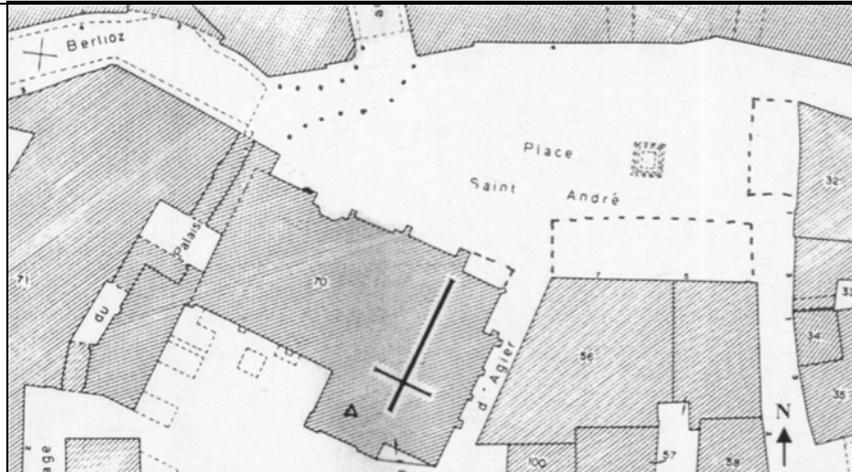
Les musiciens sont tous habillés en noir et orange vif.

Ils arrivent en file indienne et, pour jouer, se placent les uns à côté des autres, puis se disposent en différentes configurations selon les morceaux interprétés.

Aucune installation ou dispositif particulier.

Place Saint-André

Temps ordinaire



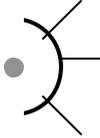
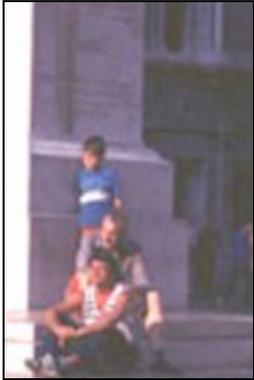
Place fermée, complètement minérale (dalles de pierres lisses et claires) avec accès aux angles.

Place piétonne, sauf rares traversées de voitures de riverains et du Palais de Justice. A l'Ouest, un «coude» formé par la rue Hector Berlioz et de la rue Guy Pape est utilisé par les automobiles.

Elle est bordée par des immeubles d'habitation 18^{ème} siècle (R+4) au Sud et à l'Est, par l'Eglise Saint-André au Sud-Ouest, par le Palais de Justice au Nord et par le Théâtre de Grenoble (années 50) à l'Ouest.

Ambiance sonore : fond de drône urbain léger ; la place est protégée de la ville ; surtout sons provenant de la place : cafés, marché le matin, bruit de voix ; cloches de l'église toutes les heures.

Espace fermé, sauf dans l'axe des différents accès : cadrage sur les rues. Le sol clair de la place provoque un effet de découpe des silhouettes des passants ; selon moment de la journée, éblouissement, reflet du soleil sur le sol, fort contre-jour.

Déambulation				09
Récit du spectacle	Utilisation de l'espace	Attitude du public	Illustrations	Schémas
<p>Arrivée de la fanfare place Saint André.</p> <p>Sorte d'annonce par une musique genre « Trompettes de péplum ».</p> <p>Irruption sonore.</p> <p>Mise en exposition.</p>		<p>Quelques personnes ont suivi les musiciens depuis la place Grenette.</p> <p>Les clients des cafés, en terrasse, se tournent vers la fanfare.</p>		
<p>Hommage cérémonieux devant la statue de Bayard.</p>	<p>Les musiciens s'installent face à la statue, dos au Palais de justice.</p>			
Superposition du spectacle et des usages quotidiens (gens aux cafés, qui passent...).				
		<p>Des passants, des cyclistes, s'arrêtent pour voir et écouter.</p>		
La musique attire les gens de passage (attraction sonore et visuelle).				
<p>Les musiciens jouent pour les gens installés aux terrasses des cafés (« Le Bagatelle », « La Table Ronde »).</p> <p>Le morceau s'achève. Cela correspond exactement à l'irruption des cloches de l'église.</p>	<p>La fanfare se déplace et se met face à la terrasse de La Table Ronde.</p>	<p>Des gens s'assoient ou grimpent sur le piédestal de la statue.</p> <p>Applaudissements.</p>		
Cloches (effet d'irruption).				
<p>Proposition d'un jeu où il faut deviner de quelle chanson il s'agit.</p> <p>La fanfare forme une moto pour la chanson « En Harley Davidson ».</p>				

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

Taxi

Générik Vapeur

10

Après l'attaque d'une ANPE, trajet d'un troupeau de voitures à travers le centre ville. Celles-ci sont transformées en taxis new-yorkais et embarquent des clients (des spectateurs) pour un pique nique à la campagne..

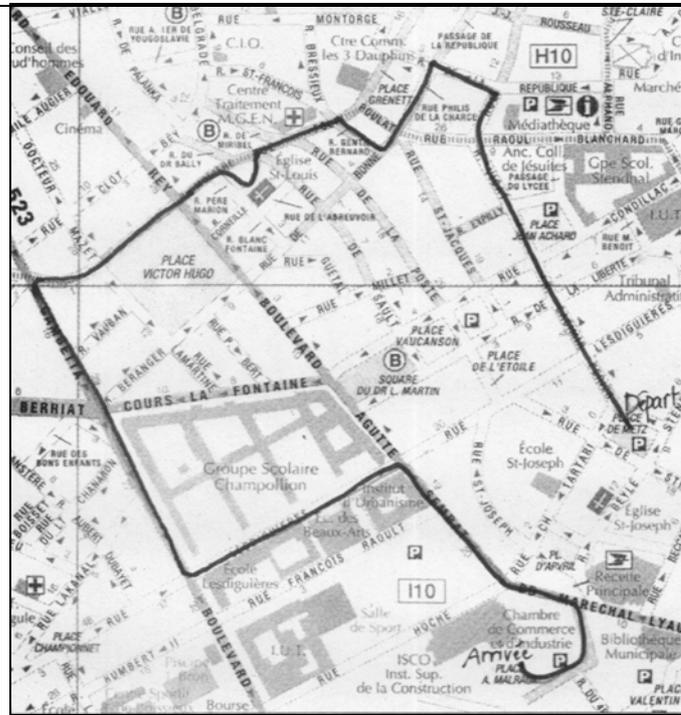
12 comédiens

Samedi 27 juin 1998 de 17h à 23h

Météo : soleil, chaleur d'été.

Centre ville

Temps de la représentation

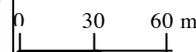
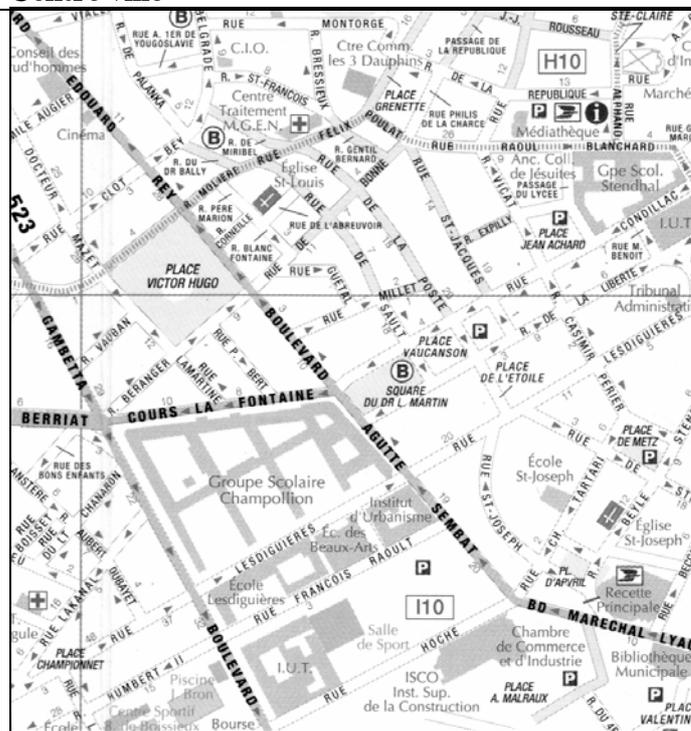


Installation :

place de Metz – rue Casimir Périer – rue de la République – rue de Bonne – rue Félix Poulat et église Saint-Louis – place Victor Hugo – carrefour Berriat-Gambetta – bd Gambetta – rue Lesdiguières – place André Malraux – Fontaine
rue Félix Poulat (pour la nuit).

Centre ville

Temps ordinaire



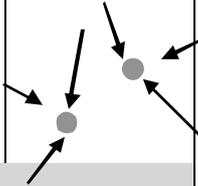
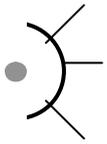
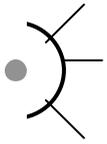
Rues et places du centre ville très fréquentés le samedi, aussi bien par les piétons que par les automobilistes. Les rez-de-chaussée sont commerçants.

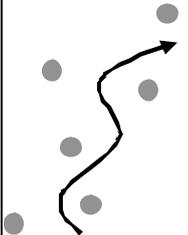
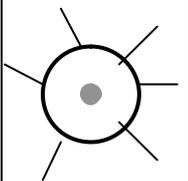
De la rue de Bonne à la place Félix Poulat, on se trouve dans une zone exclusivement piétonne. Le sol est en dalles et pavés clairs, les façades sont colorées.

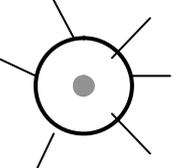
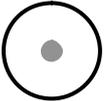
La place Victor Hugo est constitué d'un square central (fontaine, arbres, bancs, kiosques). Le tramway la longe sur l'un des côtés (Nord-Ouest) et la circulation automobile sur les trois autres.

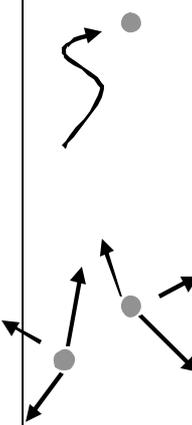
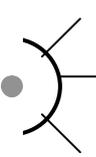
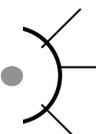
A partir de la place Victor Hugo, les immeubles ont leurs façades décorées avec des éléments de ciment moulé typiquement grenoblois. Les trottoirs sont également en ciment.

La place Malraux est récente, entourée d'immeubles d'habitations datant des années 1980.

Taxi				10
Récit du spectacle	Utilisation de l'espace	Attitude du public	Illustrations	Schémas
1. Place de Metz. On entend les cloches, à toute volée.				
Cloches, effet d'irruption et de masque momentané. Malgré tout, parfois, on peut distinguer des bruits de moteurs (effet d'émergence).				
Où et qui sont les acteurs ? Des voitures avec des passagers étranges (« mafieux »). On entend une voiture qui démarre. Une scène est jouée à deux endroits de la place (scène avec une bassine et de l'eau). Les cloches se sont arrêtées.	Beaucoup de voitures (de vieilles Mercedes), qui n'ont pas l'air de fonctionner. Quelques voitures passent, avec un air particulier. Elles repassent. Toute la place est investie.	Les gens ont commencé à se rassembler. Ils paraissent attirés par des visages un peu « différents ». Les gens se dévisagent. Ils essaient de deviner qui est acteur. On repère le « méchant ». On entend des gens qui discutent. On essaie de repérer les gens habillés un peu différemment	Même un homme avec un bras dans le plâtre paraît « suspect » (« C'est un vrai bras cassé ? »).	
Polarité diffuse.				
Cloches, un peu plus lointaines que les précédentes (17 heures). Des gens montent, qui grimpent aux balcons. 5-6 personnes aux fenêtres.	Il y a comme deux allées, mais il n'y a rien, rien ne se passe. Sur le bâtiment est écrit « ANPE ».	Les spectateurs forment comme un semblant de scène pour quelque chose qu'ils ne connaissent pas.	« Pourquoi il est écrit ANPE ? Je n'ai jamais vu d'ANPE ici moi. »	
Les spectateurs se tournent vers un point de la place (un seul pôle d'attraction).				
Des personnes ont des vêtements noirs, un peu élimés. Prise de l'ANPE. On n'entend plus que les comédiens crier. Ils jettent des papiers et des ordinateurs par les fenêtres. Klaxons et vrombissement des Mercedes. Conflit avec les voitures, les conducteurs, révolte. Un comédien est déshabillé très rapidement. Le spectacle continue	L'attention des spectateurs se porte vers ce qui se passe dans le bâtiment, en hauteur, puis tout en bas (ordinateurs qui tombent). Le cortège fait environ	On entend des « Chut ! » dans le public. Ça se calme. Les gens crient, applaudissent. Tout le monde part dans	« Ce qu'on faisait il y a 20 ans, ils	 

<p>en manifestation rue C. Périer. Les chômeurs ont grimpés sur les toits.</p> <p>Le comédien qui a été pris à partie hèle un taxi. Cela donne des idées aux « chômeurs » qui décident de faire les taxis. Cacophonie. Chacun des comédiens parle dans un micro. Une musique amplifiée bizarre sort des voitures. Guitariste. Départ rue Vicat et rue de la République.</p>	<p>300m de long et est clos par une voiture de police.</p> <p>On entend la cloche du tram et le tram. Un hélicoptère survole la ville.</p>	<p>la rue, en cortège, derrière la voiture.</p> <p>Il y a de plus en plus de monde.</p> <p>Une personne, qui ne sait pas que c'est un spectacle, veut savoir ce qui se passe et recherche des « responsables ».</p> <p>Beaucoup de monde, foule de plus en plus dense. Les passants s'arrêtent.</p>	<p>le font maintenant en spectacle ! »</p>	
Effet d'attraction visuelle et sonore. De plus en plus de monde suit le spectacle.				
<p>2. Rue de la République. Les voitures sont transformées, par les sons et les mouvements, en troupeau de moutons accompagné de 2-3 bergers. Poussière, claquements de fouet, bêlements.</p>	<p>Les voitures occupent toute la rue.</p>	<p>La foule suit le « troupeau ».</p>	<p>« Les moutons « Bêh, Bêh » et le fouet qui claque, une foule et puis de la poussière un petit peu dans tous les sens, des choses qui remuent, comme le troupeau de moutons qui arrive en ville, quoi ! [...] la transhumance. »</p>	
Irruption physique et sonore des voitures-moutons, au milieu des activités habituelles. Superposition du spectacle et des usages quotidiens.				
<p>3. Rue de Bonne. Soubresauts des voitures, coups de klaxons. 4. Rue Félix Poulat, devant l'église Saint Louis. On peint les taxis en noir et jaune, à la façon des taxis new-yorkais. Les comédiens se peignent entre eux ou demandent à des spectateurs de les aider.</p> <p>Cris, musique</p> <p>Un des bergers devient dompteur. Vrombissement des</p>	<p>Les taxis sont entourés par le public, alignés sur la place.</p> <p>Le cercle des spectateurs est</p>	<p>Le public est mis à contribution pour peindre les costumes des comédiens.</p> <p>Applaudissements du public.</p> <p>Applaudissements du</p>	<p>« Ils les ont déguisés en taxis new-yorkais. »</p> <p>« C'était une sorte de film. C'était des méchants mais sympathiques, qui faisaient bien rigoler. »</p>	

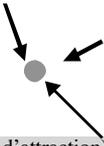
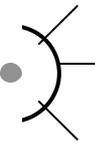
<p>moteurs. Rodéo. Deux taxis tournent en rond sur la place.</p>	<p>très près des voitures.</p>	<p>public, sifflements.</p>		
Applaudissements (effet d'enchaînement).				
<p>Fumée, bruit des moteurs.</p> <p>Klaxons Une femme chante Départ pour la place Victor Hugo. Passage des rails du tram.</p>	<p>Des gens (comédiens ?) repoussent les spectateurs pour laisser passer les voitures.</p> <p>Tram bloqué</p> <p>Toute l'avenue est bloquée.</p>	<p>Tout le monde suit, court derrière les voitures. Les gens suivent les voitures.</p>	<p>« Tu sentais qu'il y avait un petit danger . [...] Quand ils tournaient avec les voitures, tu savais qu'ils savaient faire mais on ne sait pas ce qui peut se passer, il donne un coup de volant et la voiture ... elle passe de l'autre côté. Ou quelqu'un te pousse et tu tombes devant.»</p> <p>« Les gens se déplaçaient ensemble, ils allaient tous dans la même direction. »</p>	
Effet d'attraction.				
<p>5. Place Victor Hugo. Ils font le tour de la place. Les voitures se garent un peu n'importe comment. Les sièges sont sortis des voitures. Les comédiens sortent des taxis, harangent la foule et leur proposent de monter dans les voitures. Embarquement de spectateurs.</p> <p>Réparation des moteurs.</p> <p>Départ à la mer !</p>		<p>Des gens grimpent dans et sur les taxis.</p> <p>Public un peu plus dispersé. Les gens suivent les voitures.</p>	<p>« [...] Et puis ils ont commencé à faire monter les gens dans les taxis. [...] Les gens commençaient à monter dans les taxis, 6,7,8 sur le toit, dans le coffre ! »</p> <p>« Tu te demandais comment elles pouvaient rouler avec 20 personnes dedans, quelque fois 5 dans le coffre, 5 sur le toit, 3 sur le capot plus à l'intérieur de la voiture, vraiment un truc de dingue ! »</p> <p>« Les gens suivaient. Il y a ceux qui suivaient bien derrière et qui courraient, qui se croisaient, ça allait dans tous les sens. Ils ne suivaient pas, il n'y a pas la ligne comme quand tu marches. Non, il y avait un petit mur, ils sautaient. Il n'y a rien qui les retenait. »</p>	 
Effet d'attraction.				
<p>5. Carrefour Berriat-Gambetta. Les taxis se sont mis en rond, ils bloquent le carrefour.</p>	<p>Tout le boulevard est occupé par le spectacle.</p>	<p>Des gens sont assis sur les bordures de trottoirs pour assister au spectacle.</p>	<p>« Donc cet espace ... où je passe tous les jours, mais vraiment tous les jours [...] enfin je traverse</p>	

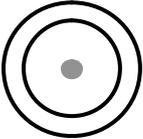
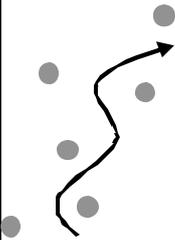
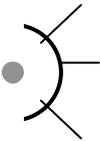
<p>Les comédiens sont habillés en kilts écossais et chantent des chansons folkloriques. Musique et chant.</p> <p>6. Boulevard Gambetta.</p> <p>Les chauffeurs tirent sur des élastiques (leurs bretelles) qui les ramène violemment aux taxis. Cris, claquements, klaxons</p> <p>7. Ecole de chimie, rue Lesdiguière. Explosion des taxis, feu, fumée. Les passagers sautent. Claquements, klaxon, musique, moteurs. Un cadavre !</p> <p>8. Place André Malraux, devant la chambre de Commerce. Tous les taxis sont rangés, en arc de cercle. La musique s'arrête.</p> <p>Concert de voitures (claquements de portes, klaxons...).</p> <p>Le chef d'orchestre est monté sur un taxi.</p> <p>Mise en exposition.</p>	<p>La police ferme le cortège, la circulation « ordinaire » est déviée. Il n'y a plus que les taxis ;</p> <p>Mouvement très chaotique avec des accélérations, des freinages très brusques.</p> <p>Mannequin-cadavre sur la route.</p> <p>Drône urbain.</p>	<p>Les gens suivent en marchant sur les trottoirs mais aussi sur la route.</p> <p>Beaucoup de monde.</p> <p>Cris, appels.</p> <p>Fin du spectacle ?</p> <p>Léger murmure de la foule.</p> <p>Applaudissements de courte durée, rires par moments.</p>	<p>systematiquement devant ce carrefour Gambetta-Berriat, et là il était complètement différent, il était complètement coincé, les voitures ne pouvant plus passer au niveau de Gambetta, etc., etc. [...] En fait ils ont aménagé un cirque, un espace de jeu, grâce aux voitures donc ... ça recréait complètement ... C'était génial ! »</p> <p>« Comme des flaques ! »</p>	 
<p>Applaudissements (effet d'enchaînement).</p>				
<p>Les chauffeurs sur les toits refont les bruits des voitures (démarrage, klaxons, essuie-glace...).</p>	<p>Passage d'un hélicoptère.</p>	<p>Applaudissements. Rires.</p>		
<p>9. Les taxis emmènent les gens faire un pique-nique à Fontaine.</p> <p>10. Devant église Saint Louis, vers 23h-minuit. Les taxis sont parqués les uns contre les autres, comme un troupeau. Ils</p>	<p>Barrières tout autour des voitures.</p>	<p>Applaudissements, sifflements, Le spectacle est fini (apparemment), les gens se dispersent.</p> <p>Des gens les regardent dormir.</p>	<p>« Et après en revenant vers 2/3 h, elles étaient encore là [les voitures] en train de dormir. Je</p>	

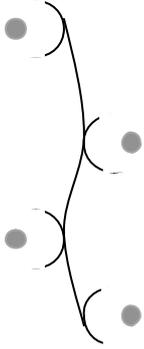
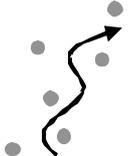
Partie IV

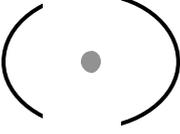
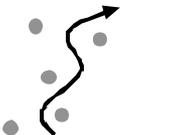
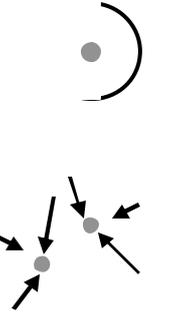
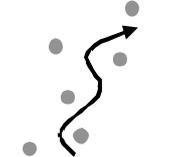
Les monographies, un regard synoptique sur les spectacles

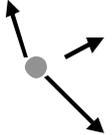
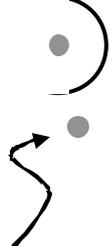
dorment là toute la nuit et rêvent, on les entend ronfler.			pense qu'elles ont dormi place Félix Poulat. »
Attraction.			
Traces : Place Félix Poulat	Une ligne jaune peinte sur le sol délimite une zone de parking. Des vêtements noirs et jaunes sont accrochés à des plots et des lampadaires.		

<i>Sens de la visite</i>				11
Récit du spectacle	Utilisation de l'espace	Attitude du public	Illustrations	Schémas
<p>Une petite camionnette équipée d'un haut-parleur (mégaphone) parcourt le quartier pour annoncer le spectacle de façon humoristique.</p> <p>« Ce soir, dans votre quartier, un spectacle spectaculaire entièrement gratuit. Décors 100% naturels, avec de vrais comédiens vivants dedans. Le spectacle de votre vie, le spectacle dans votre vie. »</p>	<p>Rues fermées par des barrières et par la présence de la police municipale.</p> <p>On peut remarquer des affiches électorales placardées sur des arbres, des poteaux...).</p> <p>Un podium est installé sur un côté de la « place », éclairé. A côté, en bas, une fanfare attend.</p>	<p>Les spectateurs se regroupent peu à peu sur le lieu de rendez-vous, autour du podium : cercle large, les gens sont surtout à la périphérie de la « place » (trottoirs, contre de petites barrières...).</p> <p>Des enfants jouent comme s'il n'y avait rien de spécial, en attendant le début du spectacle.</p>		
Superposition attitude particulière des adultes (attente du spectacle) et jeux habituels des enfants.				
<p>La fanfare se met à jouer.</p>	<p>Tout le monde est debout, en demi-cercle compact autour du podium.</p>	<p>Les gens se tournent tous vers la fanfare et le podium.</p>		
Effet d'attraction sonore et visuelle ; les gens se mettent en position de spectateurs. Ils se tournent vers un point de la place (un seul pôle d'attraction).				
<p>1. Podium.</p> <p>Trois personnages sur le podium, devant un micro, sous des projecteurs.</p>		<p>Les gens écoutent attentivement, sans trop bouger.</p>	<p>« Est-ce que ce sont des vrais ? »</p>	
Mise en exposition des comédiens.				
<p>La camionnette continue de diffuser son annonce.</p> <p>La secrétaire du bureau du Patrimoine fait un premier discours de présentation et de remerciements.</p> <p>Discours de l' élu (directeur du bureau du Patrimoine). Interruption due à l'arrivée d'un engin élévateur. Le directeur du bureau du Patrimoine doit s'absenter pour régler quelques détails. Pour « meubler », la secrétaire demande au directeur de la troupe quelle est sa vision du théâtre de rue.</p>	<p>Les comédiens sont sur le podium. Le directeur de la troupe fait souvent des va-et-vient.</p>		<p>« Est-ce que c'est déjà le spectacle ? »</p> 	

Bafouillage du directeur de la troupe. L' élu revient et reprend son discours. La visite est déclarée ouverte.		Applaudissements.		
Applaudissement (effet d'enchaînement).				
La secrétaire informe le public du retard des comédiens. La fanfare joue pour faire patienter. Arrivée des comédiens et de leur matériel. Les comédiens s'habillent sous les yeux du public. Démonstration de conduite des banquettes qui servent à transporter des spectateurs. Formation en manège. Le chef de la formation, sur le podium, donne des ordres. Présentation technique des véhicules. Chœur de présentation. La pesée des spectateurs. Tous les comédiens haranguent la foule pour avoir des clients.	A part la secrétaire, l' élu, le directeur et le bonimenteur courent dans tous les sens. Les comédiens surgissent d'on ne sait d'où (ils étaient cachés et arrivent derrière les spectateurs). On fait dégager une zone devant le podium pour la démonstration. Les 6 « conducteurs » et leurs banquettes miment un manège de chevaux.	Moment de flottement. Un cercle se forme autour des comédiens. Les spectateurs sont silencieux. De temps en temps, applaudissements, cris, exclamations, remarques d'enfants. Applaudissements. Ça parle dans tous les sens ; ambiance de marché.		
Brouhaha ; émergence des interpellations.				
Annonce des poids (et donc du prix des places). Une fois toutes les places vendues, départ de la déambulation.	Les spectateurs qui veulent des places assises entrent dans le cercle pour la pesée puis prennent place.	Rires.		
Cela redevient plus calme.				
La fanfare donne le signal et part très vite. Annonce camionnette. 2. Rue des rumeurs. Arrêt devant la plaque de la rue (rue Nicolet) pour donner une (fausse) explication.	Les banquettes et la fanfare prennent la tête. Le podium est vite démonté. Un des comédiens se perche sur la camionnette pour être à la hauteur de la plaque et faire sa présentation.	Les spectateurs à pied (donc la majorité des gens) suivent.		
Effet d'attraction.				
Installation de chacune des banquettes devant un portail d'un pavillon de la rue. Sur chaque banquette, le « conducteur » demande à une personne du public de s'occuper du branchement du projecteur à son signal.	La rue est dans le noir. Le spectacle semble devoir aussi se passer « chez les gens ordinaires », hors de l'espace public de la rue. Un arc de cercle se forme devant les portails.	Les spectateurs se répartissent à peu près également derrière les banquettes. Les gens attendent dans le noir. Ils se parlent un petit peu, se demandent ce qui va se passer.		
Effet d'attraction en différents points ; polarité diffuse.				
Roulements de tambour.		Silence général.		

<p>Signal pour brancher les projecteurs.</p> <p>A chaque pavillon apparaît un « habitant » (comédien).</p>	<p>Les points de spectacle sont hors de la rue, devant les pavillons, seuls endroits éclairés.</p> <p>Disposition des spectateurs en « grappes » derrière les banquettes.</p>	<p>Les gens passent d'un pavillon à un autre pour « capter » différents discours des comédiens.</p>		
<p>Mise en exposition des comédiens à chaque pavillon.</p>				
<p>Chaque personnage, à sa façon, fait part d'un problème du quartier : la ligne haute tension enterrée sous la chaussée et causant des désagréments.</p> <p>Cela ne reste pas des monologues mais il s'instaure différents dialogues.</p> <p>Un des personnages sort dans la rue pour faire signer une pétition contre la ligne haute tension.</p> <p>Le bonimenteur fait une courte irruption à propos d'un remède miracle contre le mal de dos.</p> <p>Les « habitants » rentrent chez eux.</p>	<p>De véritables habitants sont à leurs fenêtres, sur leur balcon ...</p> <p>Des spectateurs regardent de chaque côté de la rue, ou se placent au milieu de la chaussée, entre les comédiens.</p>	<p>Un instant, des spectateurs deviennent acteurs en signant et en faisant circuler la pétition. Ils entrent dans le jeu.</p> <p>Applaudissements.</p>		
<p>Applaudissements (effet d'enchaînement).</p>				
<p>Le « directeur » de la troupe bat le rappel des comédiens-conducteurs de banquettes. Il court dans tous les sens. La fanfare se remet à jouer et prend la tête du cortège. Elle est très rapide.</p>	<p>Toute la largeur de la rue est occupée (pas de circulation automobile, on peut marcher sur la chaussée).</p>	<p>Les gens attendent le signal pour reprendre la déambulation ; hésitations quant à la direction à suivre. Tout le monde suit la fanfare.</p>		
<p>Attraction.</p>				
<p>Les conducteurs de banquettes essayent de se frayer un passage au milieu de la foule en interpellant les spectateurs à pied.</p> <p>3. Histoire de la maison sans toit (théâtre d'ombres).</p>	<p>L'éclairage public est éteint. Il ne reste que l'éclairage du spectacle.</p>		<p>« Laissez passer ceux qui ont payé ! On s'écarte la populace ! »</p>	
<p>Attraction lumineuse.</p>				

<p>Toute la troupe s'arrête à un carrefour nommé « carrefour de la rue des trois enfants ».</p>	<p>Installation du théâtre d'ombres. Un podium est monté ainsi qu'un très grand rideau.</p>			
<p>Les comédiens demandent (voire ordonnent) aux spectateurs de s'asseoir par terre. Histoire de la maison sans toit. Le spectacle se termine par la chanson de « St Nicolas » chantée par une des comédiennes puis reprise en chœur par la fanfare et les conducteurs de banquettes.</p>	<p>Délimitation de deux espaces (scène/coulisses).</p> <p>Les banquettes forment une première couronne.</p> <p>Les gens se lèvent (il n'y a plus rien à voir mais à entendre) mais restent en 1/2 cercle.</p>	<p>Certaines personnes s'arrêtent devant le 1^{er} « obstacle » et donc restent du côté coulisses (qui est aussi spectacle en lui-même).</p> <p>Les gens s'assoient ; les rangs de l'arrière restent debout.</p> <p>Applaudissements.</p>	<p>« On s'assoit, le sol n'est pas mouillé. » « Pour mon public. »</p>	
Effet d'irruption.				
<p>La fanfare, suivie des banquettes et de la foule, partent un peu plus loin.</p>				
Effet d'attraction.				
<p>4. Entracte. Arrêt pour goûter les pâtés Carquelin offerts au public des banquettes.</p> <p>Les autres se contentent de chips (paquets lancés dans le public).</p>	<p>La camionnette du bonimenteur est ouverte pour vendre du bric à brac.</p>	<p>La foule est en 1/2 cercle défini par les banquettes.</p>	 <p>« Ne vous battez pas. »</p>	
Effet d'attraction dans les directions où sont lancés les paquets.				
<p>Vente de sachets d'assortiments de pâtés.</p> <p>Tout le monde repart.</p>		<p>Les gens discutent entre eux. Certains vont acheter des babioles.</p>		

<p>5. L'Omniscient de la Bourboule. Montage d'un podium où un des comédiens et une comédienne présentent un « show » sur l'Omniscient de la Bourboule qui serait né dans la rue où le podium est installé.</p>	<p>Le podium barre toute la rue. Rapport frontal scène/public. Les banquettes sont au premier rang.</p>	<p>Les spectateurs « non payants » sont assis par terre ou debout.</p>		
Effet d'attraction sonore et visuelle.				
<p>Deux invités successifs témoignent des miracles de l'Omniscient de la Bourboule. Apparition de l'Omniscient de la Bourboule dans un fauteuil roulant (décoration très kitsch), sous oxygène, accompagné d'une infirmière. Miracle : le fauteuil se soulève dans les airs, au milieu des fumigènes rouges. Tout se dérègle, le fauteuil monte de façon incontrôlée.</p>	<p>Cela part dans tous les sens. Les coulisses deviennent visibles. Le décor se démonte, s'écroule plus ou moins.</p>	<p>Rires et applaudissements. Applaudissements. Rires. Les gens se lèvent et préfèrent s'écarter.</p>		
Répulsion.				
<p>Tout le monde repart derrière la fanfare.</p>				
Effet d'attraction				
<p>6. Fausse route. Le directeur de la troupe intervient pour rappeler tout le monde. Retour en arrière pour reprendre la bonne rue. 7. Porte de Saint Georges. Arrêt momentané pour le passage de l'ancienne porte de St Georges. Un comédien raconte très rapidement l'histoire de cette porte. Toute la troupe repart.</p>	<p>Pendant que les gens partent dans une mauvaise direction, démontage des installations de la scène précédente.</p>	<p>Les spectateurs suivent automatiquement la fanfare. Des gens se demandent si c'est vrai, si cela correspond à quelque chose. Certains n'ont aucun doute sur la véracité de cette histoire. Le public suit.</p>		
Effet d'attraction.				
<p>8. Le grand spectacle final. Arrivée sur un vaste espace (place) pour un spectacle (dans le spectacle !). Le directeur tourne dans tous les sens, va d'un comédien à un autre, affolé. Annonce au mégaphone de la camionnette que le matériel a été volé et donc que le spectacle ne peut avoir lieu. Pression de la part de l'écu. Il oblige la troupe à faire le spectacle prévu dans le</p>		<p>Le public attend, regroupé sur un côté de la place. Doute parmi les spectateurs : est-ce que c'est réellement la fin du spectacle ?</p>		

<p>contrat. Les conducteurs des banquettes placent « leurs » spectateurs puis acceptent de jouer dans le spectacle final. Le bonimenteur accepte finalement de prêter sa camionnette (entre autre pour utiliser le mégaphone). Le spectacle consistait en un diaporama géant avec de la musique. Il sera remplacé par un spectacle en différents tableaux qui figureront les diapos. Le directeur de la troupe décrit au fur et à mesure les vues et la musique qu'il devait y avoir. Chanson de la princesse. Florence ne veut pas y aller car le comédien jouant le dragon l'aurait mordue. Elle traverse le cercle du public, passe derrière les derniers rangs. Elle se dispute violemment avec Boivieu. Pour la remplacer, un des comédiens choisit une femme dans le public. Le directeur de la troupe refuse tout amateur.</p> <p>Pour faire le cheval, un comédien arrache le mot « cheval » d'un panneau indiquant « Boucherie chevaline » et monte à califourchon dessus.</p> <p>Scène finale « son et lumière ». Plusieurs feux d'artifice doivent être tirés. Toutes les tentatives échouent les unes après les autres (beaucoup de bruit mais rien de visible...).</p> <p>Tous les comédiens, directeur, bonimenteur et élu s'énervent. Ils se battent. L'élu pique une crise de nerfs ; la scène devient tragique. « Noir final » : fin du spectacle.</p>	<p>Elle quitte la scène et part dans le public en pestant contre les autres comédiens</p> <p>Le comédien sort de l'espace de jeu pour aller jusqu'au panneau.</p>	<p>Certains spectateurs suivent plutôt l'histoire de Florence.</p> <p>Les personnes des derniers rangs se retournent et suivent l'altercation entre les deux personnages.</p> <p>Rires lorsque la jeune femme est choisie.</p> <p>Interrogation des spectateurs sur le panneau (vrai ou faux ; jamais remarqué).</p> <p>Rires et sifflements du public.</p> <p>Plus personne n'en rit.</p> <p>Applaudissements.</p>		
Applaudissement (effet d'enchaînement).				
Traces :	Affiches sur le site de la première scène. Tracts politiques sur le sol. Traces de pétards.			

Circuit D, « Rattachement du Dauphiné à la Délices Dada France »

12

Visite guidée présentant les lieux et les étapes des tentatives de rattachement du Dauphiné à la France.

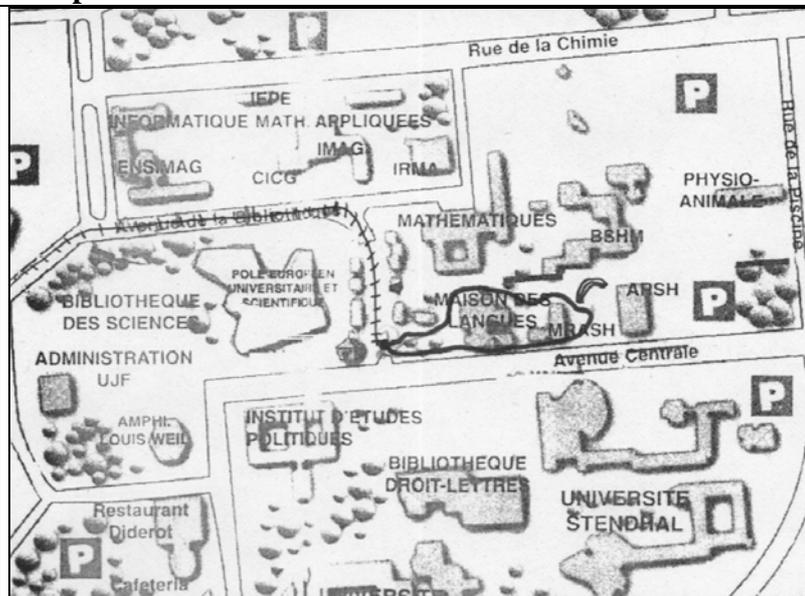
2 comédiens

Mercredi 28 octobre 1998 de 12h à 12h30

Météo : beau temps ensoleillé et froid.

Campus universitaire de Saint-Martin d'Hères

Temps de la représentation

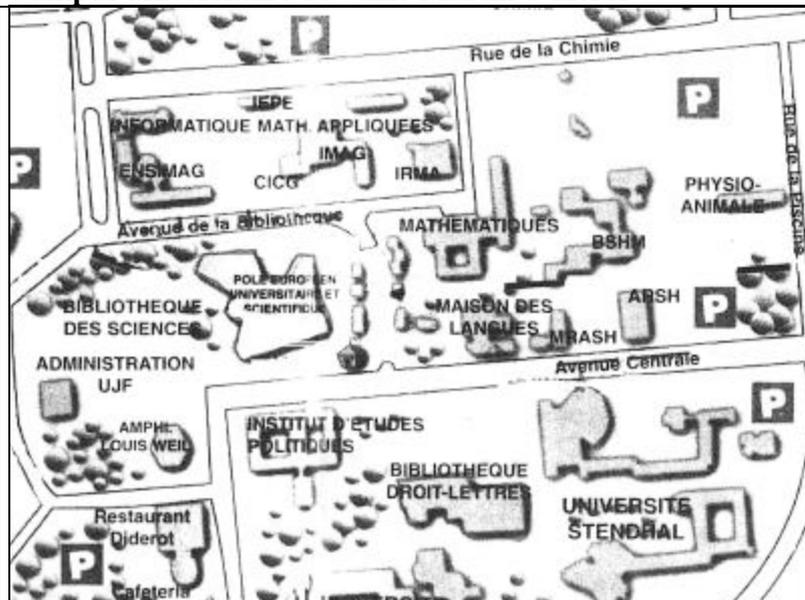


Installation :

Terminus du tramway – Maison des langues – Maison Rhône-Alpes des Sciences de l'Homme (MRASH) – bambous – gradins en plein air – arbres – cuisine de la Maison des Langues – "tombe" – terminus du tramway.

Campus universitaire de Saint-Martin d'Hères

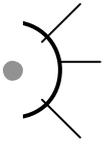
Temps ordinaire



Le campus de Saint-Martin-d'Hères regroupe différents bâtiments des universités grenobloises. Les bibliothèques de Sciences et de Lettres ainsi que les bâtiments de l'université Stendhal ont été construits dans les années 1970. La Maison des langues et la MARSH datent des années 1990.

Le campus est très fréquenté en semaine, à tout moment de la journée, surtout aux alentours de la station terminus du tramway, point de départ de nombreux parcours piétons dans toutes les directions.

La vue très dégagée donne sur les montagnes entourant l'agglomération grenobloise.

Circuit D, visite bleue « Rattachement du Dauphiné à la France »				12
Récit du spectacle	Utilisation de l'espace	Attitude du public	Illustrations	Schémas
<p>1. Le guide se présente. Présentation du circuit de la visite, « consignes de sécurité » et conseils de positionnement des visiteurs par rapport au guide. <i>Voyons maintenant le positionnement relatif du visiteur par rapport à son guide. En général je me débrouille pour faire en sorte que vous voyez bien ce que je veux vous montrer donc je me mets dos à ce que je veux que vous voyez. Donc s'il vous plaît, systématiquement tout au long de cette visite, mettez-vous bien face à votre guide, merci !</i></p> <p>Effet d'attraction.</p>	Le groupe est autour du guide.	Le public se regroupe autour du guide en ½ cercle.		
<p>Le guide part très rapidement jusqu'à la Maison des langues.</p> <p>2. Devant la Maison des langues. Le guide présente le sujet de la visite : au début du XXIIème siècle, Humbert I va tenter de vendre sa province du Dauphiné à la France, en valorisant le patrimoine dauphinois. <i>Et qu'est-ce que le patrimoine du Dauphiné à l'époque ? C'est la neige. Humbert I va donc tenter de valoriser la neige du Dauphiné. Pour ce faire il va tout d'abord couper tous les arbres de la plaine environnante et faire débiter les arbres en planches longitudinales, qu'il va mettre à disposition des Dauphinois, de façon à ce que chacun puisse se munir d'une paire de planches qu'il va s'attacher aux pieds, comme ceci, de façon à s'initier aux joies de la glisse en exécutant l'une des figures ici inscrite sur le sol. Par exemple la marche en canard, le chasse-neige, le pas du patineur pour se déplacer rapidement, et bien entendu la conversion pour s'en sortir dans toutes les situations.</i></p>	<p>Le guide désigne les pierres longues et gris foncé incrustées dans le revêtement de sol.</p> <p>Le guide va jusque sur ces pierres et fait la démonstration des différentes figures de ski, en sautant de pierre en pierre.</p>	<p>Tout le monde suit, en bloc.</p> <p>Les visiteurs se replacent en ½ cercle.</p> <p>Rires.</p> <p>Rires.</p>	  	
Mise en exposition, par le guide, du revêtement de sol. Présentation d'un usage inhabituel.				
<i>Malheureusement il faut bien dire que quelques mois par an, la neige</i>	Le guide revient se placer devant les spectateurs.			

<p><i>fond. Et le touriste s'en va. De façon à stabiliser sa clientèle, Humbert I va inventer le premier canon à neige de l'histoire. Il fait édifier le magnifique bâtiment que vous avez en face de vous, derrière moi</i></p>		<p>Il désigne la Maison des langues.</p>		
<p>Mise en exposition d'un bâtiment.</p>				
<p><i>On voit un bâtiment très très fonctionnel : à l'étage supérieur une vaste cuve susceptible d'accueillir des tonnes et des tonnes de neige d'excellente qualité. Lorsque la neige commence à fondre au sol, on ouvre la trappe qui est directement à l'aplomb de la tour, comme ceci, on pousse la neige de la cuve dans la trappe, en tombant dans la trappe la neige se réduit en poudre et des souffleurs disposés derrière ces ouvertures, soufflent sur la neige et la répartissent sur toute la surface, assurant un enneigement parfait 365 jours sur 365.</i></p>	<p>Description détaillée du fonctionnement du canon à neige, en montrant les divers éléments constitutifs.</p> <p>Il se déplace devant le bâtiment pour bien montrer le système du canon.</p>	<p>Rires.</p>		
<p>Mort accidentelle de l'acheteur potentiel : <i>Il s'apprête à signer l'acte d'achat, directement à l'aplomb de la tour, comme ceci, lorsque soudain un énorme stalactite se décroche de la cuve et vient percuter le heaume de Philippe le Bel, produisant à l'intérieur un son abominable. Philippe le Bel meurt d'une crise cardiaque. Cet événement est encore signifié de nos jours par une inscription en bas latin, sur le mur de la tour, inscription qui a tendance à s'effacer avec le temps... Je ne sais pas ce que fait le recteur d'Académie... On arrive à lire SHALP, il y a un A dans un grand cercle, comme ceci, qui a complètement disparu... c'est du bas latin, ça vaut dire Sic Habebat Angustila Latinus Philippus, Amen. Traduit en français moderne, ça veut dire, « c'est ainsi que le roi Philippe a eu la trousse de sa vie ».</i></p>	<p>Le guide se met à l'endroit où se tenait Philippe le Bel.</p>	<p>Rires.</p>		
	<p>Le guide lit et montre une inscription (un graffiti) qui commence à s'effacer.</p>	<p>Rires.</p>		
<p>Mise en exposition, par le guide, d'un graffiti sur un mur. Rires. Effet d'enchaînement.</p>				

3. Devant le bâtiment de la MRASH (Maison Rhône-Alpes des Sciences de l'Homme).
Le guide explique que Humbert I va tenter de transformer la neige en eau pure de montagnes : *Pour ce faire il fait bâtir ce magnifique container métallique, qui va transformer la neige en eau pure. Le procédé est extrêmement simple : on emplit le container de neige, dans sa partie supérieure ; lorsque le container est plein on ferme la porte ; on remplit l'escalier métallique selon les principes du pont-levis, comme ceci, on met un énorme bûcher sur la façade ouest, on met le feu au bûcher, la façade ouest chauffée, conduction des pièces métalliques c'est tout le bâtiment qui chauffe, le neige fond et se transforme en eau pure des montagnes. Pour alimenter son bûcher, Humbert I n'hésite pas à faire déboiser toute la région [...].*

Le guide désigne la MRASH,

puis tous les éléments permettant d'obtenir de l'eau pure.
Il se déplace pour montrer plus précisément.



Mise en exposition d'un bâtiment par les différents éléments qui le composent.

4. Devant une porte de service de la MRASH.
Récit de la démonstration de bon fonctionnement devant Louis X : *C'est volontiers que Louis X le Hutin se rend à l'invitation de Humbert I. Il se met exactement à l'endroit où vous êtes, entouré de toute sa cour. Alors vous voyez mon cher Louis, c'est très simple, je boute le feu au bûcher, le bâtiment chauffe, la neige se transforme en eau bouillante, eau bouillante qui est, excusez-moi, récupérée par cet ingénieux système de canalisation, passe dans la grille là-haut de façon à refroidir, puis elle est reprise dans ce tuyau et à la fin, j'aurais de l'eau pure des montagnes.* « Très intéressant mon cher Humbert I, dit Louis X, allez-y, boutez. » *Humbert I boute le feu, la paroi chauffée, le bâtiment chauffe, la neige se transforme en eau pure des montagnes. Beaucoup d'eau, énormément d'eau.*



<p><i>Mais petit à petit le terrain se gorge d'eau et soudain le container bascule.</i></p>				
<p>Mise en exposition du revêtement de la façade et de son calpepinage.</p>				
<p>Louis X le Hutin devient fou. <i>On va tenter de le transporter vers la capitale et Louis X n'aura plus qu'une seule phrase à la bouche : « Mais je vous dit que la porte est droite ! Mais je vous dit que la porte est droite ! Mais je vous dit que la porte est droite ! ». C'est sur ces mots que, complètement givré, Louis X le Hutin va mourir en 1316.</i></p>				
<p>Rires. Effet d'enchaînement.</p>				
<p>5. Devant un parterre de petits bambous. <i>Valorisation du patrimoine, se dit Humbert I, « je peux faire de la neige, je peux faire de l'eau chaude, je vais créer ici, à Grenoble, un marécage de type tropical, de façon à y planter des bambous, qui fourniront d'excellentes cannes à pêche pour Philippe V. La bamboueraie grenobloise est née. Alors le marécage tropical est tellement marécageux que les sables deviennent des sables mouvants et plus le bambou pousse, plus il s'enfonce dans le sol. Les bambous que nous avons ici mesurent 18m de haut ! Mais nous n'en voyons que les fenaisons supérieures.</i></p>				
<p>Mise en exposition d'un endroit quelconque : les plantations dans l'espace public.</p>				
<p>Rires. Effet d'enchaînement</p>				
<p>6. Gradins en plein air. <i>La belle affaire, se dit Humbert I : neige, eau chaude, marécage de type tropical, je vais fabriquer ici, à Grenoble, un bain turc à ciel ouvert. Magnifique réalisation... Un principe de fonctionnement extrêmement simple. Sous nos pieds une vaste cuve circulaire, d'1,20m de profondeur, recouverte de magnifiques dalles de granit gris. En permanence dans ces deux orifices, des arbres entiers sont introduits de manière verticale, comme ceci, dans la cuve. Dans</i></p>				

<p><i>la cuve, des petits Dauphinois d'1,15m de haut, débitent le tronc en petites bâchettes de façon à alimenter le vaste foyer. Les dalles de granit gris sont chauffées à blanc. Lorsqu'elles sont chauffées à blanc, un ingénieux système de douches pulvérise de l'eau sur les dalles. L'eau pulvérisée se transforme immédiatement en vapeur d'eau.</i></p>				
<p>Mise en exposition des gradins en plein air. Rires. Effet d'enchaînement</p>				
<p><i>En 1328, Charles IV le Bel vient prendre son premier bain turc grenoblois. Il arrive avec toute sa cour, se met entièrement nu ainsi que toute sa cour et vient se vautrer, comme ces jeunes gens encore aujourd'hui, sur les pierres tièdes.</i></p>				
<p>Le guide fait références à des usages actuels, « prolongement » d'usages passés. Rires. Effet d'enchaînement.</p>				
<p>7. Devant les arbres. <i>Il se dit « Philippe VI va faire la guerre à Edouard III. Edouard III est roi d'Angleterre, les Anglais sont roi sur la mer, Philippe VI va donc avoir besoin de gros arbres pour fabriquer rapidement de gros bateaux. Humbert I va donc installer ici une pépinière pour fabriquer rapidement de gros arbres. C'est un échec. En permanence brûle dans ces récipients de l'huile comme ceci pour tenter d'assainir l'atmosphère pendant qu'un ingénieux système de drains tente d'enlever le surplus d'eau qu'il y a dans les racines à cause du marécage tropical. Il va même jusqu'à inventer un ingénieux système de blocs de quartz taillés et polis qu'il dispose en rond autour des racines de l'arbre pour focaliser les rayons du soleil dessus, sur ses racines... Cet arbre a plus de 600 ans ! Echec total. Il est rachitique.</i></p>				
<p>Présentation détaillée et interprétation d'éléments de l'espace public. Fou rire générale. Effet d'enchaînement.</p>				
<p>8. Arrière de la Maison des langues (côté cuisines). <i>En 1337, Humbert I sombre dans une neurasthénie profonde et il décide de se suicider. Pour ce faire, il va se</i></p>				

<p><i>pendre à la poutre maîtresse de cet escalier, une poutre métallique comme on le voit puisqu'il n'a pas été foutu de faire pousser un arbre suffisamment costaud pour construire son propre toit.</i></p>				
Mise en exposition de la structure métallique du bâtiment de la Maison de langues.				
<p>9. Tombe d'Humbert I. <i>Comme vous savez très certainement, le suicide est très mal vu à l'époque et c'est donc dans la plus grande discrétion que, de nuit, on va décrocher le corps d'Humbert I, que l'on va ensuite dissimuler, tout aussi discrètement, sous la petite butte qui se trouve de ce côté.</i></p>				
Mise en exposition d'un lieu quelconque.				
<p>Le fils d'Humbert I : Humbert II a quand même tenté de valoriser le patrimoine du Dauphiné. En 1339 il a fondé la première université grenobloise. Une université largement ouverte vers l'étranger et, il faut bien le dire, ça a été un succès très très relatif.</p> <p>10. Retour au point de départ du circuit. Fin de la visite.</p>		Applaudissements.		
Effet d'enchaînement.				
Traces :		Aucune.		

Circuit D, « Grenoble à la préhistoire »

Délices Dada

13

Visite guidée présentant les lieux et les étapes de l'occupation préhistorique du campus.

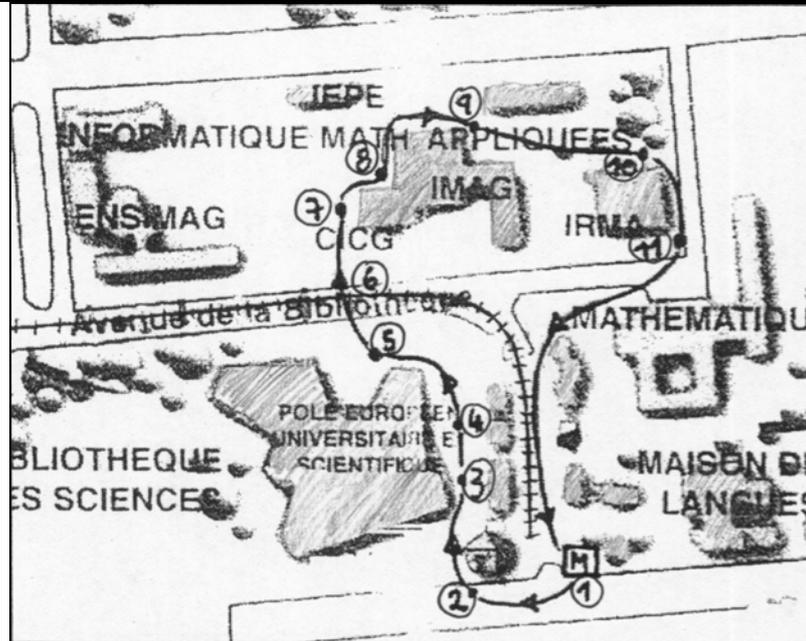
2 comédiens

Mercredi 28 octobre 1998 de 11h30 à 12h

Météo : beau temps ensoleillé et froid.

Campus universitaire de Saint-Martin d'Hères

Temps de la représentation

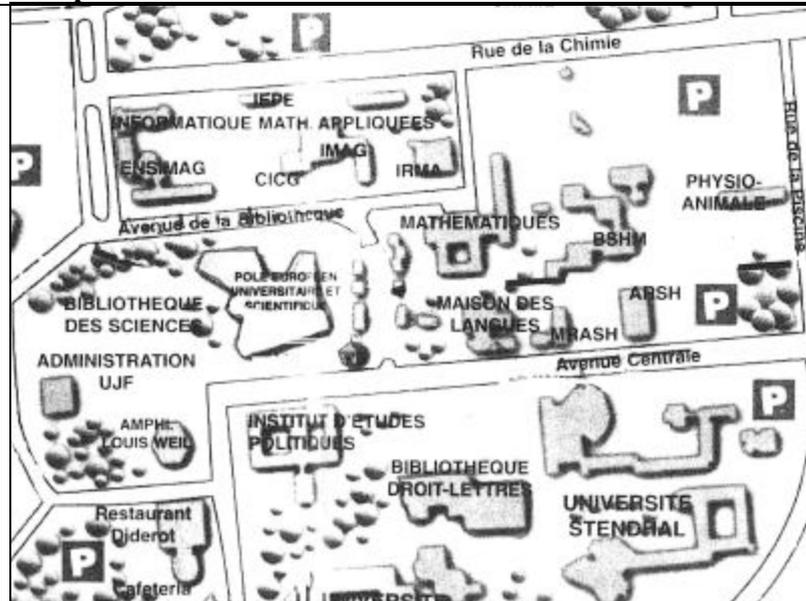


Installation :

1. Départ (devant le musée)
 2. Présentation (alignement de pierres)
 3. Vestiges (muret)
 4. Vestiges (tapis de galets)
 5. Vaisseau (bibliothèque)
 6. Traversée des voies du tramway
 7. Polymultiforme
 8. Galerie et grotte
 9. Galerie et mur-test
 10. Disparition
 11. Le concierge de l'IMAG
1. Fin (retour musée)

Campus universitaire de Saint-Martin d'Hères

Temps ordinaire

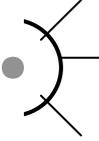


Le campus de Saint-Martin-d'Hères regroupe différents bâtiments des universités grenobloises. Les bibliothèques de Sciences et de Lettres ainsi que les bâtiments de l'université Stendhal ont été construits dans les années 1970. L'IMAG semble dater des années 1980.

Le béton est le matériaux dominant pour l'ensemble des constructions dans ce secteur du campus.

Le campus est très fréquentés en semaine, à tout moment de la journée, surtout aux alentours de la station terminus du tramway, point de départs de nombreux parcours piétons dans toutes les directions.

La vue très dégagée donne sur les montagnes entourant l'agglomération grenobloise.

Circuit D, visite rouge « Grenoble à la préhistoire »				13
Récit du spectacle	Utilisation de l'espace	Attitude du public	Illustrations	Schémas
<p>1. Le guide se présente. Présentation du circuit de la visite, « consignes de sécurité » et conseils de positionnement des visiteurs par rapport au guide.</p> <p><i>Malgré les intempéries, cette visite dure très précisément 30 minutes. Le circuit est assez long et assez accidenté donc je vois que vous êtes assez bien chaussés. Je vous demanderais donc lors de nos nombreux déplacements de bien vouloir me suivre d'assez près et lors de nos nombreux arrêts de bien vouloir toujours vous placer face à votre guide comme c'est à peu près le cas à l'heure actuelle.</i></p>	<p>Le groupe est autour du guide.</p>	<p>Le public se regroupe autour du guide en ½ cercle.</p>		
Effet d'attraction.				
<p>Le guide part très rapidement au 1^{er} point de la visite guidée.</p> <p>2. Présentation géographique de Grenoble à la préhistoire. <i>Imaginons le paysage ici il y a un petit peu plus de 20000 ans avant notre ère. Evidemment il n'y a pas la présence de toutes ces constructions, il y a à la place une énorme forêt hostile, sauvage, où grouillent d'énormes bêtes préhistoriques, elle est délimitée par le Drac et l'Isère, entourée de montagnes beaucoup plus hautes qu'à l'heure actuelle et ici vivent nos ancêtres les Gronomagnons.</i> Présentation des Gronomagnons et de leur croyance en l'existence d'extra-terrestres, des restes des chutes de météorites, et explications sur la signification de l'alignement des blocs de pierres.</p>	<p>Le guide décrit un paysage antérieur à l'aide de ce que l'on voit actuellement. Il montre les directions des éléments forts.</p>	<p>Tout le monde suit, en bloc.</p> <p>Les visiteurs se replacent en ½ cercle.</p>	  	

<p>Abreuvoir à mamouths. <i>On ne sait pas très bien à quoi ça servait ; on pense, toujours d'après les historiens, que c'était un abreuvoir à mamouths domestiqués.</i></p>	<p>Le guide se déplace pour montrer les différents éléments.</p>	<p>Les spectateurs restent groupés. Rires.</p>		
Rires. Effet d'enchaînement.				
<p><i>Alors là les mamouths venaient tremper leur trompe et là, entre les barreaux, à l'intérieur, les Gronomagnons passaient le bras et tiraient sur les poils des mamouths et fabriquaient des rideaux. Ils faisaient régulièrement le tour, non pas le tour tout autour, en rond, mais le tour d'une façon perpendiculaire, comme l'indiquent les traces au sol..</i> <i>Et là ils vont se lancer dans une série de constructions incroyables, invraisemblables qui sont assez fort laides, hideuses, et qui ne servent strictement à rien, comme celle-ci par exemple. C'est quand même un très bel exemple d'architecture à angle droit.</i></p> <p>8. Galerie remarquable.</p>	<p>Le guide désigne tous les bâtiments alentours. Elargissement du « cadre » de la présentation.</p> <p>Sous la galerie, le guide modifie sa façon de parler.</p>	<p>Les spectateurs se tournent vers les bâtiments autour d'eux.</p>		
Sous la galerie, effet de réverbération.				
<p>La grotte préhistorique.</p> <p><i>Nous avons ici un très bel exemple de construction, c'est un prototype de grotte troglodyte à angle mort. Ornée de sa fresque rupestre, ici. Là on peut d'ailleurs voir la représentation d'aurochs à bosse, lâchement agressé par un énorme oiseau de proie, lui-même lâchement agressé par une série de lancer de silex, vous voyez ? Comme en témoignent les vestiges au sol, apparemment la grotte a été habitée fort longtemps.</i></p> <p>9. Galerie et mur-test. <i>... très belle rangée de piliers perpendiculaires, rectangulaires, le tout agrémenté... orné d'éléments du vaisseau. Et puis ce mur, assez</i></p>	<p>Le guide entre dans la « grotte ».</p>	<p>Le public reste à l'entrée de la grotte.</p> <p>Ce n'est pas très grand, donc « roulement » pour que chacun puisse voir. Rires.</p>		 

<p>des extra-terrestres. <i>Alors il s'est construit une capsule. Ça a marché, il a décollé, il a fait 10 mètres... elle est retombée, il est mort. Alors mon père je l'ai enterré... et la capsule je l'ai pas jeté, je l'ai gardé, elle est là, je l'ai mise à l'abri...</i></p>	<p>Le concierge désigne un vieux chauffe-eau entreposé le long du mur comme étant la fameuse capsule spatiale.</p>	<p>Rires. Des gens se déplacent pour mieux voir la capsule.</p>		
Attraction, pour voir la capsule.				
<p>Le fils les attend et a préparé une zone d'atterrissage.</p> <p><i>J'ai pris les devant, je leur ai préparé le terrain : signes à angle droit, angle droit, angle droit, angle droit ! Alors vu d'en haut... ! On pourrait dire que c'est un triple V et puis deux demis M, collés comme ça. Dans leur langage à eux, ça veut dire : « Posez-vous ici ».</i></p> <p>Retour au point de départ du circuit.</p> <p>Fin de la visite.</p>	<p>Le concierge descend sur la route et parcourt l'aire d'atterrissage (un arrêt de bus).</p>	<p>Le groupe se déplace vers la route pour suivre les explications.</p> <p>Applaudissements.</p>		
Effet d'enchaînement.				
Traces : Aucune.				

Circuit D, « Institut de zoomorphologie »**Délices Dada****14**

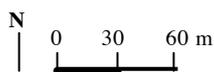
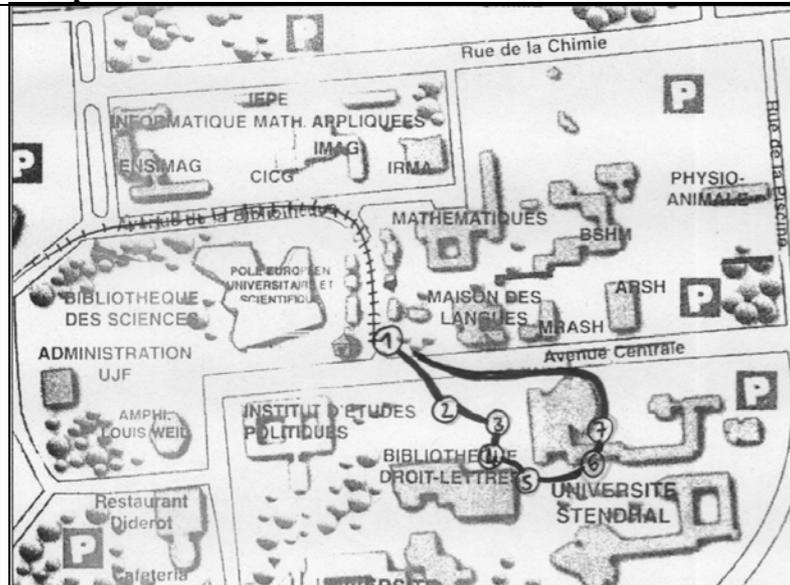
Visite guidée présentant l'Institut de zoomorphisme, de sa création à sa disparition, à travers ses vestiges.

2 comédiens

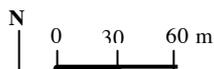
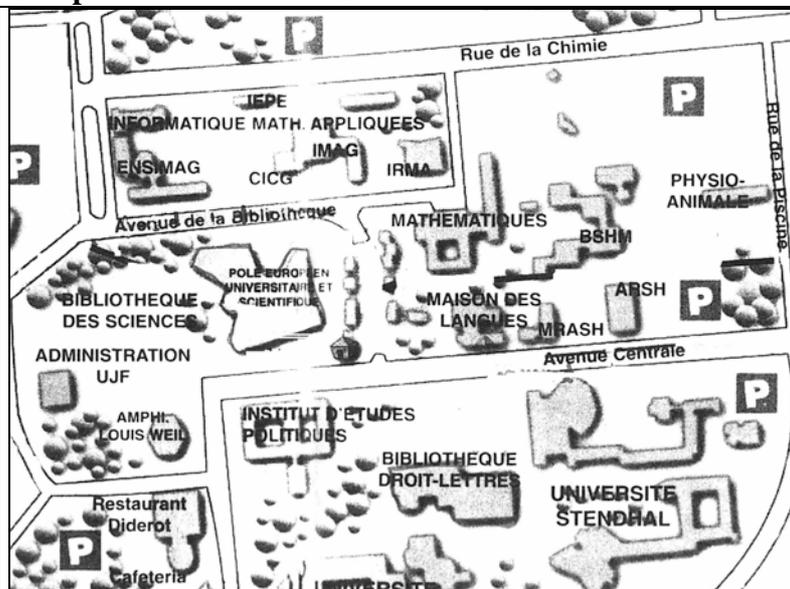
Mercredi 28 octobre 1998

de 12h30 à 13h

Météo : beau temps ensoleillé et froid.

Campus universitaire de Saint-Martin d'Hères**Temps de la représentation****Installation :**

Terminus du tramway – passage piéton – "tapis" de galets – bibliothèque des sciences – galerie et transformateur électrique – galerie et "grotte" – "mur-test" – mur de galets – pelouse – IMAG – terminus du tramway.

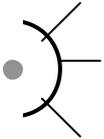
Campus universitaire de Saint-Martin d'Hères**Temps ordinaire**

Le campus de Saint-Martin-d'Hères regroupe différents bâtiments des universités grenobloises. Les bibliothèques de Sciences et de Lettres ainsi que les bâtiments de l'université Stendhal ont été construits dans les années 1970.

Le béton brut est le matériau principal et donne à l'ensemble des constructions une couleur grise caractéristique.

Le campus est très fréquentés en semaine, à tout moment de la journée, surtout aux alentours de la station terminus du tramway, point de départ de nombreux parcours piétons dans toutes les directions.

La vue très dégagée donne sur les montagnes entourant l'agglomération grenobloise.

Circuit D, Visite verte, « Institut de zoomorphisme »				14
Récit du spectacle	Utilisation de l'espace	Attitude du public	Illustrations	Schémas
<p>1. Départ du musée. Le guide présente le thème de la visite : <i>Au cours de ce parcours, donc, nous allons évoquer précisément ce fameux Institut de Zoomorphisme créé ici par le Bon Berger Bouvier. Nous l'appellerons BBB ça ira plus vite... Créé ici en 1768, fermé en 1789, enfin pour les naturels du pays j'imagine que je ne vous apprend rien.</i> « Consignes de sécurité » concernant les déplacements et le positionnement des spectateurs par rapport au guide. Placement : <i>Pour la meilleure lisibilité du parcours, vous resterez toujours bien sûr placés FACE à votre guide.</i> Effet d'attraction.</p>	Le groupe est autour du guide.	Le public se regroupe en ½ cercle autour du guide.		
<p>Le guide repart rapidement jusqu'au point suivant.</p> <p>2. Face à la sculpture de Calder. <i>J'aimerais bien sûr, dans un premier temps, vous faire observer cette superbe sculpture métallique qui était ici le symbole, l'emblème même de l'Institut. Ce que les étudiants appellent habituellement « le chat »... Je ne pense pas que ce soit par crasse ignorance mais plutôt la vision parcellaire et compartimentée de l'enseignement actuel... [...]... un chat bien sûr mais beaucoup plus que ça, une véritable chimère, un animal polymorphe qui selon l'angle de vision adopté nous livre à chaque fois une facette différente pour finir par représenter tous les animaux de la création. Ainsi d'où nous sommes placés nous reconnaissons très bien l'éléphant avec les grandes oreilles et la trompe qui balaye le sol... Vous pouvez tourner comme cela sans cesse... Enfin bon, vous aurez tout le loisir de la faire, pour ceux qui sont ici, sur le</i></p>	Le guide présente la sculpture de Calder comme la représentation d'un éléphant.	Tout le monde suit, en bloc. Les visiteurs se replacent en ½ cercle. Ils regardent la sculpture. Rires. Un étudiant : « Ah ouais c'est vrai ! », rires des autres.		
	Le guide encourage les visiteurs à regarder la			

<i>campus habituellement</i>	sculpture sous différents angles en en faisant le tour.			
Mise en exposition de la sculpture.				
<p>3. Devant la bibliothèque Lettres et Droit. <i>Les bâtiments qui abritaient l'Institut, nous pouvons encore les observer aujourd'hui, devant vous, derrière moi, et d'ici nous avons une belle vision large des ailes est et ouest de ce bâtiment. C'est dans ces deux ailes que Bouvier abritait tous les animaux qu'il avait pu rassembler. Et bien sûr des animaux qui étaient logés en fonction de leur poids, de leur taille, de leur forme. Ainsi dans le premier niveau, bien sûr, les plus lourds ou les plus hauts. Il y avait notamment un couple de girafes vu la hauteur sous plafond de ce premier niveau. Juste au-dessus nous voyons une longue série de petits clapiers... pour les lapins, dindons et autres gallinacés... Et enfin dans les derniers niveaux, un peu en vrac, ovins, porcins, zébus, zèbres et gazelles ou d'autres espèces.</i></p>	<p>Le guide décrit l'usage passé (d'origine !) de la bibliothèque et désigne du doigt, tour à tour, les différents étages.</p>	<p>Les spectateurs se placent face au guide et face au bâtiment. Le ½ cercle est très déformé.</p>		
<p><i>Le guide emmène le groupe au point suivant. On se croirait revenu deux siècles en arrière ! Avec le bruissement des feuilles mortes !</i></p>	<p>Rires.</p> <p>Il fait remarquer le bruit des pas.</p>	<p>Le public lève les yeux vers les différents niveaux de la bibliothèque, au fur et à mesure des explications du guide.</p>		
Mise en exposition du bâtiment de la bibliothèque.				
Effet d'émergence sonore. Effet d'anamnèse (supposée par le guide, dans le spectacle).				
<p>4. Au pied des marches de la bibliothèque. <i>Parvenus ici, devant le bâtiment où nous ne pouvons qu'en admirer la superbe platitude architecturale... totale sobriété... sobriété à peine rehaussée de quelques colonnes, comme nous le voyons, des colonnes nues, dépouillées de toute ornementation, dépouillement, maître-mot de l'enseignement de Bouvier. Il invite les candidats à pénétrer ici, dans les bureaux, pour les formalités d'inscription, signer quelques papiers pour se dépouiller de ses biens matériels... avant de pouvoir pénétrer dans ce dernier petit bureau,</i></p>	<p>Commentaires du guide sur l'architecture de la bibliothèque. Description des éléments.</p> <p>Mise en parallèle du « parcours » des étudiants (passage dans différents bureaux) et du parcours des adeptes du BBB.</p>	<p>Rires.</p>		

<p><i>tanière collective. Il y a des petites fêtes qui sont organisées ici, des groupes de musiciens qui sont juste ici sur la plateforme pour faire tourbillonner les disciples sur ce superbe parquet de pierres polies.</i></p>	<p>Différence des revêtements de sol. Le revêtements en galets serait une piste de danse. L'intrusion du groupe dérange des étudiants.</p>	<p>Rires. Des étudiants qui se trouvaient là partent.</p>	<p>« On s'en va ! » (des étudiants)</p>	
Mise en exposition du revêtement de sol.				
<p><i>Et ceux qu'il a repéré, BBB va, une fois que tout le monde est endormi dans la tanière collective, leur faire passer un message tout à fait confidentiel, par le petit orifice que vous avez ici. BBB était un peu plus grand que moi, certes !</i></p>	<p>Le guide s'avance dans le coin. Il montre un trou (trace d'une banche à béton).</p>	<p>Rires.</p>		
Mise en exposition des matériaux et de traces de mise en œuvre.				
<p>Lieu du baptême. <i>Le premier de ses rituels c'est un baptême tout à fait symbolique, ici l'adepte retire sa robe de bure et va se positionner sous cette petite goulotte, où s'égoutte encore aujourd'hui les flots de l'histoire.</i></p>	<p>Le guide désigne une petite fontaine ... sans eau. Le lieu est très calme, très silencieux, on n'entend que la voix du guide.</p>	<p>Rires.</p>		
Mise en exposition d'une fontaine qui ne fonctionne plus.				
<p>Le « cloître de la connaissance ». <i>Et après bien sûr ce petit rituel effectué, l'adepte remet sa robe de bure pour franchir la porte étroite qui l'amène ici sur la passerelle et va pouvoir pénétrer dans ce fameux cloître de la connaissance. Dans le cloître de la connaissance, l'adepte va se pénétrer de tous les grands préceptes du bouviérisme et va surtout devoir ingurgiter cette énorme encyclopédie Bouvier en commençant par le début bien sûr, la lettre A, (...) la lettre B, (...). Et ainsi de suite.</i></p>	<p>Le guide, tout en parlant, emmène le groupe 1-2 mètres plus loin, après la « porte », dans le patio. Le guide parle doucement. Le guide montre les panneaux avec les lettres.</p>	<p>Les visiteurs suivent tranquillement et silencieusement. Tout le monde se replace en ½ cercle autour du guide.</p>		
Mise en exposition de l'espace du patio et de différents détails.				
<p><i>Vous l'aurez remarqué, toutes les ouvertures de ce cloître donnent sur ce petit jardin secret, le domaine réservé du Bon Berger.</i></p>	<p>Le guide désigne une partie du patio comme étant un jardin.</p>			
Mise en exposition du « jardin ».				
<p><i>Dès lors initiés, seuls ceux-là avaient l'autorisation de pénétrer dans le petit jardin secret, contact privilégié avec le Berger. Je vous le décrypte puisque nous sommes un peu nombreux, avant d'y pénétrer, vous le verrez plus tard en passant : juste à l'entrée gauche du petit jardin secret, vous verrez un petit bénitier</i></p>	<p>Le guide présente le patio à l'avance, avant de pénétrer dans l'espace en question, et en donne son interprétation.</p>			

*dans lequel l'initié
trepait d'abord le bout
de ses doigts, pour se
signer bien sûr sur B de
Bouvier, comme ceci*

*puis il était reçu, suivant
l'humeur du bon berger,
soit sur l'un des 4 petits
bancs sur lesquels
Bouvier avait coutume de
méditer. Les 4 bancs des 4
saisons bien sûr.*

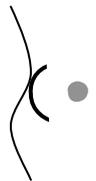
*Ou alors, honneur
suprême, signe d'intimité
totale, reçu directement
dans la bassin d'ablution
tout de bleu mosaïque,
sous les frondaisons de
cet épicéa nain du Japon.
Vous verrez vous
soulèverez en passant,
c'est superbe !*

6. Patio.
*Allons-y.
A gauche le bénitier, les
bancs, soulevez-la
frondaison en passant !*

En marchant et en menant le
groupe, le guide montre en
passant les différents éléments
décrits précédemment.

Rires.

Les visiteurs parlent
doucement entre eux.



Le silence disparaît momentanément, on entend les pas des visiteurs, leurs chuchotements et des commentaires du guide.
Le groupe s'éparpille quelques instants.

*Les affaires de l'Institut
marchent très très bien,
peut-être trop bien
puisque en février 89, un
initié qui voulait devenir
berger à la place du
berger, va noyer Bouvier
dans son bassin
d'ablution. Celui-ci est
inhumé ici sous ce
cumulus de pierre avec
cette petite croix tout à
fait discrète et sans
aucune inscription...*

Le guide désigne une
sculpture du patio.

Le groupe se reforme
autour du guide au fond du
patio.

Rires.



<p><i>Mais ce qui est étonnant c'est que certaines parties de l'édifice soient restées totalement en état depuis l'époque, depuis 1789. Ainsi toute la dernière aile ouest, ici, du grand cloître de la connaissance, aile dans laquelle on travaillait la lettre Z, certaines petites salles d'étude ont gardé la dénomination de l'époque, ainsi on trouve encore aujourd'hui ZOO 2, ZOO 4, ZOO 12, voyez.</i></p>	<p>Guide montre les panneaux existants.</p>	<p>Eclats de rire.</p>		
<p>Mise en exposition d'éléments du patio. Rires. Effet d'entraînement.</p>				
<p><i>Nous allons maintenant devoir traverser le hall de Stendhal, surtout pour ceux qui ne connaissent pas, vous allez constater par vous-même, l'endroit aujourd'hui ne présente plus strictement aucun intérêt. Nous allons donc le traverser en restant groupés et véloces derrière votre guide.</i></p> <p>7. traversée du hall du bâtiment des Lettres, pour rejoindre l'extérieur.</p>	<p>Le guide ouvre et ferme les portes pour la traversée du hall. Il veille à ce que tout le groupe passe rapidement.</p>	<p>Les gens rient et parlent tout doucement.</p>		
<p>Effet de réverbération dans le hall. Il y a beaucoup de bruit (pas, courants d'air, voix). Immersion subite et passagère.</p>				
<p>Irruption d'un compère. Le guide devient alors un spectateur comme les autres.</p> <p>8. Le guide ramène le groupe au point de départ, au musée des curiosités.</p> <p>Le guide conclut sa visite et prend congé du groupe.</p>	<p>Le ½ cercle se décale autour du compère.</p> <p>Le guide parle en aparté à quelques visiteurs, fait des commentaires sur ce prof (compère).</p>	<p>Les spectateurs sont surpris mais sont attentifs.</p> <p>Les gens parlent entre eux.</p> <p>Le ½ cercle se reforme devant le musée.</p>		
<p>Applaudissements. Effet d'enchaînement.</p>				
<p>Traces : Aucune.</p>				

Sirènes	Ici-Même (Grenoble) 15
<p><i>Des passants, qui deviennent de plus en plus bizarres.</i> 7 comédiens</p>	
<p>Mercredi 4 mars 1998 de 16h à 16h30 Météo : temps couvert, frais.</p>	
<p>Grande rue</p> 	<p>Temps de la représentation</p> <p>Installation : Les comédiens se mêlent la foule, marchent au milieu des passants (zone hachurée sur le plan ci-contre). Pas d'installation particulière.</p>

<p>Grande rue</p> 	<p>Temps ordinaire</p> <p>Rue piétonne étroite du centre ville bordée d'immeubles d'habitation anciens (R+3, R+4). Les rez-de-chaussée sont commerçants. Le sol est dallé, de couleur claire, sans trottoir, avec un caniveau central (donc léger dévers). La rue est toujours fréquentée en journée et tout particulièrement le mercredi et le samedi où il y a foule. L'ambiance sonore est principalement composé des bruits de pas, des voix, des sons (musique, etc.) provenant des magasins. En fin de journée (surtout l'hiver), les magasins éclairés complètent l'apport des luminaires en façade.</p>
--	--

<i>Sirènes</i>				15
Récit du spectacle	Utilisation de l'espace	Attitude du public	Illustrations	Schémas
Distribution de petits prospectus jaunes par des personnes qui ne parlent pas.	Les acteurs sont mélangés aux passants.	Il n'y pas de public proprement dit. Les gens passent dans la rue. Certains prennent les prospectus sans s'arrêter.		
Bruit de pas, brouhaha de la rue.				
Les comédiens se fondent dans les passants, leur ressemblant presque. Ils se comportent comme des personnes faisant leurs courses, des sacs plastiques à la main.	Les comédiens sont éparpillés dans une portion de la Grande Rue, mêlés aux passants.	Personne ne semble rien soupçonner.		
Les acteurs s'arrêtent et se mettent en file au milieu de la rue. Les acteurs rompent la file et bougent, ils se remettent à flâner dans la rue. Les comédiens se figent face à des devantures de magasins et prennent les positions des mannequins dans les vitrines en question.	Restreint la part de la rue dévolue aux passants. Cela forme deux flots distincts.	Les gens passent de chaque côté des acteurs, les regardant à peine.		
Dépôt de sacs en plastiques.	Ils sont répartis à 2 ou 3 devant les vitrines qui comportent des mannequins.	Les passants commencent à regarder ces personnes étranges. Ralentissement. Certains s'arrêtent et se mettent sur le côté pour regarder. D'autres continuent leur chemin mais se retournent en marchant.		
Une musique est diffusée par un magnétophone. La bande son est incompréhensible, comme si cela ne tournait pas à la bonne vitesse.	Les sacs sont au milieu de la rue, du passage des piétons.	Les passants contournent les sacs, les regardent sans s'arrêter.		
	Le magnétophone est dans un sac en plastique, laissé au milieu du passage.	Des personnes s'arrêtent sur le côté. Les gens semblent surpris par la musique.		
La bande-son masque les bruits de la rue ; seuls les rires émergent.				
Sirène (comme une alarme de voiture).	Magnétophone toujours au milieu de la rue.	Les gens se demandent d'où ça vient, ils tournent la tête vers la source sonore (d'autant qu'on est dans un secteur piéton).		

<p>Les comédiens s'enfuient, tout est laissé au milieu de la rue.</p> <p>La sirène s'arrête brusquement. Acteurs courent dans tous les sens, se cognent, cognent des gens, se cachent, fuient.</p> <p>Le magnétophone diffuse une voix de femme, incompréhensible. Acteurs marchent de nouveau tranquillement. Ils parlent, répétant à haute voix tout ce qu'ils lisent dans la rue.</p> <p>Ils décrivent les gens qu'ils croisent, au fur et à mesure qu'ils les regardent. <i>Une femme avec un bandeau et un anorak vert et une écharpe orange. Elle sourit. Bonjour!</i></p>	<p>Les vendeurs et propriétaires des magasins sortent sur le pas de leur porte pour regarder ce qui se passe dans la rue.</p>	<p>Des passants continuent imperturbablement leurs courses.</p> <p>Rires. Un enfant imite la musique. Les passants s'immobilisent quelques instants, surpris et voulant éviter les acteurs qui courent. Confusion.</p> <p>Toujours des gens sur les côtés, tandis que d'autres continuent leur chemin.</p> <p>Les spectateurs sont de plus en plus nombreux sur les bords.</p>	 
<p>Les acteurs parlent de plus en plus fort (masquer le brouhaha de la rue) et cela devient de plus en plus mêlé et incompréhensible.</p>			
<p>Ils saluent les passants <i>Bonjour!</i> Une sirène qui retentit (comme le signal d'une attaque aérienne). Puis s'intègre peu à peu à un morceau de jazz. Les acteurs courent, fuient. Ils parlent tous en même temps.</p> <p>Ils se couchent par terre.</p> <p>La bande son s'arrête.</p> <p>Ils se relèvent. Applaudissements.</p>		<p>Des ados applaudissent et crient.</p>	<p>« Ça recommence ! » (une spectatrice)</p>  
<p>Suite de la bande-son. Un comédien suit certains passants.</p>		<p>En général, les gens le prennent avec le sourire.</p>	
<p>Bande son diffusée ; grésillement puis grondement très fort ; effet de masque.</p>			

Le point de vue, « La soupe »

Z.U.R. (Zone Utopiquement Reconstituée)

16

Un parcours poétique, sur le mode du conte.

2 comédiens

Samedi 27 mai 2000 de 21h30 à 22h

Météo : temps frais et sec.

Rue Voltaire – ancien Musée

Temps de la représentation



Installation :

Rue Voltaire, cour de l'immeuble n°12 :
Petits bancs disposés en trois rangées.
Femme assise sur un banc, à côté d'une marmite posée sur une plaque électrique.
Des fils sont tendus en travers de la cour et du linge blanc y est suspendu (draps, chemises de nuit...)
Une étoile en carton est suspendue au-dessus de la femme.
Des projecteurs sont accrochés aux garde-corps des fenêtres des immeubles.

Rue Voltaire – ancien Musée

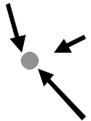
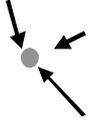
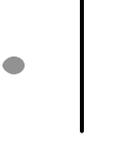
Temps ordinaire

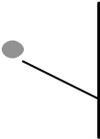


Rue Voltaire : Rue du centre ancien, bordée d'immeubles d'habitation (R+3) avec des rez-de-chaussée commerçant (artisans, antiquaires). Circulation et stationnement automobile. Les façades sont percées de grandes fenêtres (hauteur de l'étage) avec des volets en bois. Trottoirs en ciment gris clair et chaussée en enrobé gris foncé.

Cour de l'immeuble : On y accède depuis la rue par un passage couvert sous les immeubles. Elle est composée de deux parties avec d'une part un petit parking et d'autre part un petit square. Un passage piéton sépare les deux et le square est clos par une barrière métallique basse. Un portillon permet d'y accéder par le passage piéton. Le sol du square est en terre stabilisée et il est planté d'arbres et d'arbustes.

Place de Verdun : place bordée de bâtiments imposants en pierre claire (préfecture, musée, université, caserne). Des rues très fréquentées par les automobiles, les bus et le tramway tournent autour d'une pelouse centrale bordée d'arbres sur laquelle se trouve une fontaine. L'ambiance sonore est dominée par la circulation automobile.

La soupe				16
Récit du spectacle	Utilisation de l'espace	Attitude du public	Illustrations	Schémas
<p>1. Rue Voltaire, devant l'entrée du 12. C'est très calme, personne dans la rue, pas de bruit qui vienne des appartements environnants. De temps en temps une voiture tourne et emprunte la rue Voltaire. Un tram passe. Un grand panneau indique qu'ici va avoir lieu un spectacle du groupe ZUR et qu'il s'agit bien du parcours n° 3, la soupe. Une personne du Cargo est juste à l'entrée du passage. Elle regarde sans arrêt sa montre et demande les billets aux gens qui arrivent. A 21h30 très exactement, cet homme annonce que ça va commencer, qu'il faut passer par ici (il indique le passage).</p>		<p>Les gens restent dans la rue, attendent. Ils ne s'approchent pas de la porte...</p> <p>Des personnes discutent en petits groupes, d'autres regardent les vitrines alentours, certaines façades de la rue.</p> <p>Les gens arrêtent de se parler et se regroupent.</p>		
Effet d'attraction sonore, les gens se laissent guider vers le spectacle.				
<p>Les gens empruntent le passage, qui débouche dans une cour, au cœur de l'îlot.</p>	<p>Le passage est une sorte de couloir étroit et sombre ; on distingue des grafs sur les murs.</p>	<p>Les spectateurs entrent dans le passage.</p>		
Effet de coupure (sonore et visuelle).				
<p>2. Cour du 12 rue Voltaire.</p>	<p>Dans la partie square, des cordes sont tendues en travers et du linge blanc y est suspendu (de grands draps, des chemises, des robes).</p>	<p>Les gens jettent un coup d'œil autour d'eux et se dirigent vers le linge, dans la partie square.</p>		
Effet d'attraction visuelle (linge + femme).				
<p>Une femme en noir épluche des oignons rouges devant une marmite posée sur une plaque électrique.</p>	<p>Devant la femme, se trouvent deux caisses recouvertes de nappes en dentelle.</p>			
Mise en exposition de la comédienne.				
	<p>Des petits bancs sont disposés en trois rangées, face à elle.</p> <p>Une étoile en papier mâché est suspendue entre l'arbre et le lampadaire, au-dessus de la femme.</p> <p>A un petit câble, pendent des serviettes accrochées avec des pinces à linge.</p> <p>La petite structure qui entoure le tronc de l'arbre sert à la comédienne à suspendre ses ustensiles de cuisine.</p>	<p>Les gens s'installent sur les bancs et sur les côtés. Les premiers rangs se remplissent en premier. Ils s'assoient à proximité des personnes avec qui ils sont arrivés au spectacle. Une partie des gens jettent des regards en l'air autour d'eux. Des personnes discutent.</p>		

<p>La comédienne commence à parler, tout en épluchant ses oignons.</p> <p>Une fois tous les spectateurs assis, la comédienne se lève et les bénit avec du basilic.</p>	<p>Il se crée alors une véritable aire de jeu dont la séparation d'avec l'espace des spectateurs est créée par les bancs et les caisses. Des gens du quartier, assez âgés, discutent entre eux dans l'autre partie de la cour, comme si de rien n'était.</p>	<p>Tout le monde se tait et regarde la conteuse. Des habitants apparaissent aux portes-fenêtres des immeubles, s'assoient et regardent le spectacle. Certains ouvrent leurs volets et jettent un œil.</p> <p>Certains spectateurs sentent les feuilles comme s'ils voulaient identifier cette plante qu'elle leur jette dessus.</p>		
Effet d'irruption odorante				
<p>La comédienne, tout en épluchant des oignons et faisant sa soupe, raconte une histoire. Régulièrement, la comédienne soulève le couvercle de la marmite pour surveiller la soupe.</p>		<p>Les gens parlent à voix basse.</p>		
Effet d'envahissement (odeur de la soupe).				
<p>La comédienne semble être aveugle. Elle cesse d'éplucher des oignons et imprime une serviette en papier à l'aide d'une presse traditionnelle. Elle suspend la serviette à côté d'autres sur un fil.</p> <p>La soupe prête, elle la sert dans des petits bols qu'elle distribue aux spectateurs ; elle donne aussi une cuillère et une serviette imprimée auparavant.</p>	<p>Lorsque la comédienne tend un bol de soupe, il se passe quelques secondes avant que quelqu'un se lève pour le prendre.</p>	<p>Tout le monde la regarde pendant quelques secondes. Un homme (un technicien de la troupe) se lève, se dirige vers elle et prend le bol tendu. Il va se rasseoir. Un autre homme se lève et va chercher un autre bol que la conteuse a rempli et qu'elle tend de nouveau. Puis les gens se lèvent un après l'autre.</p>		
Mise en exposition des spectateurs allant chercher un bol, un par un.				
<p>D'un coup, on entend en fond sonore, pas très fort, de la musique et des pas dans le sable.</p>		<p>Les gens vont s'asseoir, regardent leur bol et soufflent sur la soupe chaude.</p>		
Effet d'irruption.				
<p>Un homme, avec une grande robe rose et un manteau, arrive du passage du 12, dans le dos du public, passe sur le côté gauche et disparaît par l'autre passage. A la main il tient un seau (genre seau de peinture), qui diffuse de la musique et de la lumière (par des petits trous). Il passe sans prêter attention ni aux spectateurs ni à la comédienne.</p>		<p>Des spectateurs se retournent puis suivent des yeux l'homme qui traverse la cour.</p>		
Effet de crescendo puis de decrescendo de la musique du seau et du bruit des pas.				
<p>La marmite étant vide, la distribution de soupe s'arrête.</p>		<p>Quelques personnes qui n'ont pas eu de bol semblent déçus.</p>		

<p>La comédienne va se changer en allant au fond du square et en tournant le dos au public. Elle revient habillée en blanc.</p>	<p>Pendant ce temps, une image d'un homme assis est projetée sur le mur du fond (vers le bas).</p>	<p>Les gens qui ont un bol mangent leur soupe, d'autres regardent la projection, etc.</p>		
<p>Mise en exposition des façade en fond de cour, par les projections.</p>				
<p>Elle reste alors debout, son visage caché par l'étoile. Elle se met à chanter une chanson d'amour en italien, utilisant l'étoile un peu comme un micro.</p> <p>La chanson terminée, la comédienne reprend le ton du conte. Elle s'approche des spectateurs et, énumérant des noms de légumes (tomates, courgettes...), elle désigne des spectateurs. Elle en prend quelques-uns par la main.</p>	<p>Des projecteurs envoient un petit peu de lumière sur les draps qui sont étendus, créant des ombres, filtrant la lumière à travers le linge. L'étoile s'allume également par moments.</p>	<p>Les gens se mettent à rire lorsqu'elle commence son numéro de chant. Puis les gens sourient, discutent un peu, tout le long de la chanson. Lors de l'histoire, les gens étaient plus attentifs et « sages ».</p>		
<p>Rires.</p>				
<p>Elle se dirige ensuite vers le fond du square, vers le passage. Elle invite les spectateurs, d'un geste, à la suivre.</p>		<p>Tout le monde se lève, les uns après les autres.</p>		
<p>Effet d'attraction.</p>				
<p>Passage vers rue Voltaire.</p>		<p>Les gens semblent gênés de laisser leur bol par terre. Certains les posent là où ils étaient assis. D'autres vont le poser vers la marmite.</p> <p>Les gens parlent, les enfants rient, s'interpellent.</p>		
<p>Effet de réverbération. Bruit de voix, de pas sur le sol carrelé.</p>				
<p>3. Rue Voltaire . Elle marche très vite, tout en continuant d'énumérer en criant des noms de légumes.</p>	<p>La comédienne, « aveugle », marche sur la route, sans faire attention aux voitures, trams éventuels... Tout le monde marche sur la chaussée.</p>	<p>Les spectateurs suivent la comédienne. Certains courent derrière pour la rattraper. Deux groupes se forment. Les ¾ des personnes se trouvent juste derrière la comédienne et forment une masse assez compacte. Une dizaine de mètres derrière à peu près, 5-10 personnes, surtout des habitants, avancent tranquillement en discutant.</p>	<p>« Elle est folle ! » « Il faut que je raconte à Sylvie ! »</p>	
<p>4. Rue général Marchand, voie du tramway.</p>	<p>Les voitures s'arrêtent d'un coup pour les laisser passer, plus ou moins surpris, certains fixant les gens passant d'un drôle d'air, interrogateur.</p>	<p>Le groupe de devant a déboulé à toute allure dans la rue.</p>		
<p>5. Place de Verdun .</p>	<p>Un automobiliste klaxonne, amicalement.</p>			
<p>6. Entrée de l'Ancien Musée.</p>	<p>Dans le hall d'entrée habituel de l'Ancien Musée un grand tissu blanc est étalé par terre.</p>	<p>Les 2 groupes se rejoignent et entrent doucement.</p>		

Effet de coupure entre intérieur et extérieur.				
La comédienne se couche sur le tissu blanc.				
	Il n'y plus de place sur le tissu blanc.	<p>Tout le monde fait de même, se plaçant les uns à côté des autres.</p> <p>Un homme se couche sur le carrelage, une femme s'assoit par terre le dos contre le mur.</p> <p>Les autres, 5-10 personnes, la plupart du « deuxième » groupe, restent debout vers l'entrée du hall, côté par où ils sont arrivés.</p>		
La comédienne chante doucement.	Un film est projeté sur le plafond, au-dessus du tissu blanc. Un fond sonore est également présent.	<p>Des personnes chantent avec la comédienne. Les enfants debout parlent et rient beaucoup. Ils se déplacent aussi pas mal.</p> <p>Une fille prend une femme (sa mère ?) par la taille et commence à danser avec sur le fond musical.</p>		
Effet de réverbération.				
		Un des enfants s'amuse à passer sa main devant la lumière sortant du projecteur en riant puis court vers ses amies.		
La comédienne se lève à la fin du film et entre dans la salle principale du Musée.		Tout le monde se lève à la suite de la comédienne et la suit dans un couloir aux parois de tissu noir.		
Effet d'attraction.				
7. Salle du Musée.				
Traces : Aucune.				

Le point de vue, « L'arbre »

Z.U.R. (Zone Utopiquement Reconstituée)

17

Un parcours poétique en suivant un homme avec une carriole.

2 comédiens

Samedi 27 mai 2000 de 23h15 à 23h45

Météo : temps frais et sec.

Jardin des plantes – ancien Musée

Temps de la représentation



Installation :

1. Rue Haxo
2. Jardin des Plantes : des parapluies sont suspendus dans un arbre imposant près de l'entrée. Des bassines et des arrosoirs sont posés tout autour de l'arbre. Un homme semble assoupi, assis contre le tronc.
3. Porche du Muséum
4. Rue Dolomieu
5. Angle rues Dolomieu et Haxo : plaque de rue à casser
6. Rue Mably : panneau qui tombe
7. Rue Hébert : vitrine support projection vidéo
8. Angle des rues Hébert et Villars : panneau qui tourne
9. Entrée de service du musée, rue Villars.

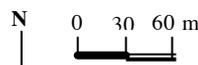


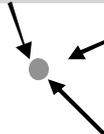
Jardin des plantes – ancien Musée

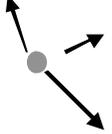
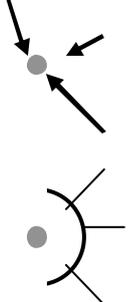
Temps ordinaire

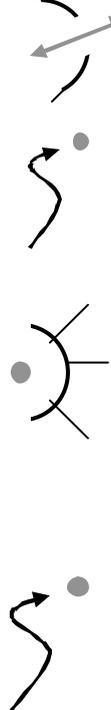


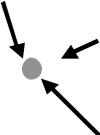
Jardin des plantes : endroit fréquenté en journée qui ferme le soir.
L'ambiance sonore est dominé dans la journée par le bruit de la circulation importante du boulevard contigu, au Sud (une entrée de Grenoble).
Rues en limite du centre ville (quartier des antiquaires), peu fréquentés par les piétons et moyennement par les automobiles et les bus en journée. Elles sont bordées d'immeubles d'habitation (rez-de-chaussée avec des restaurants, café, ateliers, antiquaires) en pierre claire (R+3).
Le soir, c'est très calme.



Le point de vue, « L'arbre »				17
Récit du spectacle	Utilisation de l'espace	Attitude du public	Illustrations	Schémas
<p>1. Rue Haxo, devant les grilles de l'entrée du Jardin des Plantes. Une employée du Cargo contrôle les billets. Elle laisse entrer des gens dans le jardin, en demandant de bien revenir à l'heure.</p>	<p>La rue est calme et silencieuse, il y a peu de circulation. On entend des chants d'oiseaux venant du Jardin des Plantes.</p>	<p>Les gens arrivent progressivement. Des passants sont surpris : « Tiens le jardin est encore ouvert à cette heure ? » Les personnes qui sont en groupe discutent ; d'autres regardent autour d'eux. Certaines personnes s'assoient sur le muret où est plantée la grille du Jardin.</p>		
<p>Tout est très calme. Effet de métabole.</p>				
<p>La dame du Cargo donne le signal pour entrer dans le Jardin. Enthousiaste, dit aux gens de s'avancer et de regarder.</p>		<p>L'entrée se fait lentement, les gens restent un moment en recul de « la scène ». Ils hésitent à avancer.</p>		
<p>Surprise, saisissement, les spectateurs s'arrêtent et observent l'arbre et son installation.</p>				
<p>2. Dans le Jardin des Plantes. Au pied d'un grand arbre, un homme est allongé, il dort. Il est vêtu d'une combinaison orange et d'un imper gris. Un second homme est assis à côté d'une sorte de petite charrette à bras. Il fouille dedans. Sous l'arbre sont disposés des seaux et des arrosoirs en zinc, un petit tas de petites plumes blanches.</p>	<p>Le pôle d'attraction se trouve dans une partie du Jardin avec de la pelouse où se trouve un très grand arbre. Une bicyclette est posée contre le tronc. Le vélo et la charrette ont des petites lampes qui éclairent très peu. La nuit tombe. Dans son branchage sont pendus des parapluies ouverts, éclairés légèrement.</p>	<p>Les gens se disposent en ½ cercle, délimitant une sorte de « scène », correspondant à la zone où sont les arrosoirs et bassines. Des spectateurs regardent en l'air.</p>	 	
<p>L'atmosphère est paisible, les gens sont très calmes et parlent à voix basse. Mise en exposition d'un arbre du jardin des Plantes.</p>				
<p>On entend des chants d'oiseaux qui viennent des arrosoirs.</p>	<p>Le jardin dégage une odeur de terre mouillée, comme si on venait de l'arroser.</p>	<p>Deux personnes regardent à l'intérieur des arrosoirs, d'où sortent les chants d'oiseaux.</p>		
<p>Attraction sonore.</p>				
<p>Les comédiens ne parlent pas.</p>	<p>Des lumières s'allument dans les parapluies.</p>	<p>Deux filles s'assoient sur la pelouse. Certains traversent la « scène » de temps en temps, pour changer de côté.</p>		

<p>Un son de pluie qui tombe doucement : cela vient de l'arbre. De l'eau coule dans les parapluies pendus dans l'arbre. Quelques gouttes tombent dans les récipients sous l'arbre.</p>	<p>On entend le son assourdi des voitures circulant sur le boulevard.</p> <p>On entend l'eau tomber dans les bassines et les arrosoirs en zinc.</p>	<p>Certains se risquent dans la zone sous les parapluies, font le tour de l'arbre.</p>		
<p>Mixage sonore avec la pluie tombant dans les bassines en zinc et bruit de la circulation sur le Bd J. Pain.</p>				
<p>Les comédiens sont silencieux. Soudainement l'eau tombe comme une cascade d'un des parapluies. Plusieurs parapluies se vident d'un seul coup.</p>	<p>Cela fait un bruit surprenant ici, comme celui d'une cascade.</p>	<p>Les gens sont surpris, ils reculent en regardant en l'air. Ils restent groupés.</p> <p>Les gens sourient, rient, poussent des petits cris d'admiration. Certains continuent de « traverser la scène » comme un jeu où le but est de ne pas se faire mouiller.</p>		
<p>Effet de répulsion (bruit de cascade = surprise et risque d'être mouillé). Puis surprise et admiration. Attraction visuelle qui peut devenir un jeu.</p>				
<p>La « pluie » cesse. L'homme à la carriole bizarre se lève. La machine qu'elle transporte se met à diffuser une voix (lecture d'un texte de Dante).</p>	<p>Les lumières de la ville se sont allumées (fenêtres d'appartement et éclairage public dans la rue Haxo).</p>	<p>Une grande partie du public se rapproche pour écouter la voix.</p> <p>Tout le monde se regroupe lentement autour de l'homme. Les gens ne se parlent pas ou peu.</p>		
<p>Attraction sonore (diffusion de la voix enregistrée).</p>				
<p>Pendant ce temps, l'acteur ramasse les bassines qui se trouvent à l'aplomb des parapluies.</p> <p>Le comédien prend sa charrette et part dans l'allée, sans parler. L'autre dort toujours sous l'arbre.</p>	<p>Bruit de l'eau renversée sur l'herbe puis son des récipients en zinc qui s'entrechoquent quand le comédien prend les bassines.</p> <p>On entend une voix qui sort de la charrette ; bruit des roues de la charrette accrochant le sol en stabilisé ; conversations chuchotées entre les spectateurs, petits rires ; drone urbain léger.</p>	<p>Le groupe suit en file indienne le comédien, les discussions à voix basse vont bon train.</p>		
<p>Attraction sonore et visuelle.</p>				
<p>L'acteur examine une feuille d'arbre, il la touche.</p>		<p>Les gens observent l'acteur. Ils regardent la feuille en passant.</p>		
<p>Attraction visuelle.</p>				
<p>3. Porche du Muséum. Puis il passe sous le porche d'entrée du Muséum d'histoire naturelle.</p>	<p>Dans cette entrée, il y a un gros éléphant, qui est éclairé sous le porche.</p>	<p>Les spectateurs observent l'éléphant en passant, la plupart le touchent.</p>		
<p>Attraction visuelle et tactile de l'éléphant en bronze.</p>				

<p>4. Rue Dolomieu. Dans la rue, l'acteur à la charrette se dirige vers un panneau de signalisation (interdiction de doubler) et décroche un des éléments (la voiture rouge). Il accroche à la place un piéton (représentation d'un piéton traversant la rue).</p>	<p>Eclairage public des rues, quelques fenêtres d'appartements laissent passer de la lumière.</p>	<p>Les gens se regardent, plein de curiosité et avec quelques rires. Des rires fusent et des commentaires, discussions se multiplient. Le groupe est scindé en deux : une partie qui suit d'assez près le comédien, se trouvant donc tous sur le trottoir. L'autre moitié du groupe marche au milieu de la chaussée. Des gens ouvrent leurs fenêtres et regardent dehors.</p>		
Attraction sonore.				
<p>Une voiture veut passer. L'acteur fait une révérence pour arrêter les spectateurs, la voiture passe. Le comédien traverse la rue et prend le trottoir en face. 5. Angle rue Dolomieu et rue Haxo. L'homme s'arrête, fouille dans sa carriole, prend une échelle et grimpe. Il casse la plaque à l'aide d'un petit marteau et apparaît « Rue des carpes arc-en-ciel ». Les morceaux de l'ancienne plaque tombent à terre. 6. Il repart, rue Mably. Soudain, un panneau de sens interdit tombe et l'homme va le ramasser.</p>	<p>Bruit de la plaque qui tombe au sol.</p>	<p>Le groupe rit alors que les occupants de la voiture ne semblent pas comprendre ce qui se passe. Les gens le suivent sur le trottoir. Certains échangent des mots à voix basse. Tout le monde se rassemble autour de lui, sur la chaussée et le trottoir. Les gens rient. Les spectateurs suivent l'homme. Globalement, les gens sont silencieux, mais certains font des commentaires tout bas. Le bruit fait sursauter tout le monde. Surprise ! Tout le monde s'arrête et le regarde de loin. Puis les gens le rejoignent, certains en riant de bon cœur. Un court échange se fait entre personnes du groupe et des gens attablés en terrasse, se demandant comment le panneau a pu tomber tout seul. Un enfant demande à sa mère si c'est fait exprès. Le cafetier rangeant sa terrasse interpelle le groupe en riant : « Et ça recommence demain ? ».</p>		
Attraction sonore et visuelle.				
<p>7. Rue Hébert, l'homme s'arrête devant une</p>	<p>La rue est éclairée par quelques appartements ; la</p>			

<p>vitrine, frappe doucement dessus. La vitrine s'éclaire alors. On dirait qu'elle est remplie d'eau bleue, comme à la piscine. Des poissons jaunes et rouges nagent dedans. Le dormeur apparaît et disparaît, comme s'il était dans l'eau. Il s'agit en fait d'une projection vidéo. En arrière fond, on voit des casseroles qui pendent. Le comédien est en retrait, sur le trottoir.</p>	<p>lampe de la charrette est toujours allumée.</p> <p>Le trottoir est étroit et il est difficile de s'approcher de la vitrine, car il est bloqué notamment par des voitures garées en épis.</p>	<p>Les gens se sont arrêtés et attendent.</p> <p>Le public se regroupe en 1/2 cercle sur le trottoir. Rires, exclamations. Pour mieux voir, trois personnes montent sur l'armature qui protège les troncs des arbres.</p> <p>Une fenêtre de l'immeuble s'ouvre, une petite fille se penche pour regarder ce qui se passe.</p> <p>Le public se trouve en majorité sur la route.</p>		
<p>Effet d'attraction. Mise en exposition d'une vitrine. Effet de découpe des silhouettes des spectateurs devant la vitrine (contre jour).</p>				
<p>La projection s'arrête, la vitrine redevient sombre. Le comédien repart.</p>	<p>On entend seulement le bruit des roues de la charrette sur le goudron de la chaussée ou le ciment des trottoirs (son différent), plus fort que dans le jardin.</p>	<p>Le groupe le suit.</p>		
<p>Effet d'attraction.</p>				
<p>L'homme va vers une boîte aux lettres, l'ouvre. Il y a un bouquet de fleurs, qu'il prend et pose sur sa charrette. Un peu plus loin, l'acteur cueille une fleur dans la jardinière d'une fenêtre au rez-de-chaussée.</p>		<p>Le groupe le regarde surpris, des gens sourient.</p> <p>L'habitante de cet appartement sort sa tête à la fenêtre. Quand elle voit le monde, elle rentre chez elle. Le groupe s'en amuse.</p>	<p>« Elle est pas contente ! »</p>	
<p>Effet d'attraction sonore (habitante qui ouvre sa fenêtre).</p>				
<p>8. En arrivant au coin de la rue Villars et de la rue Mably, un panneau de signalisation tourne tout seul.</p> <p>9. Entrée de service de l'Ancien Musée de Peinture, rue Villars. Le comédien hisse sa charrette sur l'escalier.</p> <p>10. Dans le Musée.</p>	<p>Bruit de la charrette dont les roues frottent sur l'escalier en pierre. Dans la rue, on aperçoit les petites lumières des cages du groupe « Les cages » qui arrivent.</p>	<p>De nouveau, exclamations et petits rires.</p> <p>Quelques spectateurs l'aident à monter la charrette. Les gens parlent plus fort et il y a un peu plus de monde (2 groupes). Tout le groupe entre dans le Musée.</p>		
<p>Traces : Morceaux de plaque de rue (plâtre).</p>				

Le point de vue, « Les cages »**Z.U.R. (Zone Utopiquement Reconstituée)****18**

Un parcours à la recherche de cages à oiseaux accrochées sur les façades.

2 comédiens

Vendredi 26 mai 2000

de 23h15 à 23h45

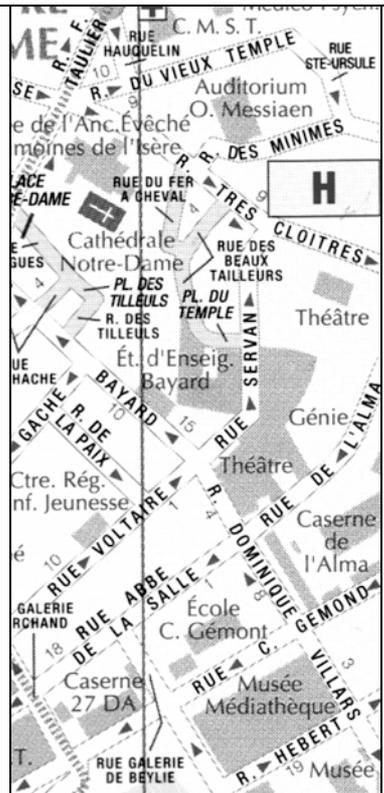
Météo : temps frais et sec.

Rue Très-Cloître – ancien Musée**Temps de la représentation****Installation :**

1. Angle des rues des Minimes Très-Cloître
2. Rue des Minimes
3. Cour d'immeuble
4. Rue Saint-Ursule
5. Place Arnaud
6. Rue Très-Cloître
7. Restaurant italien
8. Rue Servan
9. Rue des Beaux Tailleurs
10. Théâtre Le Rio
11. Rue Villars
12. Angle des rues Gémond et Villars
13. Entrée de service du Musée.

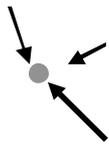
Des cages à oiseaux sont accrochées à différents endroits du parcours, aux façades des immeubles.

Projection vidéo sur porte du Rio et sur un mur avenue rue Gémond.

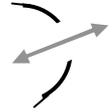
Rue Très-Cloître – ancien Musée**Temps ordinaire**

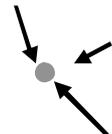
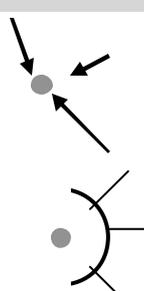
Rues du centre ancien dans le quartier dit "quartier arabe" et le quartier des antiquaires (à partir du 7.).

Premier quartier très animé, en journée comme en soirée, avec habitants discutants dans les rues, en terrasse de café... ; le second quartier est beaucoup plus calme et quasiment désert le soir.

Le point de vue, « Les cages »				18
Récit du spectacle	Utilisation de l'espace	Attitude du public	Illustrations	Schémas
<p>1. Angle rue des Minimes et rue Très-Cloître : lieu de rendez-vous du parcours. Contre un des murs pignon qui donne sur la place, est appuyé un grand panneau du Cargo qui signale le spectacle de ZUR.</p>	<p>Petite place, qui sert de terrasse pour un café tout proche. Au centre se trouve un arbre, un bloc cabines téléphoniques, des tables et des chaises en plastiques pour le café. L'éclairage urbain est coupé et les sources lumineuses sont les cabines téléphoniques et la laverie automatique. Quelques fenêtres ont de la lumière, parfois filtrée par les persiennes des volets. Des voitures passent, elles ont leurs phares allumés. On entend des voix qui proviennent du café, les gens assis aux tables (1 ou 2 personnes du Cargo + personnes qui semblent être venues pour le spectacle), des portières qui claquent, des voitures qui démarrent ou qui passent.</p>	<p>Quatre personnes sont attablées (3 du cargo et un technicien de la troupe). Des gens arrivent peu à peu. Souvent, ils regardent tranquillement autour d'eux en avançant doucement. Ils se placent vers les murs. Ils regardent autour d'eux. Certains s'assoient aux tables.</p>		
Tout est très calme, on entend quelques bruits de voix, de pas.				
<p>D'un seul coup, on entend des petits chants d'oiseaux, qui viennent de l'arbre.</p>		<p>Tout le monde reste à sa place, mais tourne le regard vers la source sonore.</p>		
Effet d'irruption. Effet d'attraction (le chant d'oiseaux est un pôle d'attraction).				
<p>C'est en fait un comédien qui tient une grande canne à pêche avec, à son extrémité, une petite lampe et un petit haut-parleur qui diffuse ces chants d'oiseaux. Avec cette grande perche, il « fouille » l'arbre puis décroche une petite cage qui était dans les branches. Il tape ensuite contre les vitres d'une des cabines téléphoniques où se trouve une femme (une comédienne). Elle sort, un grand rouleau de plans dans les bras et prend la cage. Il s'agit d'une cage à oiseaux contenant une petite ampoule. Elle a aussi à la main un petit magnétophone qui diffuse doucement de la musique.</p>		<p>Les gens regardent ce que fait le comédien.</p>		
<p>2. L'homme aux chants d'oiseaux se dirige alors dans la rue des Minimes.</p>	<p>La ruelle est sombre et déserte.</p>	<p>Les spectateurs qui étaient assis se lèvent. Tout le monde suit les deux comédiens.</p>		
Effet d'attraction. Tout le long du parcours, quasiment sans arrêt				
		<p>Seules quelques discussions discrètes</p>		

prolongé, le principe va être le même : les deux personnages sont à la recherche de cages éparpillées et cachées dans des rues. La femme avec le grand plan s'y réfère régulièrement, comme si elle cherchait des indications pour localiser les cages. Elle marmonne aussi « Les cages, voyons où sont les cages » et marche très vite et dans tous les sens.		viennent troubler le silence, avec également le moment où la femme donne une cage à une personne du public.		
Effet d'émergence sonore (gazouillements d'oiseaux, noms des cages...) très discret.				
C'est toujours l'homme qui localise les cages et les montre à la femme. Elle les prend et les donne à des personnes du public en disant le nom de la cage. Il y en a des petites, des grosses (une qui doit être portée à deux !), écrasées, plates...	A la recherche de cages, l'homme promène sa perche sur les façades, sur les balcons, la fait parfois rentrer par les fenêtres ouvertes, dans les arbres, s'attardant sur des détails (une petite plante, un décor de la façade, un balcon).	Les spectateurs ont le plus souvent les yeux en l'air, à la recherche des cages.		
Effet d'attraction visuelle. Mise en exposition d'éléments, de détails de façades.				
3. Une cour d'immeuble de l'Opale, rue des Minimes. Les deux personnages tournent dans tous les sens et finissent par trouver une cage qu'ils confient à une personne du public.	Un passage étroit mène à une cour carrée. Elle est sombre, la seule source lumineuse provient du couloir. Aucune lumière ne perce à travers les fenêtres. Tout est silencieux, on entend juste très distinctement les chants d'oiseaux, des gens qui chuchotent. Même la comédienne parle tout bas.	Sur la quinzaine de personnes présentes, seules 4-5 pénètrent dans la cour et se tiennent près du mur, juste à côté du passage. Les autres spectateurs restent près de l'entrée de la cour. Ils sont « agglutinés » là, certains penchant même la tête pour avoir vue sur la cour mais sans y entrer.		
Effet de « privatisation » sensible du lieu.				
L'homme se dirige vers les fenêtres de l'autre côté de la cour, agite sa longue perche devant les fenêtres où aucun signe de changement n'est perceptible.	Silence et faible niveau lumineux.	Personne ne parle.		
Emergence sonore (chants d'oiseaux), niveau sonore globalement faible.				
Après quelques minutes où tout le monde regarde l'homme sans bouger, le groupe emprunte de nouveau le passage et repart dans la rue, l'homme en tête.		Quelques personnes discutent à voix basse.		
Effet d'attraction.				
4. Rue Saint Ursule, où l'on ramasse plusieurs cages.				
5. Place Arnaud. L'homme traverse la rue et ballade sa grande perche sur la façade de l'église-théâtre. Il l'amène aussi au-dessus d'un groupe de personnes qui est à la porte du théâtre.	Tout le groupe descend les quelques marches et se retrouve face au théâtre Sainte Marie d'en Bas, une ancienne église.	La majeure partie des spectateurs reste de ce côté de la rue et regardent le comédien et les gens qui sortent du théâtre. Une dizaine de personnes rassemblées devant l'entrée du théâtre remarquent la présence de l'homme et le regardent en discutant. Les gens s'interpellent à son propos.		
Effet d'attraction visuelle et sonore.				

<p>6. Le groupe repart, traverse la place et emprunte la rue Très-Cloître. Lorsque la femme donne une cage à personne, elle lui dit le nom de l'oiseau.</p> <p>De temps en temps, tout le long du parcours, la femme vient demander aux porteurs de cage le nom de leur oiseau.</p>	<p>La rue est sombre et silencieuse. On entend les spectateurs qui se parlent, doucement.</p>	<p>Quelquefois, la personne qui reçoit la cage, répète le nom, comme pour s'en rappeler.</p> <p>Petit à petit, les gens tenant les cages se parlent de plus en plus, notamment à propos de leur cage. Ils se communiquent leurs impressions et le nom de leur oiseau.</p> <p>Une femme demande le nom de tous les oiseaux. Petit à petit, les discussions se font plus fréquentes.</p>		
Effet d'émergence sonore.				
<p>L'homme promène sa perche le long des façades, aux fenêtres, etc.</p>		<p>Un homme du quartier vient demander ce qui se passe. Il se joint au groupe et fait un bout de chemin avec. Il propose de faire la même chose aux Trois Tours, discute avec 2-3 personnes du groupe.</p> <p>Deux groupes, aux rythmes de marche différents, se forment.</p> <p>Les gens regardent autour d'eux, levant la tête pour suivre la perche-lampe.</p>		
Effet d'attraction visuelle et sonore. Mise en exposition des façades.				
		<p>Un homme dit qu'il a surnommé son oiseau EDF (il y a une lampe allumée dans la cage).</p>		
Les spectateurs sont complètement immergés dans le spectacle, se prêtent au jeu, s'appropriant, personnalisant aussi des éléments.				
		<p>Une voiture passe et demande ce qui se passe. Une autre avec trois femmes ralentit ; elles regardent avec curiosité ce qui se passe, parlent entre elles et sourient.</p>		
Surprise et effet d'attraction.				
<p>7. Restaurant italien de la rue Très-Cloître (en face de l'église du théâtre Sainte Marie d'en Bas). L'homme entre dans le restaurant avec sa perche.</p>	<p>La place est très éclairée.</p> <p>On aperçoit des gens qui mangent dans le restaurant.</p>	<p>Les participants se sont tus, s'arrêtent ou ralentissent le pas.</p> <p>Rires.</p>		
Mise en exposition des personnes dans le restaurant, pour le groupe de spectateurs.				
<p>Ce dernier revient et tout le groupe repart.</p> <p>8. Rue Servan. Lorsque des fenêtres sont entrebâillées ou ouvertes, le comédien approche, voire fait entrer, sa perche par les fenêtres. Il alterne les deux côtés de la rue.</p> 	<p>La rue est occupée par les piétons.</p> <p>Il y a très peu de lumière aux fenêtres. Il est presque minuit.</p> <p>Il montre des points précis des façades : les fenêtres, éléments de façades divers, aménagements de balcons...</p> <p>Les comédiens marchent n'importe où dans la rue, la traverse sans arrêt, allant d'un</p>	<p>Les gens marchent soit sur la chaussée soit sur le trottoir.</p> <p>Les spectateurs rient. Ils suivent maintenant beaucoup plus attentivement le bout de la perche qui parcourt les façades.</p> <p>Presque tout le groupe marche au milieu de la rue. Une voiture arrive, les gens</p>		

<p>Une cage est accrochée à l'un des vieux balcons des immeubles en rénovation. La comédienne doit faire le tour des grilles pour entrer sur le chantier et rapporter la cage.</p>	<p>point à un autre, souvent en l'air. Sur un côté de la rue Servan, des bâtiments anciens sont en cours de rénovation et sont clôturés (grilles de chantier) pour qu'on ne puisse pas y accéder.</p>	<p>s'écartent, puis reprennent leur position sur la chaussée. Les regards de la moitié des personnes restent sur la vieille façade ; ils discutent, pointent du doigt des endroits de la façade.</p>		
<p>Mise en exposition des bâtiments.</p>				
<p>9. Rue des Beaux Tailleurs. Petite et courte incursion dans la ruelle. L'homme pénètre dans un petit espace, une petite place sombre. Il fait courir la perche le long d'une façade, montrant des détails de celle-ci. 10. Rue Servan, entrée du théâtre <i>Le Rio</i>. La comédienne y rentre par une petite porte. Une projection vidéo anime la partie vitrée de la porte. Celle-ci montre un encadrement de fenêtre où est accoudée la comédienne (l'image de la comédienne !) qui nous regarde. Au bout de quelques instants, le film s'arrête et la comédienne revient dans le groupe.</p>	<p>Le vitrage est recouvert par des feuilles de calque, qui le rendent opaques. Un rectangle est découpé, où est projeté le film.</p>	<p>Les têtes se lèvent et les regards parcourent les façades. Le groupe reste sur la chaussée, à regarder la porte d'entrée vitrée.</p>	<p>« Je connais cet endroit, je suis déjà passée là. » (une femme) « Vous avez vu, il y a des étoiles sur la balustrade. » (une femme)</p>	
<p>Effet d'attraction par la projection vidéo.</p>				
<p>Mise en abîme avec jeu entre la comédienne et son image projetée.</p>				
<p>11. Le groupe repart, rue Villars, en direction du Musée.</p>		<p>Une des personnes ayant une bouteille de bière, en verse un peu sur un petit tas de plume au milieu de la cage.</p>	<p>« Je lui donne à boire. » (un homme)</p>	
<p>Spectateurs complètement dans le jeu.</p>				
<p>Devant le restaurant <i>L'amandier</i>.</p>		<p>La serveuse du restaurant ouvre la porte et regarde le groupe passer. Trois personnes du groupe, dont une avec une cage, s'arrêtent et se mettent à discuter avec la serveuse.</p>		
<p>Effet d'attraction (la serveuse sort regarder).</p>				
<p>12. A l'angle rue Cornélie Gémond / rue Villars, sur le mur aveugle côté gauche, est projetée l'image d'un oiseau qui vole.</p>	<p>L'éclairage urbain est coupé dans ce tronçon de la rue.</p>	<p>Deux personnes s'arrêtent devant une vieille devanture, regardent la vitrine et l'enseigne en bois. Tout le monde se regroupe, s'arrête et regarde. Quelques personnes se rapprochent du mur opposé.</p>		
<p>Effet d'attraction (vidéo).</p>				
		<p>Deux personnes qui marchaient du côté où le film est projeté sont surprises et ne savent que faire. Elles restent près de l'image, observant les gens regardant l'image.</p>		

<p>Puis le groupe repart, direction l'Ancien Musée de peinture.</p> <p>13. Entrée de service du musée (à l'arrière du bâtiment). La femme actionne un câble reliant un panneau de signalisation à la façade du musée et fait descendre une grande cage avec une bougie. Elle la confie à une personne qui n'a pas encore de cage.</p>		<p>Le groupe regarde la comédienne.</p>		
Effet d'attraction.				
<p>L'homme entre. La femme se met sur le côté et laisse passer les gens un par un. Elle les compte et demande le nom de la cage à chaque personne qui passe devant elle.</p> <p>14. Dans le Musée.</p>		<p>Les gens suivent le comédien à la perche.</p> <p>Ceux qui portent une cage donne son nom à la femme.</p>		
Traces : Aucune.				

Circuit D, « Emilio di Mioso »

Délices Dada

19

Visite guidée présentant les lieux et les étapes de la vie d'Emilio di Mioso à la Villeneuve.

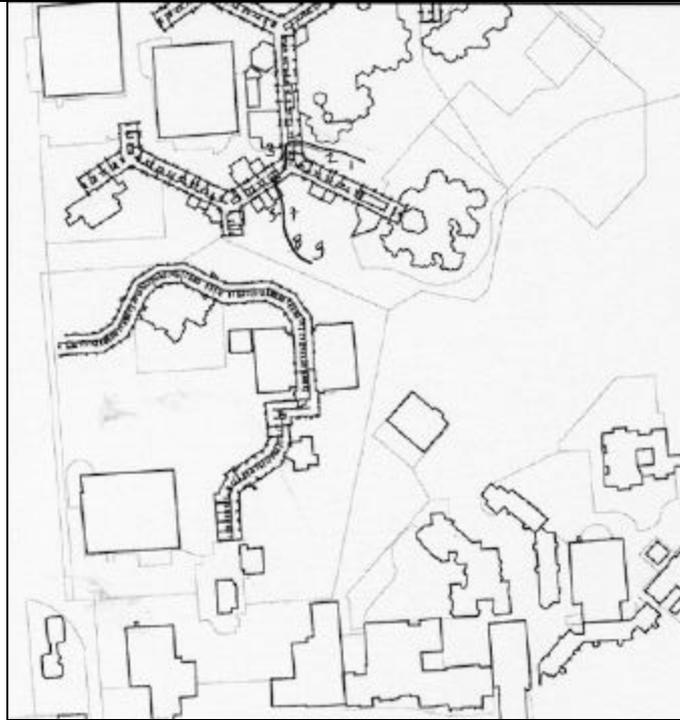
2 comédiens

Samedi 30 septembre 2000 de 15h à 15h30

Météo : temps froid et couvert.

Quartier Villeneuve

Temps de la représentation



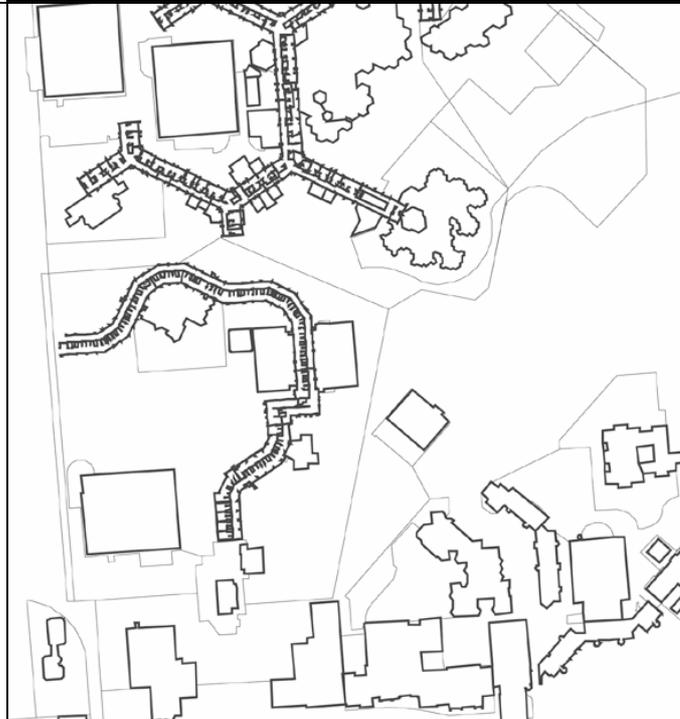
Installation :

- 1-2. Escalier
1. Galerie
2. Allée et Espace 600
3. Fresque
- 5- 7. Place du marché et halle
8. "Site du parachute"
9. fresque

Pas d'installation particulière.

Quartier Villeneuve

Temps ordinaire



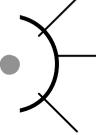
Le quartier de la Villeneuve a été édifié sur un ancien terrain d'aviation, dans les années 1970. Construit selon un urbanisme de dalle, les fonctions sont séparées (automobiles / piétons).

L'espace piéton est une galerie qui occupe tout le rez-de-chaussée des barres d'immeubles.

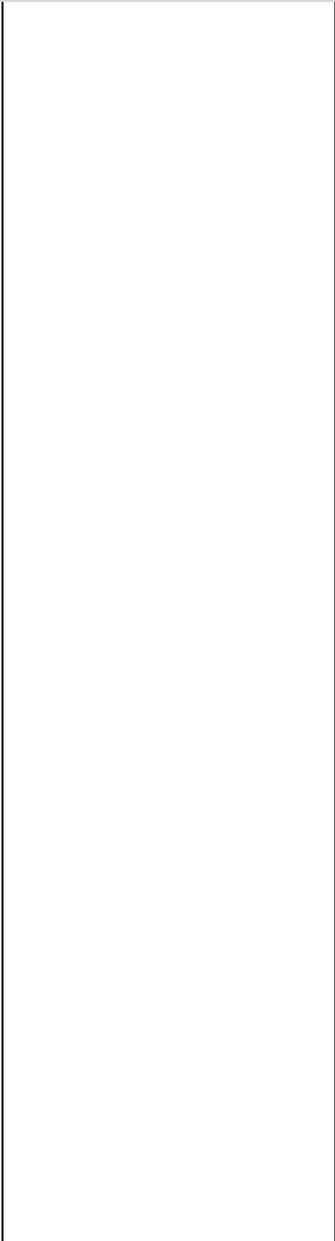
La vue est dégagée à l'Est et donne sur la chaîne de Belledonne et à l'Ouest sur le Vercors.

Un grand parc public s'étend à l'Est.

Ce quartier est fréquenté principalement par les habitants et peu par les autres grenoblois.

Circuit D, « Emilio di Mioso »				19
Récit du spectacle	Utilisation de l'espace	Attitude du public	Illustrations	Schémas
<p>1. Le guide se présente. Présentation du circuit de la visite, « consignes de sécurité » et conseils de positionnement des visiteurs par rapport au guide. <i>D'autre part, comme vous pourrez le constater, à chaque arrêt je me mets dos à ce que j'explique et que je vous montre. Je vous demanderais donc à chaque fois de vous mettre face à votre guide. Effet d'attraction.</i></p>	Le groupe est autour du guide.	Le public se regroupe autour du guide en ½ cercle. Rires.		
<p>2. Le guide présente le sujet de la visite et « plante le décor » : le XVI^{ème} siècle et la Renaissance italienne. Il compare l'architecture en France et en Italie à cette époque. <i>Par contre, de l'autre côté de la frontière, l'Italie. Les princes sont devenus marchands et ils font construire dans les villes, à côté des centres d'affaires, de grands palais majestueux avec d'immenses colonnes, des fenêtres partout dans les façades qui laissent entrer la lumière du soleil italien. Ces princes sont des voyageurs. Et d'ailleurs l'un d'entre eux, Emilio di Mioso (...) en 1526, vient s'installer ici même, à 2 kilomètres de Grenoble pour y créer une ville nouvelle. Et tout d'abord bien sûr il construit un grand palais avec des grandes colonnes, des fenêtres partout dans les façades, où il peut loger toute sa suite dans des appartements. Malheureusement, de ce palais il ne reste pas grand chose. Seulement des morceaux de colonnes qui se trouvent juste en dessous des traits bleus, des colonnes richement habillées de carrelage marbré comme vous pouvez le voir (...) que les bâtisseurs du XX^{ème} siècle ont utilisé pour bâtir ces maisons que nous connaissons maintenant.</i></p>	Le guide désigne les colonnes de la galerie où le groupe se trouve.	Les visiteurs restent en ½ cercle. Les spectateurs regardent autour d'eux et certains voient dans la présentation du guide des analogies avec l'architecture qui les environne. Rires. Les spectateurs regardent les colonnes. Rires. Rires. Rires.		
Mise en exposition, par le guide, des piliers de la galerie et des matériaux utilisés. Présentation comme un vestige historique.				
<i>Il reste aussi ce grand escalier d'honneur qui était à l'époque de couleur émeraude : on</i>	Le guide désigne l'escalier qui se trouve derrière lui et montre différentes traces de l'escalier « d'origine ».	Rires.		

<p><i>peut encore voir d'ailleurs la trace de cette couleur, (...) qui passe à travers le ciment qui la recouvre.</i> <i>Et puis enfin, signe enfin de l'art fantaisiste italien de l'époque, cette rampe. Cette rampe chien, n'est-ce pas, les 4 pattes, la queue, et la tête, tournés bien sûr vers la galerie principale du palais. Une rampe que l'on caresse à rebrousse poil lorsque l'on rentre dans le palais, invitant au calme et au respect, et bien sûr que l'on caresse dans le sens du poil lorsque l'on sort.</i></p>		<p>Le groupe observe l'escalier avec attention.</p> <p>L'ensemble du groupe éclate de rire.</p>		
<p>Mise en exposition d'un escalier banal du quartier.</p>				
<p>3. Sous la galerie. <i>Nous voilà maintenant dans la galerie principale et je vais vous demander d'admirer à vos pieds de grandes plaques de marbre noires, dépolies bien sûr par le temps (...). (...) Les tables vont permettre aux serveurs de venir donner aux invités de la nourriture, de la boisson. Un merveilleux palais (...).</i></p>	<p>Le guide désigne la galerie puis plus précisément le sol et des murets.</p>	<p>Les spectateurs regardent autour d'eux...</p> <p>...puis baissent les yeux vers le sol...</p> <p>...puis vers les murets.</p> <p>Rires.</p> <p>Rires.</p>		
<p>Mise en exposition, par le guide, de détails de matériaux et dispositifs de la galerie.</p>				
<p>Le guide part rapidement vers le point suivant.</p> <p>4. L'allée des poètes. <i>Alors, une allée ombragée avec de nombreux arrêts, d'ailleurs entre ces arbres on avait tendu de grands pans de tissu, n'est-ce pas, blancs qui flottaient au vent, on en voit encore d'ailleurs quelques lambeaux un vestige historique extrêmement bien conservé.</i></p>	<p>Le guide désigne des sacs plastiques blancs accrochés dans les branches.</p>	<p>Tout le monde suit.</p> <p>Le groupe se reforme en ½ cercle.</p> <p>Rires.</p>		
<p>Mise en exposition d'un côté négatif du quartier (souvent perçu comme sale), présenté sous le jour d'un vestige historique positif.</p>				
<p><i>L'allée, la voici, l'allée des poètes, mi-place vénitienne, bien sûr, marbre, bois lombards. De chaque côté de cette allée, des poses-muses, n'est-ce pas, des poses muses où des jeunes filles à demi nues avec de grandes toges blanches et parfumées donnaient ainsi l'ivresse aux poètes. Des poètes qui, eux, se trouvaient là-bas au bout dans le PPPP, le Petit Parc des Poètes Permanents. Et ainsi les poètes(...) déclamaient leur poésie devant le prince qui lui se trouvait</i></p>	<p>Le guide montre les différents matériaux « nobles » et présente un dispositif particulier.</p> <p>Le guide désigne l'espace vert entre les bâtiments.</p>	<p>Rires.</p> <p>Rires.</p>		

<p><i>sur le trône, le trône qui se trouvait ici n'est-ce pas, toujours avec la céramique de Vérone. (...) Par contre, si Emilio s'asseyait par ici, les mains sur ses oreilles, les pouces vers le bas, et bien le poète était recalé et était invité à se réinscrire sur la liste d'attente. Derrière cette porte on voit une liste d'attente conséquente. Si on regarde par la fenêtre, c'est pour cela qu'on l'appelle l'espace des 600 poètes.</i></p>	<p>Le guide montre du doigt un papier blanc punaisé sur la porte de la salle de spectacle « Espace 600 ».</p>	<p>Rires.</p> <p>Rires.</p>		
<p>Mise en exposition d'un lieu.</p>				
<p>Le guide part vers l'arrêt suivant.</p> <p>5. Devant la fresque. <i>Je disais donc, Emilio est peintre. Et nous nous trouvons d'ailleurs devant son œuvre majeure. (...). Lorsqu'on la regarde de près, la première chose qu'on voit ce sont ces traits blancs, n'est-ce pas. Ces traits blancs qui font des signes de multiplication ou d'addition. On voit là bien sûr le côté mercantile du personnage, le désir d'amonceler les richesses. Vous ne voyez pas de signe moins ou de signe diviser, que des signes fois, des signes plus. Et derrière, le côté torturé de l'artiste, n'est-ce pas. Regardez bien, c'est orageux, sombre, n'est-ce pas. Ça fait mal. Il y a du sang même sur la peinture, n'est-ce pas ? Et bien sûr cette peinture est visionnaire et Emilio espérait un jour voir le soleil apparaître, comme on le voit à droite, il arrive tout doucement. La peinture bien sûr a été signée comme vous pouvez voir ici à droite et</i></p>	<p>En partant derrière le guide, des visiteurs s'approchent de la porte pour regarder la fameuse « liste ».</p> <p>Le groupe s'aligne face au guide et à la fresque.</p> <p>Rires.</p> <p>Rires.</p> <p>Rires.</p> <p>Rires.</p>	<p>Rires.</p> <p>Rires.</p> <p>Rires.</p> <p>Rires.</p>		

<p><i>elle se nomme, là juste au-dessus de la porte « Livraison ».</i></p>		<p>Tout le groupe éclate de rire.</p>		
<p>Mise en exposition d'une fresque.</p>				
<p>6. Le marché. <i>(...) Il va essayer de développer tout ce qui manque. Pour commencer sur cette place un système économique pour enrichir la ville. (...) Il va aussi faire construire la salle des 150. C'est une salle qui va accueillir 150 personnes qui va servir pour développer son commerce. Une semaine avant son ouverture, il ouvre les inscriptions. Voilà, feuille sur la porte, et comme vous pouvez le voir cette feuille restera blanche. Personne ne s'y inscrit.</i></p>	<p>Le guide désigne « l'espace 150 » avec là aussi une feuille accrochée sur la porte.</p>			
<p>Mise en exposition d'un autre lieu public de la Villeneuve.</p>				
<p><i>Regardez, il avait pensé à tout ! Il avait fait construire cette grande halle couverte, commercial, supermarché de la Renaissance, et là à l'intérieur on pouvait tout trouver (...). Car en effet le jour de l'ouverture, en 1540, il proposait en promotion à des prix hors concurrence, 21 girafes qu'il avait installées derrière ces grilles et pour lesquelles il avait fait planter ces arbres, face auxquels elles pouvaient se nourrir.</i></p>	<p>Le guide montre le kiosque abritant le marché le matin.</p>	<p>Les visiteurs lèvent les yeux et regardent le kiosque et les éléments dont parle le guide.</p>		
<p>Mise en exposition du kiosque, comme étant déjà un lieu ancien de commerce.</p>				
<p>7. <i>(...) Il va s'élancer dans la mystérieuse, dans le mystérieux, dans l'alchimie, il va faire des expériences. Toujours bien sûr avec la volonté de produire des richesses. Il va essayer de produire de l'or. Il va prendre des matériaux, plein de roches, mais un incendie se déclare, on voit encore quelques traces d'ailleurs, de reste de cet incendie, juste là en bas, n'est-ce pas, quelques débris, il y a des taches brunes près des cheminées, n'est-ce pas. (...) Car un jour on le voit sortir avec des sortes de lingots, qu'il dit être de l'or.(...) Tout le monde se moque de lui, on en voit partout dans Grenoble, on rit, on rit, on rit. Et pourtant, mesdames, messieurs, Emilio avait d'or. Emilio l'avait fait cuire ce calcaire, et puis il l'avait mélangé avec de</i></p>	<p>Débris calcinés et pierres cassées sont montrés par le guide.</p> <p>Le guide montre des bordures de trottoirs.</p>	<p>Rires.</p> <p>Rires.</p>		

Fin de la visite.				
Effet d'enchaînement.				
Traces : Aucune.				

Circuit D, « La diaspora lapone »

Délices Dada

20

Visite guidée sur l'installation, à la Villeneuve, de la diaspora lapone, des J.O. de 1968 à aujourd'hui.

2 comédiens

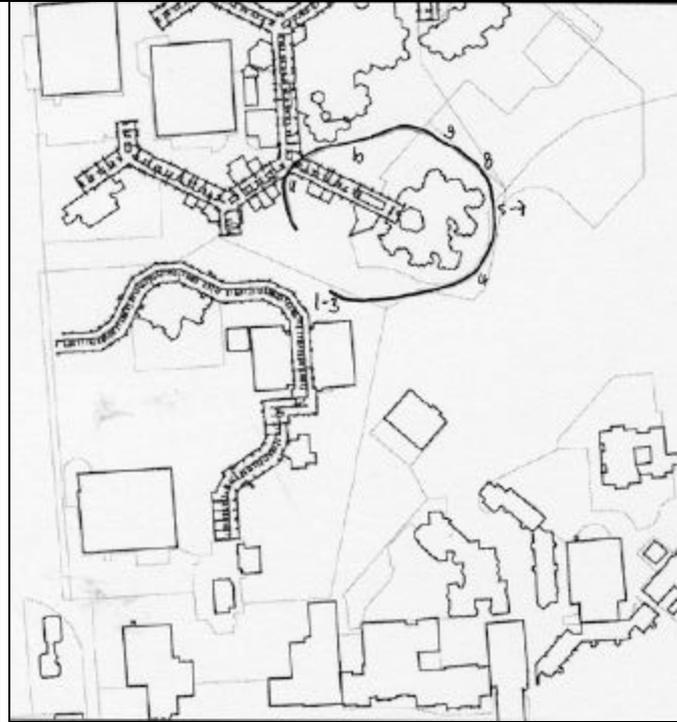
Samedi 30 septembre 2000

de 15h30 à 16h00

Météo : temps froid et couvert.

Quartier Villeneuve

Temps de la représentation



N
|

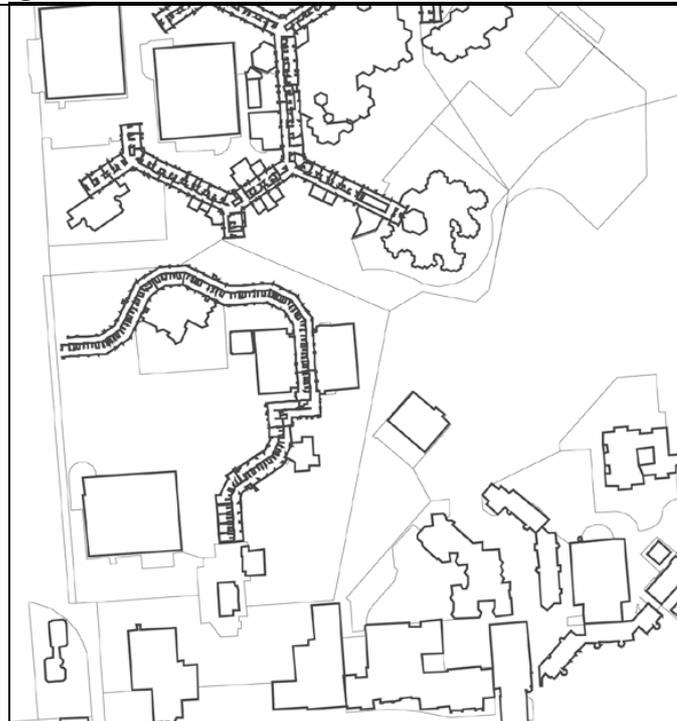
Installation :

- 1-3. Départ
- 4. allée avec les tables de ping-pong
- 5-7. allée bordée d'arbres
- 8. City-stade
- 9. Bâtiment de l'Arlequin
- 10. Terrain de basket
- 11. galerie

Pas d'installation particulière.

Quartier Villeneuve

Temps ordinaire



N
|

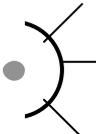
Le quartier de la Villeneuve a été édifié sur un ancien terrain d'aviation, dans les années 1970. Construit selon un urbanisme de dalle, les fonctions sont séparées (automobiles / piétons).

L'espace piéton est une galerie qui occupe tout le rez-de-chaussée des barres d'immeubles.

La vue est dégagée à l'Est et donne sur la chaîne de Belledonne et à l'Ouest sur le Vercors.

Un grand parc public s'étend à l'Est.

Ce quartier est fréquenté principalement par les habitants et peu par les autres grenoblois.

Circuit D, « La diaspora lapone »				20
Récit du spectacle	Utilisation de l'espace	Attitude du public	Illustrations	Schémas
<p>1. Le guide se présente. Présentation du circuit de la visite, « consignes de sécurité » et conseils de positionnement des visiteurs par rapport au guide. <i>Par ailleurs, notre circuit n'est pas très long mais entre les arrêts, il risque d'y avoir une certaine distance. Je vous demande, ces distances, de les franchir franchement !</i></p>	Le groupe est autour du guide.	Le public se regroupe autour du guide en ½ cercle.		
Effet d'attraction, sonore et visuelle.				
<p>2. Le guide présente le sujet de la visite. Le 18 février 1968, après la cérémonie de clôture des Jeux Olympiques d'hiver, la délégation des athlètes lapons décident de rester à Grenoble. <i>Elle est séduite par le climat local, assez froid et gris, séduite par l'accueil qu'ils ont reçu (...).</i></p> <p>3. Présentation du site de d'installation (état originel). <i>Alors il faut quand même se représenter ce quartier en 1968, (...) il y avait de la prairie, de l'herbe, il y avait rien ! Mais, c'est logique, réfléchissez un peu, personne n'aurait jusqu'à cette époque construit une maison à cet endroit, pour deux raisons. D'une part nous sommes exactement au centre de l'Y grenoblois, c'est donc ici que convergent les vents. C'est l'endroit le plus venté de l'agglomération, le plus froid, d'une part. D'autre part, nous sommes sur un sol marécageux, qui est mou, qui est mobile, qui est meuble et qui est prêt à se déformer. Il n'y avait à cet endroit que l'aéroport de Grenoble, (...) qui a été fermé peu de temps après parce que la tour de contrôle, sous son propre poids, s'est progressivement enfoncée dans le sol. Il ne reste aujourd'hui que la partie haute de la tour qui dépasse.</i></p>	<p>Le guide fait mention d'un phénomène existant et connu de beaucoup de Grenoblois.</p> <p>Il fait référence à la réelle existence de l'aéroport, avant la création de la Villeneuve.</p> <p>Le guide montre les éléments qui dépassent.</p>	Les visiteurs restent en ½ cercle.	« Ça c'est vrai ! » (une spectatrice)	
Présentation des caractéristiques géographiques et sensibles du site.				
Mise en exposition.				
Le guide explique que les athlètes lapons s'installent dans des tentes en peaux de rennes.				

<p><i>Alors je ne vous ferais pas voir les tentes de peaux de rennes, évidemment elles ne sont plus là, elles sont au Musée Dauphinois.</i></p> <p>Le guide part rapidement jusqu'au point suivant.</p> <p>4. Les tables à sérigraphier. <i>La Tère préoccupation des Lapons, venant s'établir ici à Grenoble, c'est de faire savoir par voix d'affiche à toute la population grenobloise et de l'agglomération, qu'ils sont là...(.) Ils construisent donc cette table à sérigraphier [qui] permet de faire des affiches de 2,50 mètres par 1,20 mètres.</i> Le guide explique le fonctionnement des tables à sérigraphier. <i>Parfois l'encre passe à travers la feuille et laisse une trace sur la table. Alors ça c'est très très intéressant. Aujourd'hui encore nous pouvons observer quelques-unes de ces traces.</i> <i>Malheureusement on ne comprend, rien c'est en lapon.</i></p>	<p>Evocation d'un autre lieu de la ville.</p> <p>Le guide désigne une table de ping-pong en béton.</p> <p>Il montre les graffitis sur la table de ping-pong, comme traces des sérigraphies.</p>	<p>Rires.</p> <p>Tout le monde suit.</p> <p>Les visiteurs se replacent en ½ cercle.</p> <p>Rires.</p> <p>Rires.</p>	 	
<p>Mise en exposition des tables de ping-pong.</p>				
<p>Les Lapons font face à une demande d'affiches grandissante (mai 68) et, sachant que leurs clients potentiels ne sont pas habitués au froid rigoureux d'un atelier en plein air, comme celui-ci à la méthode traditionnelle laponne, et bien ils installent des chauffages tels que ceux qu'on voit là, avec le gaz.</p>	<p>Le guide montre les lampadaires.</p>	<p>Rires</p>		
<p>Mise en exposition des lampadaires.</p>				
<p><i>Donc cette activité là a laissé quand même quelques inscriptions et je vais vous en lire une au hasard si vous voulez bien : « Je t'aime beaucoup mon Amour, depuis toujours tu envahis mon esprit, depuis la [sic] jour où je t'ai vu. »</i></p>		<p>Rires.</p>		
<p>Mise en exposition des graffitis sur les tables.</p>				
<p>Le guide part vers le point suivant.</p> <p>5. La forêt. <i>Ils vont reconstituer autour d'eux ce qui leur est familier et ils plantent</i></p>	<p>Il monte sur le talus, quitte le chemin et marche sur la pelouse.</p> <p>Le guide désigne un alignement de petits bouleaux.</p>	<p>Les gens suivent. En passant, ils jettent un œil sur les graffitis des tables ; certains essayent de les lire tout haut.</p> <p>Le groupe se reforme en ½ cercle.</p>		

<p><i>une énorme forêt de bouleaux nains. Ça a assez bien pris, ça a assez bien pris, il n'y a que 10% des bouleaux, on va dire un bouleau sur dix qui a séché sur pied.</i></p>				
<p>Mise en exposition des bouleaux.</p>				
<p>6. La forêt exploitée.(fabrication de bâtons de gendarme en bois). <i>Donc les colons lapons vont, ici, établir une plantation. Plantation à la nordique. On remarque la rectitude, l'ordonnement, la rigueur de la plantation nordique. Alors c'est un arbre local, donc dont on sait qu'il s'acclimate, c'est le tilleul du Grésivaudan qui est choisi.</i></p>	<p>Le guide désigne les arbres.</p>	<p>Rires.</p>		
<p>Mise en exposition des plantations du parc.</p>				
<p>7. Le bureau du chef d'exploitation, toujours en plein air naturellement. Ici la boîte aux lettres, en acier suédois, dans laquelle il recevait les bons de commande du Ministère de l'Intérieur et ici le coffre-fort où il mettait ses documents précieux. (...) Cet emplacement était stratégique car le chef d'exploitation pouvait garder un œil sur l'atelier de sérigraphie, un œil sur la plantation de tilleuls du Grésivaudan, et un œil sur l'élevage du renne (...).</p>	<p>Le guide désigne différents détails importants de l'exposé.</p>			
<p>Mise en exposition.</p>				
<p>En route pour le « City Stade ».</p> <p>8. L'enclos à rennes. <i>(...) Les rennes paissaient là tranquillement dans les prairies avoisinantes, le jour, mais la nuit, pour se protéger des vols toujours possibles, on les parquait ici dans cet enclos à rennes. C'est un enclos à rennes alors complètement traditionnel (...). C'est évidemment en pin du nord. Ce sont des motifs lapons traditionnels. Simplet cet enclos pouvait contenir de 100 à 157 têtes de bétail.</i></p>	<p>Le guide traverse sur l'herbe détrempée et boueuse.</p> <p>Le guide présente le « City Stade » comme étant l'enclos (espace délimité et quasi clos ; bois ; motifs).</p>	<p>Les spectateurs suivent en faisant attention où ils mettent les pieds.</p> <p>Le groupe se reforme en ½ cercle.</p> <p>Rires.</p> <p>Rires.</p>	<p>« Faut être équipé pour aller visiter l'élevage du renne ! » (une spectatrice)</p> 	

<p><i>Alors les Lapons avaient imaginé un système assez ingénieux de portail. Ne bougez pas, je vous montre. Ce portail ici monté sur vérin. Le chef d'exploitation, le chef du troupeau s'asseyait ici là-haut, posait ses pieds sur la pédale rouge circulaire que vous apercevez. On faisait rentrer dix rennes ici dans le sas. Vous aurez remarqué quand même que pour le confort de l'animal, le fond de l'enclos est tapissé de lichens polaire. Ce qui est quand même remarquable. Le chef de troupeau appuyait sur la pédale, c'est un système de vérins qui refermait la porte comme ceci. Les rennes étaient alors rentrés dans l'enclos. On ouvrait de nouveau, on remettait dix rennes, et puis de nouveau on appuyait sur la pédale comme ceci jusqu'à ce que le troupeau soit dedans.</i></p>	<p>le guide va vers un des « portails », une entrée du « City Stade » et décrit les différents éléments :</p> <ul style="list-style-type: none"> - panneau de basket - sas/buts de football - sol en caoutchouc. 	<p>Rires.</p>		
<p>Mise en exposition du « City Stade » comme « parc à rennes ». Rires. Effet d'enchaînement.</p>				
<p>9. Les constructions « en dur » des Lapons. La communauté lapone s'agrandissant, elle décide d'abandonner le mode de vie traditionnel sous tente en peau de rennes et de construire en dur. Énumération des 5 caractéristiques de l'architecture lapone :</p> <ul style="list-style-type: none"> * <i>Tout d'abord la forme des bâtiments en tente lapone. Ça saute aux yeux.</i> * <i>Deuxièmement, les couleurs des bâtiments : rouge, orangé, jaune, vert, bleu, indigo, violet, qui ne sont pas sans évoquer le drapeau de la nation lapone. Probablement d'ailleurs lui-même dérivé des couleurs des aurores boréales.</i> * <i>Troisièmement, ce quartier est toujours habité par les Lapons, évidemment, et ils perpétuent un certain nombre de traditions : par exemple, observez-les poêles à frêne qui sont suspendues sur les façades ! Ces grandes poêles à frêne blanches et circulaires, ce sont des poêles traditionnelles</i> 	<p>Le guide explique et montre les 5 caractéristiques architecturales sur les bâtiments de la Villeneuve :</p> <ul style="list-style-type: none"> - la forme - les couleurs - les paraboles pour la télévision par satellite, accrochées aux façades 	<p>Rires. Les visiteurs lèvent la tête et regardent la façade de l'Arlequin, focalisant à chaque fois leur attention sur ce que le guide désigne.</p> <p>Rires. Des gens se montrent les paraboles.</p>		

<p><i>Les Lapons ont développé un art extrêmement pointu de la... comment dire... de la déflexion acoustique. Evidemment ici le mur du fond joue un grand rôle, pour renvoyer le son vers vous. Mais les deux réflecteurs suspendus qui sont là également (...) et également ce grand réflecteur du côté gauche ici qui est un réflecteur.</i></p> <p>Récit du déroulement d'un concert. <i>La chorale donc s'installait, les femmes dans cette partie sombre ici, les hommes dans cette partie sombre là, et le chef d'orchestre au milieu. Et ce qui est particulier, c'est que les chanteurs ne chantaient pas face au public comme ceci mais étaient tournés vers le piègeur de son. Et s'associe au défecteur vous allez voir comment. Lorsque l'on chante, les bonnes notes, les notes justes, passent à travers le filet, tournent autour de l'anneau orange, viennent percuter le réflecteur, rebondissent en face, ensuite vont vers le réflecteur égaliseur, avant de mourir. Les fausses notes, elles, passent dans le filet et s'empêtrent dans les mailles dont elles ne peuvent pas sortir. Lorsque le concert est terminé, au moment des applaudissements, et bien qu'il n'y a qu'à glisser une poubelle dessous et elles se désagrègent rapidement.</i></p>	<p>Présentation du dispositif pour la qualité acoustique.</p> <p>Le guide se déplace sur le terrain de basket pour désigner les différents éléments et « mimer » la situation qu'il décrit.</p>	<p>Rires.</p> <p>Rires.</p>		
<p>Le guide met en évidence des qualités sonores du terrain (réverbération) par ses descriptions (parfois fantaisistes) et par sa voix même. Rires. Effet d'enchaînement.</p>				
<p><i>C'est un événement incroyable, lorsque les voix commencent à retentir dans la salle de concert, tout le quartier se tait ! Il n'est pas jusqu'aux bouleaux du nord qui sont plantés ici qui se penchent eux aussi pour tendre l'oreille vers ces effluves musicales venues de leur enfance.</i></p>	<p>Explication sur l'inclinaison des arbres.</p>	<p>En passant pour aller au point suivant, les spectateurs regardent les arbres.</p> <p>Rires.</p>		
<p>Mise en exposition des arbres et de leur particularité (ils sont tous penchés).</p>				
<p>Intervention du compère.</p>	<p>Le guide se place en retrait, se joignant aux visiteurs.</p>	<p>Tout le monde se replace en ½ cercle. Le point d'attraction n'est plus le guide mais le « complice ».</p>		
<p>Effet d'attraction visuelle et sonore.</p>				
<p><i>Essayez d'être discrets,</i></p>	<p>En route, croisement d'un</p>			

<p><i>nous croisons une visite guidée rouge !</i></p> <p><i>Vert ! Prenez la main des daltoniens ! Vert !</i></p> <p>12. Retour au point de départ du circuit.</p> <p>Fin de la visite.</p>	<p>autre groupe de visite.</p>	<p>Rires.</p> <p>Rires.</p> <p>Applaudissements.</p>	
<p>Rires et applaudissements, effet d'enchaînement.</p>			
<p>Traces : Aucune.</p>			

Circuit D, « Villeneuve, capitale de l'archéologie »

Délices Dada

21

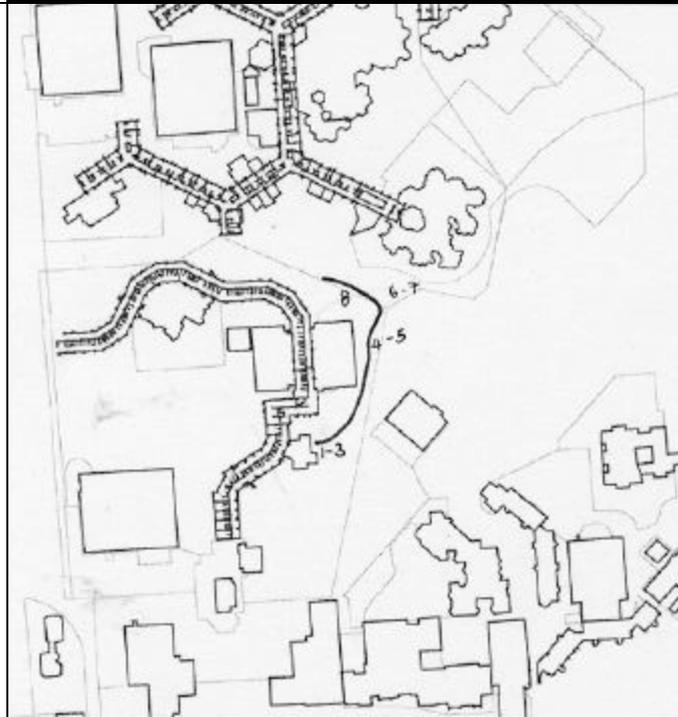
Visite guidée sur la richesse archéologique (époque nubienne) de la Villeneuve.

2 comédiens

Samedi 30 septembre 2000 de 16h30 à 17h00 Météo : temps froid et couvert.

Quartier Villeneuve

Temps de la représentation



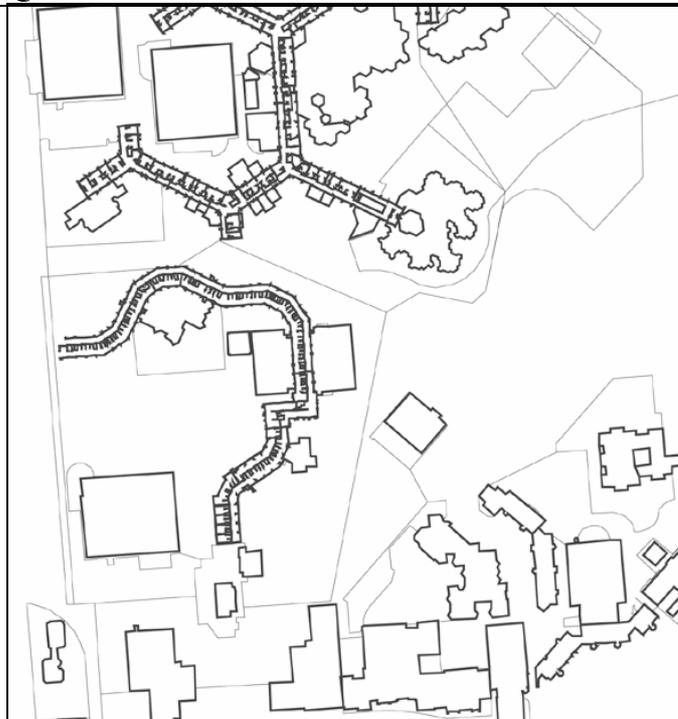
Installation :

- 1-3. Centre de Santé
- 4-5. bassin et parc
- 6-7. escalier sur la colline
- 8. Allée bordée d'arbres

Pas d'installation particulière.

Quartier Villeneuve

Temps ordinaire



Le quartier de la Villeneuve a été édifié sur un ancien terrain d'aviation, dans les années 1970. Construit selon un urbanisme de dalle, les fonctions sont séparées (automobiles / piétons).

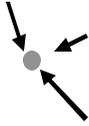
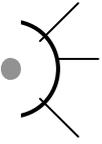
L'espace piéton est une galerie qui occupe tout le rez-de-chaussée des barres d'immeubles.

La vue est dégagée à l'Est et donne sur la chaîne de Belledonne et à l'Ouest sur le Vercors.

Un grand parc public s'étend à l'Est.

Ce quartier est fréquenté principalement par les habitants et peu par les autres grenoblois.

Circuit D, « Villeneuve, capitale de l'archéologie »				21
Récit du spectacle	Utilisation de l'espace	Attitude du public	Illustrations	Schémas
<p>1. Le guide se présente. Présentation du circuit de la visite, « consignes de sécurité » et conseils de positionnement des visiteurs par rapport au guide. (...) <i>Lors de nos nombreux arrêts, comme c'est le cas à l'heure actuelle, je vous prie de bien vouloir vous placer toujours face à votre guide afin de mieux apprécier ce que j'ai à vous montrer.</i></p>	Le groupe est autour du guide.	Le public se regroupe autour du guide en ½ cercle. Rires.		
<p>2. Présentation du thème de la visite : vestiges archéologiques nubiens à la Villeneuve. <i>Vous devez savoir que à la fin de l'année 1969, quand on a commencé les travaux pour la construction de Villeneuve, on a mis à jour un formidable site archéologique datant de plus de 1600 ans avant J.-C. Il est situé devant vous, derrière cette palissade qui n'est pas d'époque, c'est un site archéologique nubien. Plus spécifiquement une cité nubienne.</i></p>		Les visiteurs restent en ½ cercle.		
<p>Mise en exposition, par le guide, d'une banale palissade de chantier. <i>Et alors c'est une formidable coïncidence parce que, à la même époque, 1600 ans avant J.-C., on sait que, d'après les historiens, il y a une forte communauté nubienne, je vous rappelle c'est l'actuelle Ethiopie, c'est situé au sud de l'Egypte, qui a quitté son pays pour fuir la sécheresse, qui s'est embarquée sur des grandes embarcations, hommes, femmes, enfants et troupeaux, et on sait simplement qu'ils ont descendu le Nil, traversé la Méditerranée, emprunté l'embouchure du Rhône, remonté l'Isère. Et visiblement et bien, ont pris ce petit affluent dont on voit encore le lit, un affluent de l'Isère, on voit encore son tracé sinueux, et là, ils sont tombés en admiration devant ce très beau paysage.</i></p>	Le guide montre une trace d'écoulement d'eau de pluie dans le sentier (qui s'est creusé dans le sol en stabilisé). Le guide désigne les alentours.	Les gens regardent le sol et la « ravine » que désigne le guide. Rires. Les visiteurs relèvent la tête et regardent eux aussi autour d'eux.		
Mise en exposition du chemin raviné par l'écoulement des eaux de pluie. Présentation				

<p>géographique du site : <i>A l'époque c'était une vaste forêt, il n'y avait jamais eu autant d'arbres. Le sol est fertile et humide, marécageux, il pleut souvent, il y a même de la neige l'hiver, c'est fabuleux, ils décident de s'établir ici. Alors ils vont construire cette première cité qui est provisoire. Ce que l'on voit ce sont tout simplement les embarcations qui sont plantées à la verticale comme ceci. Vous voyez, la poupe est dans le sol et la proue est pointée vers le ciel. Alors, bon, ça a un peu subi l'usure du temps puisque le bois a été fossilisé...</i></p>	<p>Le guide présente les bâtiments.</p>	<p>Les visiteurs regardent les bâtiments désignés et rient.</p> <p>Rires.</p>		
<p>Mise en exposition de bâtiments.</p>				
<p><i>On peut voir encore (...) de très belles écoutes de couleur bleue, très jolie couleur, et puis on peut voir que la partie supérieure des proues des bateaux, est transparente. Ils avaient déjà à l'époque inventé un système assez judicieux. C'est tout simplement le bois vitrifié. Je vous rappelle le principe pour ceux qui ne sont pas bricoleurs : on prend une pierre polie, on enlève la sève de cèdre, leur arbre sacré, et puis on met à peu près 2 millimètres, on laisse sécher au soleil et ensuite et bien, on le place contre un cadre en bois. C'est tout. Et c'est assez pratique.</i></p>	<p>Il nous montre les fenêtres rondes aux menuiseries colorées,</p> <p>et le vitrage (sale !) en partie haute.</p>	<p>Le public observe les façades.</p> <p>Rires.</p>		
<p>Mise en exposition, par le guide, des vitrages très sales.</p>				
<p><i>A propos de cèdre, nous en avons un ici, c'est un cèdre qu'ils ont ramené, et qu'ils ont planté symboliquement dans le sol, et c'est exprès qu'il est de travers, parce que ça symbolise tout simplement le parcours de leur migration : ils sont venus vers l'est et sont arrivés à l'ouest.</i></p>	<p>Le guide montre au groupe un petit conifère qui est penché.</p>	<p>Tout le monde se tourne légèrement pour voir l'arbre.</p>		
<p>Le guide met en évidence un arbre et le fait qu'il penche.</p>				
<p><i>Alors c'est une cité provisoire parce que ce n'est pas vraiment pratique d'habiter dans un bateau à la verticale, c'est parfois difficile de monter se coucher en descendant à la cale. Ils ont construit d'autres habitats que nous allons sans plus tarder visiter.</i></p> <p>3. Description de l'habitat traditionnel</p>	<p>Le guide explique la disposition intérieure des bâtiments.</p>	<p>Rires.</p>		

<p>nubien. <i>Je vous guide : c'est tout simplement une hutte ou si vous préférez une case. Alors elle est en deux parties : il y a la partie inférieure, la plus grande, c'est tout simplement l'habitat de jour et puis la partie supérieure beaucoup plus petite en son sommet qui est l'habitat de nuit. C'est non seulement pour se protéger des énormes bêtes sauvages qu'il y a dans la forêt mais c'est surtout pour dormir paisiblement, plus près des esprits.</i></p>	<p>Description et explication des habitations.</p>	<p>Les visiteurs sont attentifs aux explications et observent les bâtiments.</p>		
<p>Mise en exposition de détails de bâtiments.</p>				
<p><i>Et puis il y a surtout au point un très beau système d'irrigation, puisqu'ils ont fait un toit en pente, qui non seulement est étanche, qui récupère l'eau de pluie, et l'eau de pluie est récupérée par ces très très beaux chenaux, ici, qui a la particularité de remplir sur la droite de la hutte cette très très belle cuve, qui n'est autre que la salle de bain collective, et puis de l'autre côté arrose les plantes du jardinet suspendu.</i></p>	<p>Le guide montre en particulier les chenaux en béton et donne des explications fantaisistes sur le recueil et l'utilisation de l'eau de pluie.</p>	<p>Tout le monde suit des yeux le parcours des chenaux... jusqu'à la végétation.</p> <p>Rires.</p> <p>Rires.</p>		
<p>Mise en exposition du système de chenaux. Rires, effet d'enchaînement.</p>				
<p><i>On peut voir d'ailleurs que au bout du chenaux il y a un paulownia nain, admirablement bien conservé (rires) qui date depuis plus de 1600 ans avant J.-C. A propos de paulownia nain, il y a un paulownia juste devant vous mais qui lui est à l'âge adulte.</i></p>	<p>Il désigne deux arbres particuliers.</p>	<p>Rires.</p> <p>Rires.</p>		
<p>Mise en exposition des paulownia.</p>				
<p><i>Il faut savoir que chaque hutte possède un arbre. Un arbre qu'il vénère. Celui-ci a plusieurs particularités, notamment on a scié les deux premières grosses branches. C'est un détail historique qui a quand même son importance. Le guide présente différentes utilisations des graines de paulownias.</i></p>	<p>Description de la taille subit par l'arbre.</p>	<p>Rires.</p>		
<p>Mise en exposition, par le guide, de la taille d'un paulownia.</p>				
<p>4. La colline de la fertilité qui est ceinturée par ce petit bassin.</p>				
<p>Mise en exposition d'une partie du parc de la Villeneuve avec les collines et les bassins.</p>				

Récit du rite de la procréation :
*Et il y a 25 érables sacrés qui sont plantés, et puis dans les branches, au sommet des arbres, il y a 25 jeunes vierges nues nubiennes qui attendent ici même sur cette mosaïque antidérapante, 25 jeunes nus Nubiens, qui à un signal donné vont plonger dans le bassin, vont en profiter pour se purifier, bassin qui lui-même est alimenté par cette autre colline là-bas. Ensuite et bien, le premier arrivé va escalader une énorme palissade en bois située de l'autre côté. Il faut savoir que la palissade à l'époque était beaucoup plus conséquente, elle a subi non pas l'usure du temps mais l'usure du Nubien nu et puis ensuite et bien, le (...) grimpe le long du tronc et puis là derrière le feuillage (c'est pour ça que ça s' passe uniquement au printemps et l'été, il y a beaucoup de pudeur), ils vont s'accoupler. Les arbres vont assez frémir.
 (...) Une fois les vierges enfantées, elles vont au bout de 9 mois, rejoindre la maternité, située là-bas, pour tout simplement accoucher dans l'eau, à température ambiante.*

Mise en exposition de la colline et ses plantations.

5. La colline de la Mort.

*Alors je ne sais pas si certains d'entre vous qui ont le sens de l'observation ont pu remarquer que c'est la colline de la mort qui irrigue le bassin de la purification de la colline de la vie. Et on peut voir également que ce sont les mêmes arbres, ce sont des érables sacrés, qui poussent sur la terre fertile de la mort, tout simplement parce que nous nous trouvons devant un tumulus d'ossements, c'est tout simplement le cimetière nubien de l'époque.
 (...) Il y a une lecture de forme verticale, c'est-à-dire que on a planté des rangées d'érables qui symbolisent, si vous voulez, les siècles. Donc vous avez la première rangée au loin c'est 1600 ans avant J.C., la deuxième rangée 1500, la*



Rires.

Rires.

Rires.



<p>troisième rangée 1400. On peut d'ailleurs voir que la première année de ce siècle a été peu fertile, l'érable est petit et ainsi de suite jusqu'à la dernière rangée et ici on a un tumulus beaucoup plus conséquent, c'est le dernier millénaire.</p>	<p>Petits rires.</p>			
<p>Mise en exposition des érabes.</p>				
<p>6. Les urnes funéraires. Et là nous allons, et je m'adresse aux amateurs de mots croisés, avoir en nous déplaçant, une lecture horizontale de ce tumulus. A la verticale les siècles et à l'horizontale il y a différents paliers qui symbolisent les années. (...) Les vestiges des différents empereurs nubiens qui se sont succédé ici. Avant, au cours des siècles précédents, ils étaient enterrés avec le peuple mais là, là, ils sont incinérés et on dispose leurs cendres dans ces petites urnes individuelles. Vous voyez, malheureusement elles ont été saccagées par les vandales au cours des siècles et ces différents paliers symbolisent leurs années de règne. Par exemple, celui-ci, vous avez l'urne de Négus 1er, qui a régné 5 ans, un peu plus haut, Négus 2 qui lui a régné 18 ans, Négus 3 a également régné, c'est une coïncidence, 18 ans, et puis également Négus 4, lui également a régné 18 ans.</p>	<p>Rires. Le guide désigne les marches et les luminaires le long de l'escalier.</p>			
<p>Mise en exposition de l'escalier permettant d'accéder au sommet de la butte et des luminaires.</p>				
<p>7. La stèle funéraire de Négus 5. Et puis surtout au sommet de ce tumulus, il y a une très belle sculpture, il s'agit tout simplement de Négus 5 « le valeureux », qui lui est enterré, alors là, on ne voit pas très bien mais on ne voit que trois urnes funéraires. En tout il y en a 5 qui l'entourent et qui symbolisent les 5 points cardinaux. Le Nord, le Sud, l'Ouest, l'Est et le Sud-Est.</p>		<p>Rires.</p>		
<p>Mise en exposition de la sculpture au sommet de la butte.</p>				
<p>Histoire et explication à propos de la stèle. (...) Où l'on peut déjà voir sur son très beau profil nubien, vous voyez ici, et derrière, sortant de son crâne, tout simplement son âme, son</p>				

<p><i>âme avec des petites ailes de chaque côté, vous voyez ? On n'en voit qu'une... Alors il est entre la vie et la mort parce que l'âme est retenue par un léger fil avec sa tête, d'où l'expression nubienne qu'on emploie assez couramment, « la vie ne tient qu'à un fil ».</i></p>				
<p>Mise en exposition de la sculpture en haut de la petite colline.</p>				
<p>8. La forêt étrange. <i>Alors mesdames et messieurs, c'est avec beaucoup d'émotion que je me permets de vous dire qu'effectivement ce songe était prémonitoire puisque nous nous trouvons ici au cœur de cette forêt étrange. Venant du nord-ouest passant entre cette rangée d'arbres et bien une horde d'Allobroges sauvages, vils, est arrivée ici et a entièrement décimé Négus 5 et son peuple ici-même, le réduisant à cet endroit en poussière totalement. Seuls témoins encore visibles de nos jours de cette époque, ce sont ces arbres, ces arbres qui sont, si vous me le permettez, noircis par le deuil, torturés par la douleur.</i></p>	<p>Le guide désigne un alignement d'arbres.</p>	<p>Rires</p>		
<p>Le guide met en exposition quelques arbres aux troncs tordus et noirs. Rires. Effet d'enchaînement.</p>				
<p>Intervention du compère. 9. Retour au point de départ. <i>J'aimerais simplement vous dire que sur cette palissade qui entoure cette cité provisoire nubienne qui date donc de plus de 1600 ans avant J.C., on peut voir, à la peinture fraîchement, un lettrage, il y a 5 lettres : M, E, double K et I, et bien c'est tout simplement de l'ancien nubien, « mekki » ça veut dire tout simplement « merci ! » Mekki beaucoup. Ça a certainement été peint par l'un des habitants du quartier. Quand on sait que cette civilisation a été totalement décimée et bien on voit ici à Villeneuve de nos jours leur rend encore hommage.</i></p>	<p>Rires.</p>			
<p>Mise en exposition d'un graffiti sur la palissade.</p>				
<p><i>Alors mesdames et messieurs cette visite est terminée. (...) Quant à moi, je tiens à vous remercier pour cette visite. Mekki</i></p>				

Partie IV

Les monographies, un regard synoptique sur les spectacles

<i>beaucoup !</i>				
Fin de la visite.		Applaudissements.		
Effet d'enchaînement				
Traces : Aucune.				

Conclusion

L'ensemble des fiches monographiques donne un aperçu, le plus fidèle et le plus complet possible, des événements artistiques que nous avons observés selon une optique spatiale. Leur forme même rend compte d'une linéarité chronologique du déroulement de l'action artistique, des attitudes du public, etc., mais la fiche présente simultanément des instantanées de l'événement, si l'on opère une lecture transversale. On peut ainsi replacer différents moments dans l'ensemble de l'événement mais aussi s'arrêter sur des points précis, tels des «arrêts sur image » permettant de prendre le temps de voir et de saisir les différents comportements, les dispositions dans l'espace, etc.

De même, les choix de lecture que nous laissons au lecteur ressemblent aux différents points de vue que pourrait avoir l'observateur sur le terrain s'il ne s'intéressait qu'à une dimension. Les monographies sont non seulement une façon de rendre compte d'un spectacle (dans son ensemble) mais aussi de témoigner de la multitude des faits qui se produisent (au niveau du spectacle, des spectateurs, de l'ambiance du lieu, etc.) et dont est témoin le chercheur au moment des représentations.

Si les fiches, avec le classement et l'ordonnancement dans les différentes rubriques, induisent un regard en l'axant sur la dimension spatiale de l'événement, elles n'offrent pas un point de vue unique mais laissent au lecteur la liberté de prendre plusieurs points de vue successifs ou de passer sans arrêt de l'un à l'autre, selon ses intérêts propres ou ses interrogations du moment. On peut ainsi passer de fiche en fiche en ne se préoccupant que des dispositions des spectateurs par rapport aux comédiens selon les spectacles, ou encore en ne s'attachant qu'aux effets d'ambiances survenant durant les actions artistiques. La lecture se fait ainsi librement au sein d'une fiche mais des parcours peuvent aussi se dessiner de monographie en monographie, par comparaison, recoupement, etc.

Ces fiches monographiques, par les descriptions qu'elles contiennent, donnent un cadre d'analyse et de lecture. Mais si classer est par définition un travail risqué car pouvant simplifier et figer, « rigidifier », le réel, il nous semble que ces fiches, si elles « réduisent » la réalité, donnent en même temps une nouvelle ouverture et introduisent une nouvelle dynamique sur l'événement en question.

PARTIE V

REVISITER LES SCENES PUBLIQUES DE LA VILLE

INTRODUCTION

Nous avons vu comment se déroulaient les étapes de la « mise en ville » des spectacles par les artistes, en amont de la représentation. Puis nous avons proposé une prise de connaissance (des faits, du senti, des lieux) des représentations elles-mêmes, par le biais des fiches monographiques résultant de l'ordonnement raisonné des données de l'observation. Nous abordons maintenant les différents corpus (observations de spectacles *in situ*, entretiens avec les artistes, entretiens avec des spectateurs) en les confrontant les uns aux autres et en les examinant selon des questionnements liés à l'espace, considérant celui-ci dans ses dimensions construites, vécues et perçues.

Pour cela, nous nous appuyons sur de nombreux exemples et descriptions tirés des entretiens et des observations, pour tenter de rendre compte au mieux de pratiques, de postures, d'attitudes et de phénomènes « spatiaux » ayant cours à l'occasion des actions artistiques dans l'espace public. Il ne s'agit pas uniquement de leur faire jouer le rôle d'illustrations du propos mais, plus fondamentalement, d'utiliser la description détaillée et située pour mettre à jour des conduites, des perceptions, des « arts de faire ». des individus dans la ville.

En fait, il s'agit pour nous de comprendre ce qui peut se passer dans l'espace public lorsqu'une action artistique se produit, en s'intéressant aussi bien aux artistes qu'au public et aux usagers habituels, et ceci toujours par rapport à l'espace d'accueil de cet événement. Cela signifie prêter attention aux usages des uns et des autres (citadins et artistes), aux perceptions sensibles, au cadre spatial et sensible... Se préoccuper d'événements éphémères et hors du commun, s'inscrivant dans l'espace public, revient aussi à être attentif aux usages qui y ont cours, aux activités habituelles. Les spectacles de rue créent « un arrachement aux perceptions et représentations routinières »¹, provoquant des failles, des brèches, des écarts de sens qui questionnent, alors, l'ordinaire des espaces publics, c'est-à-dire comme l'écrit Georges Perec, « ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel (...) »². Ici, avec le théâtre de rue, ordinaire et extraordinaire sont constamment intimement liés, les

¹ Augoyard J.-F. (1994). *Actions artistiques en milieu urbain, A l'écoute d'une épiphanie sonore*. Etude d'accompagnement de l'action sur l'environnement sonore urbain de Nicolas Frize à Saint Denis entre 1991 et 1993. Grenoble : Cresson ; Plan Urbain, Ministère de l'équipement du transport et du tourisme, p. 51.

² Perec G. (1989). *L'infra-ordinaire*. Paris : Le Seuil, p. 11.

artistes puisant dans le quotidien et le banal de la ville, leurs actions se superposant aux usages quotidiens, l'ordinaire apparaissant au détour de l'événement.

Notre analyse s'organise selon les questionnements soulevés par nos hypothèses sur les liens entre l'espace public et les créations artistiques. Tout d'abord, parce que le théâtre de rue c'est aussi du théâtre (et pas uniquement un rapport à la ville) non seulement pour les créateurs mais aussi pour le public. La comparaison avec le théâtre en salle nous est apparue comme une façon d'aborder et de comprendre la situation moins habituelle du rapport à l'espace public en partant d'un cadre connu de jeu théâtral. En effet, pour des créateurs (parfois issus du théâtre « traditionnel ») comme pour les spectateurs, des « habitudes » et des codes de la salle servent de références, plus ou moins consciemment³. Il s'agit là d'une sorte de premier acte pour accéder ensuite à des questions davantage liées à l'espace public ordinaire lui-même et aux manières de faire propres aux arts de la rue. Ce sont les interactions entre lieux publics et créations, avec ses dangers et ses surprises, ses angoisses et ses passions que nous souhaitons observer et comprendre.

Dans une seconde section, nous analysons comment les citoyens se placent et se déplacent dans l'espace public, en essayant de mettre ainsi à jour la complexité des actions et des perceptions situées dans les rapports au lieu, au spectacle et aux autres individus présents. Et que cela soit avant la représentation ou pendant celle-ci, ces différents moments se traduisent aussi dans des attitudes différenciées.

Puis, nous nous penchons plus spécifiquement sur les spectateurs « en mouvement », c'est-à-dire dans leur dimension corporelle, en observant l'engagement physique, les actions et les postures adoptées par le public de spectacles de rue. Ces actes et ces gestes, qui peuvent parfois être incongrus dans l'espace public, semblent expliciter la prégnance du rapport à l'espace et aussi en modifier la perception ordinaire.

En outre, comme nous le voyons plus en détails dans la section suivante, ces événements artistiques engendrent des rapports particuliers à autrui, en terme de distances physiques, sensibles et sociales. Rompant avec les codes de conduite ordinaire implicite des citoyens dans l'espace public, les spectacles « rapprochent » les uns des autres pour un moment, nous révélant ainsi des compétences et des stratégies de conduites spatiales, modifiant et/ou exacerbant les pratiques ordinaires.

³ De plus, ces références ne sont pas toujours « justes », dans le sens où chacun se réfère à une représentation personnelle, partielle et/ou « imaginée », et pas forcément sur une (ou des) réalité(s) contemporaine(s) du théâtre en salle.

Les dispositifs construits, les usages et les actions mis en œuvre n'existent pas sans une dimension sensible à laquelle le théâtre de rue se confronte. C'est ce questionnement des liens entre spectacles, lieux et spectateurs selon les différentes modalités sensorielles que nous exposons dans la partie sur « Les arts de la rue face aux sensibles » (section E). Nous voyons aussi ce qui retient principalement l'attention des artistes et comment ils utilisent et jouent avec le sensible, favorisant ainsi une perception différente et une expérience renouvelée de la ville par les citoyens.

Le patrimoine urbain est un autre domaine interrogé par les arts de la rue. Ils posent principalement la question de la valeur accordée plus largement aux espaces (et donc aux bâtiments, aux sculptures, etc.). Ces interventions partent de valeurs définies et accordées (ou non) à des endroits et/ou des éléments de l'espace public et nous le font voir et revoir, que celui-ci soit jugé remarquable ou ordinaire. Les espaces publics, reconnus comme patrimoniaux ou d'autres n'ayant pas cette valeur attribuée par l'institution, ne sont pas présentés comme une « collection » d'objets classés par typologies, mais comme des espaces réels de vie auxquels les actions artistiques vont donner sens.

Pour terminer, la dernière section examine les « traces » laissées par les représentations, aussi bien dans l'espace public que chez les spectateurs, et s'interroge donc sur « ce qui reste », sur les formes et les modalités que cela peut prendre, que ce soit dans l'instant immédiat mais aussi dans la durée.

A) JOUER DANS LA RUE : EMPRUNTS ET INVENTIONS PAR RAPPORT AU THEATRE EN SALLE

Théâtre de rue et théâtre en salle, quoique manifestement différents dans leur répertoire, leur écriture et leur forme, ont malgré tout quelques points communs, ou tout au moins une base commune, tels que, dans certains cas, les dispositifs spatiaux en œuvre, mais également des subsistances (parfois avec des adaptations) de codes et conventions de la salle. Nous avons fait le choix de cette comparaison car elle permet de mieux saisir les rapports entre aire de jeu et aire du public et, le cas échéant la présence et le rapport aux coulisses, les pratiques et les usages s'y développant. On aborde là, plus largement, la question des cadres spatiaux, qu'ils soient physiques et / ou sensibles, ainsi que celle de la perception de l'espace public pour un usage particulier et inhabituel. Plus globalement, ce rapprochement nous introduit à la complexité de l'espace public qui est donc très différent d'une salle de théâtre, abri qui «[isole] du vent, de l'excès de soleil, de la nuit et de la pluie, du froid »⁴.

1. Les dispositifs du théâtre et ses « variations publiques »

« Le théâtre de rue », comme le fait remarquer Jeff Thiébaud dans un documentaire *Les territoires de l'art*⁵, « c'est d'abord du théâtre ». Et s'il est joué dans l'espace public, cela ne signifie pas que la référence à la salle n'est plus présente, par une ressemblance, une référence ou une rupture dans les dispositifs spatiaux mis en œuvre. Mais il ne s'agit pas pour les troupes de simplement transposer à l'extérieur ce qui se fait à l'intérieur, car l'environnement de l'espace public urbain est par sa complexité beaucoup moins maîtrisable que celui d'un théâtre. Que cela concerne les rapports entre la scène et l'aire du public, l'existence de coulisses et « l'étanchéité » de chaque « zone », l'héritage de la salle semble bien présent et nous allons voir dans les pages suivantes sous quelles formes et avec quelles marges d'adaptation et de jeu.

⁴ Boucris L. (1993). *L'espace en scène*. Paris : Librairie théâtrale, p. 142.

⁵ Debroise G. et E. Letourneux (1998). « Les territoires de l'art ». La Sept ARTE Telmondis. 65 minutes.

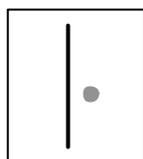
a) Rapport(s) entre espace scénique et espace du public

Face-à-face

L'observation d'un grand nombre de spectacles de rue nous montre que le « front de contact scène/salle », comme l'appelle Luc Boucris⁶, rappelle souvent la « tradition », c'est-à-dire tout au moins la situation la plus courante, de la salle de théâtre. En effet, un nombre important de représentations utilisent une mise en scène où l'on retrouve un rapport classique entre espace de jeu et espace du public qui est un rapport frontal souvent net et franc. La limite est claire, fixée par différents moyens, du plus construit, physique, au plus symbolique.

Les spectacles observés par nous dans ce cas de figure diffèrent néanmoins de la salle dans le sens où aucun n'est joué sur tréteaux ou estrade. Les deux espaces sont au même niveau et ils ont un revêtement de sol commun ; bien que différents en de nombreux points du théâtre en salle, ils sont liés par cette « communauté de sol », matériellement et symboliquement⁷.

La séparation spatiale entre spectateurs et spectacle peut être « signalée », « marquée » de différentes façons et peut prendre différentes formes.



Tout d'abord, le rapport frontal⁸ fait penser à un face-à-face « unidirectionnel », c'est-à-dire où les deux parties sont en vis-à-vis, structurées en un face-à-face strict, représenté par le schéma ci-contre.

Nous n'avons rencontré ce rapport entre espace du public et espace de jeu que dans le cas du spectacle de *Z.U.R.* et le parcours de « La soupe » [16]. Dans ce dernier, des petits sièges et des petits bancs de toutes sortes sont disposés face à l'espace de jeu et différents éléments empêchent *a priori* de se mettre ailleurs, comme sur les côtés par exemple. L'espace scène est de forme rectangulaire, comme une scène de salle de théâtre. Néanmoins la différence simple mais importante est que le dispositif construit cadrant la scène est plus restrictif en salle que dans la ville où les limites physiques, construites, sont celles de l'espace public et où l'ouverture visuelle peut y être plus importante. Certaines

⁶ *Id.*, p. 21.

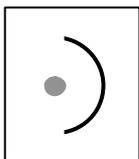
⁷ Dans un théâtre, souvent, la scène se trouve surélevée par rapport à la salle, partie où est assise le public. Si la scène est souvent en bois (plancher teinté en noir), ce n'est pas le cas de la salle pour laquelle on prévoit souvent un revêtement pas ou peu réverbérant et assourdissant le son des pas (impacts) des spectateurs.

⁸ Les schémas de cette partie (que l'on retrouve au long de ce travail et particulièrement dans les monographies) présentent des situations spatiales. Le (ou les) comédien(s) est figuré en gris, le public en noir.

scènes de spectacles-parcours de *Délices Dada* sont intéressantes pour expliciter comment peut s'exprimer cette différence. Concernant la disposition des spectateurs, le guide donne pour consigne « lors de nos nombreux arrêts de bien vouloir toujours vous [le public] placer face à votre guide », quitte à insister de temps en temps en faisant référence à l'espace où le groupe se trouve : « n'hésitez pas, comme les pierres, à bien vous aligner, afin d'avoir une meilleure visibilité »⁹, et l'on peut effectivement voir les personnes alignées face au guide et au paysage présenté. Le public regarde le guide mais aussi et surtout le paysage que celui-ci lui présente et lui raconte. Or parfois, il peut s'agir de petits détails (comme si l'on prenait une loupe pour observer) ou, au contraire, de panorama avec une grande profondeur de champ. Le cadre n'est alors plus physique, il peut être indiqué par exemple par la parole, déterminé par le discours du guide, le comédien bornant en quelque sorte le paysage, c'est-à-dire la scène à observer.

Semi-encerclement

Mais dans la plupart des cas de représentations observées, les personnes se placent plutôt en demi-cercle. Ceci diffère de la situation dans un théâtre, car même quand sa forme est celle d'un amphithéâtre, les spectateurs sont rarement sur les côtés de la scène, sur les bords latéraux. Or, dans la rue, l'espace de jeu n'a plus réellement de « côtés », il est un point de focalisation de l'attention du regard autour duquel on se rassemble. Ce point privilégié peut être plus ou moins grand selon les besoins du spectacle et le lieu d'accueil. Il se trouve souvent délimité par les spectateurs eux-mêmes, l'espace scénique apparaissant ainsi comme la « résultante » de l'espace public non occupé par le public.



On trouve le dispositif formel du semi-encerclement dans les représentations [05], [06], [10], [11] et les nombreux arrêts dans les spectacles-parcours, que l'on peut représenter par le schéma ci-contre.

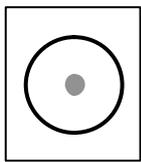
Plus que pour le rapport scène-public et la façon dont se constituent les emplacements réciproques, le rapprochement avec la situation de la salle peut se faire pour [05] et [06] à propos du « dispositif » technique du décor. En effet les acteurs se trouvaient au « centre » du public en demi-cercle et avaient une façade dans leur dos, ce qui correspond, en quelque sorte, à un « fond de scène ». Pour la jongleuse de « Bercée sous les balles » [06], cela est peut-être, entre autre, une façon de se protéger du vent ou de courant d'air pouvant

⁹ [13], scène 1 « le guide se présente » puis préliminaire à la scène 3 « commentaires sur les vestiges et les usages actuels ».

perturber son jonglage. Un autre intérêt à se placer si proche des façades est, par exemple, de profiter du mur comme réflecteur sonore et d'améliorer la portée de la voix en direction du public. Autre fonction possible : cela empêche les spectateurs de se mettre à certains endroits, par exemple pour préserver un espace pour entreposer des accessoires ou encore parce que la mise en scène a une direction privilégiée.

Piste

Dans un certain nombre d'autres situations, le dispositif du ½ cercle est poussé à son maximum, jusqu'à encercler les acteurs, ces derniers se retrouvant exposés de toute part, au centre d'une piste, comme au cirque, plus que sur une scène.



C'est ce dispositif de l'espace de jeu inclus dans l'espace du public qui est nettement en œuvre dans les actions artistiques [01], [02], [03], [07] et [08].

On retrouve donc le principe de la piste de cirque, où il n'y a ni sens, ni direction privilégiée de la représentation. Les comédiens n'assument pas toujours cette situation, ce dont les spectateurs sont d'ailleurs conscients lorsqu'ils cherchent où se placer. Mais si, *a priori*, aucun « signe » ne vient proposer une direction éventuelle de la représentation, comme pour la *Compagnie du 13 mars* [03], il en va différemment des danseuses de *Sol Pico* [08] où un spectateur pense ne pas être dupe et explique : « On est arrivé, il y avait la batterie seulement qui était installée et on s'est dit qu'ils jouent dans un rapport frontal, la face c'est ici et le derrière c'est là-bas, donc on s'est mis de face » [S37]. Dans les faits, la performance des danseuses n'est pas orientée du tout, à la différence de leurs compatriotes de *La Malqueridas* [07]. Ces dernières ont un spectacle où elles délimitent et orientent le cadre de l'action, très explicitement, à l'aide de lignes qu'elles tracent avec des graines. Il y a tout au long de la représentation une direction privilégiée, un « avant » (c'est-à-dire tourné vers le public) et un « arrière » de scène (où les spectateurs n'auraient, pour la troupe, pas leur place car ils ne verraient que le dos des danseuses, les accessoires en attente...). Pourtant l'aire de jeu se trouve encerclée par les spectateurs. Pour comprendre ce décalage entre signe des artistes et interprétation des spectateurs, on peut observer que l'espace scénique est assez « central » sur une partie de la place Saint-André, permettant le passage et l'installation de personnes tout autour (les comédiennes auraient pu choisir de s'adosser à une façade et ainsi avoir un « fond de scène ») et qu'aucun élément ou accessoire du spectacle ne laissait deviner une orientation quelconque. Une spectatrice s'étonne d'ailleurs de ce décalage entre mise en scène et position de l'aire de jeu tout en y notant un intérêt dans ce rapport particulier au lieu :

« Les danseuses reprennent un plan de scène rectangulaire et là-dessus, le fait qu'elles tracent des lignes par terre avec leurs graines (...) c'est une manière de marquer le lieu. Je suppose que ça sert aussi de repères pour elles pour danser mais plus que ça. (...). Elles sont dos à la scène, scène traditionnelle. Par contre, sur le côté les gens... Enfin, il y a différents points de vue possibles ; et en même temps elles dansent comme si elles étaient sur une scène traditionnelle (...). » [S36]. Après la représentation, une des danseuses nous expliquera que cette troupe joue essentiellement en salle, donc effectivement sur une scène, et que cette intervention dans la rue reprenait un extrait de leur spectacle (joué en intérieur, plus tard au cours du festival). On peut alors comprendre ce marquage, ce cadrage de l'espace public comme une façon de recréer une scène, d'une certaine manière comme en salle, situation de performance habituelle de la compagnie. Mais c'est aussi, par là, une adaptation au lieu qui n'est pas réellement faite : la situation *face-à-face* n'est pas installée et celle de l'attroupement de rue (donnant la *piste*) n'est pas maîtrisée non plus.

La position de surplomb

Autre relation entre espace scénique et espace du public que l'on rencontre dans des salles dites «à l'italienne », et d'une certaine façon dans la rue également, est la situation de surplomb des spectateurs par rapport à l'aire de jeu. Pour rappel, la salle «à l'italienne » « est composée d'un parterre et de baignoires, loges et balcons sur plusieurs étages, occupant les trois côtés de la salle en fer à cheval »¹⁰. Ces positions surélevées par rapport au parterre correspondent à une situation en étage d'où l'on voit la scène (être sur les côtés n'est pas forcément le meilleur point de vue) mais aussi les personnes du public assises en bas. Avec le théâtre de rue, on trouve parfois des spectateurs dans cette situation, par exemple quand des habitants des immeubles environnant le lieu de la représentation assistent à ce qui se passe depuis chez eux. On a observé que des personnes ne se contentent pas de «jeter un œil » sur l'événement qui se joue à l'extérieur, mais qu'elles vont véritablement s'installer et suivre l'action artistique du début à la fin. C'est le cas place Claveyson pour une scène de « Ville occupée » [03] où des habitants se sont postés à leur fenêtre et à leur balcon. On retrouve là, quasi littéralement, la figure du «balcon-loge de théâtre ». Mais, fait qui se produit rarement en salle, les comédiens les repéreront et les interpellent, les intégrant à leur spectacle et les faisant remarquer par les spectateurs du « parterre ».

C'est une situation de surplomb de certains spectateurs, leur permettant de suivre la représentation et d'observer les comportements du public, que nous avons retrouvée lors de nombreux spectacles : gens accoudés au rebord de leur fenêtre ou encore assis sur des chaises installées sur leur balcon. Mais, à la différence de la salle, les spectateurs en surplomb dans la rue ne se trouvent pas toujours placés de façon avantageuse : ils peuvent être un peu loin du spectacle, n'en avoir qu'une vue partielle, être un peu haut, etc. On est donc ici dans une configuration particulière, un rapport spécial des spectateurs au spectacle (en terme de visibilité, d'écoute...), loin de la « position idéale » calculée dans les salles de théâtre actuelles.

b) Point(s) de vue : d'une position imposée aux choix multiples

Dans une salle de théâtre, on peut considérer que le point de vue sur la représentation jouée sur la scène est largement imposé. Il l'est d'autant plus que le cadre de scène¹¹, comme son nom l'indique, vient délimiter, dans toutes les directions, ce qui est offert à la vue des spectateurs ; le point de vue le plus large, généralement considéré comme le meilleur, est celui des places situées face à la scène, au centre de l'orchestre¹². Cela signifie donc que même dans une salle de théâtre les points de vue sont multiples (quoique moins variés tout de même) selon l'emplacement dans l'orchestre, en surplomb dans la corbeille et les balcons, en face ou sur les côtés. Mais le point de vue, en terme de direction, est imposé et, comme on l'a vu, cadré.

Point de vue imposé

Dans une salle, une zone est clairement déterminée et réservée au public¹³ (orchestre, balcon) où chaque place est « marquée » par un siège, portant lui-même un numéro. Parfois le placement est libre mais, évidemment, dans les limites des places assises. Tout le monde est assis, personne n'est debout et les places sont fixées (elles ne bougent pas et le point de vue est établi pour chacune) une fois pour toutes.

¹⁰ Extrait de définition tirée du *Glossaire du théâtre* consultable sur le site Internet de la Comédie-Française : www.comedie-francaise.fr/dictionnaires/glossaire/pres.htm

¹¹ « Cadre de scène : partie architecturale fixe séparant la scène de la salle, et déterminant l'ouverture de la scène. Cette ouverture peut être modifiée en largeur et en hauteur, grâce à des éléments souples ou construits qui constituent le manteau d'Arlequin ». *Glossaire du théâtre*, Comédie-Française, *op. cit.*

¹² L'orchestre correspond, à partir du XIX^e siècle, à l'emplacement du parterre où l'on installait des sièges. Auparavant, les spectateurs se tenaient debout dans l'espace du parterre. D'après le *Glossaire du théâtre*, Comédie-Française, *op. cit.*

Dans la rue, la situation peut s'apparenter à celle de la salle, lorsque le point de vue des spectateurs sur l'action qui se déroule et/ou le paysage donné à voir est imposé. Ainsi les guides de «Circuit D» qui ordonnent au public un rapport frontal net. Encore plus marqué, dans le spectacle-parcours «Sens de la visite» [11], certains spectateurs, dans des fauteuils de théâtre à roulettes (groupés par trois et formant ainsi une banquette), sont conduits par les comédiens de scène en scène et sont ainsi placés là où les comédiens ont prévu de les installer, selon eux «aux premières loges»¹⁴ (référence encore à la salle de théâtre). Si l'un d'entre eux quittait la banquette, sa place dite de «privilegié» (ou de «ceux qui ont payé») par les comédiens, serait perdue pour lui¹⁵ et il devrait regagner la foule du public à pied. Ce spectateur est véritablement captif et ne peut pas «aller voir ailleurs». Les banquettes sont placées dans un rapport frontal comme par exemple pour «La rue des rumeurs» où chaque banquette est devant un pavillon. Ces spectateurs-là suivent donc la scène selon un point de vue unique, selon une seule position, pour chaque scène. Ils n'ont pas de choix. Il en est de même pour «La maison sans toit» où les sièges roulants sont disposés devant un seul côté du théâtre d'ombre, du côté «scène».

Point de vue suggéré

Parfois, l'emplacement et le point de vue des spectateurs peuvent, sans être imposés, être conseillés par les comédiens, de façon plus ou moins directe. Cela peut consister en une délimitation de l'espace de jeu, qui conduit les personnes à se placer à la frontière de celui-ci. Des câbles au sol, un trait de craie, etc. peuvent figurer cette limite, comme on le verra un peu plus loin. D'autres fois les comédiens, avant de commencer la représentation proprement dite, peuvent conseiller certaines personnes qui seraient, à leur avis, «mal» placées, c'est-à-dire ne pouvant pas profiter au mieux de la représentation telle qu'ils l'ont prévue dans l'espace donné. Plusieurs spectateurs témoigneront de cette attention des comédiens mais ne suivront pas toujours les conseils ou les recommandations, car ne ils s'en tiendront pas seulement à une qualité de vue ou d'écoute, mais aussi à un certain «confort» (ombre, pouvoir s'asseoir, etc.) : «Ah oui, et au début elle [la chorégraphe et

¹³ Cela n'est pas immuable puisque certaines mises en scène dérogent à cette règle en plaçant des acteurs parmi le public. Mais ce n'est pas la situation la plus courante, ni la plus conventionnelle.

¹⁴ Les citations concernant «Sens de la visite» [11] sont extraites du spectacle.

¹⁵ Alors que le spectacle est gratuit, ces spectateurs ont payé leur place en fauteuil, lors d'une scène au début de la représentation. Chaque personne intéressée était pesée et devait payer 1 Franc du kilogramme. Comme de nombreux observateurs l'ont déjà noté, le fait de payer sa place rend plus difficile le départ en cours de spectacle !

danseuse Colette Priou¹⁶] nous a conseillé un endroit. Un angle, l'angle qui est..., qui va sur la petite rue, qui va place Notre-Dame et puis en fait j'étais avec une copine et on a bougé, on s'est mis à peu près au milieu, pour s'asseoir sur des marches et puis c'est vrai, qu'après, on n'a pas bougé. Mais dans ce petit square, ce qui était assez marrant en fait, c'est qu'on était assises donc sur les marches et... notre champ de vision était plus ou moins masqué par des... des grillages qu'ils ont mis le long du square. Ils montent à 1m de hauteur. Donc ça nous empêchait aussi de voir le spectacle. » [S21].

Point de vue librement choisi

Mais la plupart du temps les spectateurs se placent où ils veulent, adoptant ainsi le point de vue qui leur convient selon les possibilités présentes, que cela soit dans un cadre relativement prévu ou bien en détournant des éléments de l'espace public, comme le mobilier urbain, l'architecture des lieux, etc. Nous verrons précisément dans une partie suivante de l'analyse¹⁷ comment se passe l'arrivée dans un lieu et comment le fait d'arriver dans les premiers sur un site, et selon la « forme » de celui-ci, les individus prennent place dans l'espace, en vue de suivre un spectacle. Néanmoins, sans trop anticiper sur cette partie, on peut remarquer qu'ils peuvent être mobiles, s'adapter aux situations changeantes (surtout dans le cas de spectacles-parcours), trouver des solutions pour mieux voir alors qu'il y a déjà beaucoup de monde, en prenant de la hauteur et ainsi en détournant des éléments de l'espace, par exemple en montant sur des chaises, des plots, des jardinières, des abris-bus, etc.

Lors du parcours « La soupe » [16] du collectif *Z.U.R.*, des habitants ont suivi le spectacle depuis chez eux (du moins la partie dans la cour). Certains sont finalement descendus pour mieux voir, entendre, et sans doute diminuer la distance à la représentation qu'impose la situation de surplomb. Mais, comme pour bien marquer leur différence d'habitants des lieux par rapport aux spectateurs, étrangers, ils se sont assis sur un banc de la cour, placé en fond de scène. Après le premier soir de représentation, l'actrice de ce parcours l'aura remarqué et racontera d'ailleurs : « Il y a deux dames qui ont dit “Je ne vais pas rester à la fenêtre, je vais descendre, je viens voir”, il y a des gens qui sont descendus pendant le spectacle, ils ne sont pas assis dans la place pour le public, ils se sont mis sur le banc. Il y a un banc, derrière, ils tchachaient ! (rires) ». Spectateurs privilégiés, car se plaçant où ils

¹⁶ Ce spectacle n'a pas été observé mais il s'est déroulé place des tilleuls durant le Festival de théâtre européen fin juin 1998.

veulent, aux yeux de tous, ils montrent aux autres (le public et l'actrice) leur familiarité des lieux, leur légitimité d'être là et font ressortir le fait que c'est l'action artistique dans son ensemble (représentation, installation et public) qui est accueillie par les lieux et les habitants, et non l'inverse. Leur situation spatiale est différente mais leur comportement également. Si l'ensemble du public, dans son espace propre, est calme et très silencieux, les personnes sur le banc ne se gêneront pas pour parler avec plus ou moins de discrétion. C'est donc tout à fait librement que ces spectateurs auront choisi leur place et le point de vue sur le spectacle.

Une des différences souvent mise en avant comme spécificité du théâtre de rue, est que le public ne serait pas « captif », c'est-à-dire que les spectateurs pourraient partir (mais aussi arriver) en cours de représentation, ce qui est plus rarement le cas dans le théâtre en salle. Dans la rue, le spectateur serait libre de ses mouvements et de ses choix. Cela est peut-être plus vrai pour les spectacles-parcours que pour les représentations fixes. Nos observations montrent néanmoins que les spectateurs décidant de ne pas rester jusqu'à la fin sont plutôt rares, et ce d'autant plus qu'ils sont placés près de l'espace de jeu, dans les premiers rangs. Cela peut s'expliquer par le fait que plus on est « devant », plus on se trouve au cœur de la masse du public et donc qu'il est difficile de quitter sa place sans déranger les autres spectateurs, sans se faire remarquer du reste du public ni des acteurs. Nous connaissons des cas (mais pas lors de nos observations à Grenoble), où les comédiens interrompent leur spectacle, le temps que les personnes partent, et/ou les interpellent, les faisant ainsi remarquer encore davantage ! On ne voit pas cela souvent en salle. Les spectateurs qui s'en vont avant la fin sont majoritairement des personnes en périphérie de la masse du public, à distance, dont le point de vue et d'écoute est souvent réduit, ce qui rend d'autant plus difficile la compréhension du spectacle et l'envie de le suivre entièrement. La liberté de point de vue est donc ici comprise dans son rapport au théâtre de salle, car elle n'est bien évidemment jamais totale et liée aux circonstances, au type de spectacle, aux « regards » des autres, au nombre de spectateurs, etc.

c) Un entre-deux plus ou moins caché : les coulisses

Dans un théâtre, on trouve des coulisses, qui sont un « espace invisible aux spectateurs, où sont rangés les éléments de décor qui coulissaient autrefois, d'où le nom. Les techniciens y

¹⁷ B / Où et comment se placer dans l'espace public.

préparent certains effets et les acteurs y attendent leur entrée en scène »¹⁸. Comme on le voit, leur emplacement est stratégique et tient un rôle important. En théâtre de rue on rencontre aussi le système des coulisses mais, si elles tiennent bien leur vocation « technique », elles peuvent souvent s'avérer être spatialement plutôt symboliques¹⁹. Les troupes recherchent un endroit caché aux yeux du public, rendant possible ne serait-ce qu'une arrivée par surprise, une aide pour « faire son entrée ». Elles peuvent, comme dans une salle, être un lieu de préparation, dégageant de l'espace pour entreposer du matériel, des costumes. Selon la configuration des espaces publics accueillant les représentations, les compagnies essaient de tirer parti des possibilités du lieu pour créer des coulisses. La structuration de l'espace et les besoins du spectacle se conjuguent pour une adaptation la plus appropriée.

Parmi les spectacles qui constituent notre corpus, quatre utilisent le système des coulisses, permettant d'être caché du public, d'entrer « sur scène » de façon inattendue pour les spectateurs. Les artistes utilisent souvent une configuration de rues ou de places contiguës qui offrent la possibilité d'arriver « par derrière », le public ne s'attendant pas à voir les comédiens apparaître depuis cet endroit. C'est le cas de « Ville occupée » [03] où les comédiens arrivent de la place des Tilleuls (là où est entreposé leur matériel et où ils se sont changés = leur loge) en empruntant la petite rue St Hugues pour se rendre place Notre-Dame²⁰. On a une configuration proche avec les danseuses de *Sol Pico* [08] qui arrivent de la rue Guy Pape²¹. Des comédiens de *26000 Couverts* [11], comme on l'a vu dans une partie précédente sur le repérage²², avaient aussi besoin de coulisses, un lieu très discret, pour la scène de départ dite du « podium ». Là aussi, c'est le système de la rue contiguë, espace faisant une petite « poche », qui est retenu²³.

Pour le spectacle du *Teatro Nucleo* [01], la situation était différente. La circulation routière étant maintenue sur les côtés de l'espace de jeu (rue Condillac et rue de la Liberté), il n'était pas possible d'utiliser l'une des rues (même une portion) pour jouer le rôle de

¹⁸ *Glossaire du théâtre*, Comédie-Française, *op. cit.*

¹⁹ Nous avons déjà vu des spectacles avec ces « coulisses symboliques », mais il n'y en avait pas dans ceux qui ont été étudiés à Grenoble.

²⁰ Voir monographies [03].

²¹ Voir monographie [08].

²² *Partie III : 3. Repérages : les processus de choix et les compétences des artistes.*

²³ Voir monographie [10].

coulisses. En fait, la troupe a ménagé un petit côté de l'aire de jeu (côté rue de la Liberté)²⁴, au niveau des branchements électriques, pour installer une camionnette (loges), stocker accessoires et matériel divers et faire une zone d'attente pour les acteurs. C'est également là que se trouve la régie son et lumière. Dans ce dernier cas, comme dans tous les autres spectacles observés (qui eux n'ont pas d'espace coulisses proprement dit), on peut dire qu'il s'agit d'une sorte de convention qui existe entre acteurs et public. En effet, ce n'est pas grave si l'on voit tout, ce n'est pas ça qui gêne la compréhension, ou qui gâte la « magie » du spectacle. Peut-être est-ce aussi ce que des spectateurs apprécient quand ils évoquent cette proximité avec les acteurs puisque dans le théâtre de rue, la plupart du temps, on voit tout : le spectacle, mais aussi l'envers du décor.

Et cette possibilité de voir les coulisses peut devenir un événement en soi, propre à intéresser les spectateurs. « Sens de la visite » [11] joue là-dessus et montre les « dessous » d'une représentation dans la scène en théâtre d'ombre « Histoire de la maison sans toit ». Le dispositif scénique consiste en un podium partagé longitudinalement par un très grand rideau. D'un côté se sont les coulisses où les comédiens manipulent des objets et des marionnettes et discutent entre eux ; de l'autre, c'est l'écran du théâtre d'ombre où l'on peut suivre et entendre le récit de « la maison sans toit ». Les spectateurs se répartissent de chaque côté du podium, car chaque espace ainsi créé par le rideau est un spectacle en lui-même. On a là une véritable mise en abîme avec un spectacle (les coulisses) dans le spectacle (la visite et ce récit en théâtre d'ombres). Chacun choisit ce qui l'intéresse, quel aspect du théâtre il a envie de suivre, les dessous ou la représentation.

d) Télescopage et débordement du spectacle vers le public

Si la répartition des espaces, entre zone de jeu et zone du public, semble bien respectée, c'est-à-dire chacun restant de son côté, il arrive que la limite soit parfois franchie, certaines actions de l'aire de jeu « débordant » dans celle des spectateurs. Dans ces situations, le spectateur est passif, c'est-à-dire qu'il « reçoit », souvent à son corps défendant, des éléments de la représentation. C'est par exemple l'eau qui est projetée sur le public comme le raconte une personne qui y a assisté de loin²⁵ : « (...) et après le capitaine arrive avec sa gourde d'eau et il arrose un peu tout le public avec sa gourde. Les gens bougent, se reculent, ils crient, ils rigolent plus qu'ils ne crient parce que ce n'est pas non plus... ce

²⁴ Voir monographies [01].

²⁵ Spectacle non observé.

n'est pas un jet d'eau. ». C'est encore, dans [07], les danseuses qui sortent de l'aire de jeu (c'est la fin de la représentation) en lançant des graines qui retombent sur le public. Dans ces deux cas, ce sont des éléments matériels du spectacle qui changent de côté et qui, en quelque sorte, gagnent sur une autre zone.

Sur un autre mode, les comédiens peuvent faire en sorte que, momentanément, l'espace des spectateurs se trouve comme inclus dans celui de jeu. C'est ce qui se passe, avec un procédé très simple, dans une scène de « Mascaró » [01] correspondant au départ vers l'Argentine. Les acteurs portent des valises contenant des lampes torches et ils balayent la foule de ces valises-lampes, scrutent les visages des personnes présentes. Par la seule lumière des faisceaux des torches, le public « disparaît » en tant que masse de spectateurs observant une scène, devenant du coup une sorte « d'extension » spatiale de la zone où évoluent les personnages du spectacle.

L'espace public n'est pas une salle de théâtre, pourtant des spectacles de rue s'y tiennent, et parfois en utilisant des dispositifs spatiaux rappelant ceux de la salle. Nous ne sommes pas pour autant dans la récréation d'un intérieur dans un extérieur. De plus, les analyses précédentes nous montrent que si les configurations spatiales des lieux (de la forme urbaine aux installations des compagnies) jouent un rôle important, voire déterminant, des interventions davantage de l'ordre du symbolique peuvent avoir une forte influence sur la perception des lieux (par exemple le langage comme cadrage du paysage ou encore des coulisses qui ne sont pas cachées mais qu'on considère comme telles). Par ailleurs, dans l'espace public, à la différence de la salle, les points de vue sont plus libres, même si les compagnies peuvent tenter d'induire certains emplacements et positions des spectateurs. Ces derniers choisissent où ils veulent se placer, au regard de différentes « contraintes » : confort, configuration spatiale, présence de mobilier urbain, connaissance préalable du territoire...

2. Codes et conventions du théâtre en salle : une adaptation nécessaire à la rue

Dans cette seconde partie nous observerons si les codes et les conventions théâtrales et sociales que l'on rencontre en salle, pour la plupart des représentations, se retrouvent dans l'espace public urbain, et sous quelle forme. Ainsi, malgré la gratuité des spectacles de rue de notre corpus, certains possédaient une billetterie, ce qui impliquait, plus que le contrôle

de celle-ci, un accès aux espaces limité à certaines personnes. Sur un mode plus sensible, nous observerons ensuite quels sont les rapports à la lumière (principalement l'éclairage artificiel) et aux sons, toujours au regard des comportements et usages de la salle. Pour finir, ce sont les moments de relâchements aux cours des entractes des représentations de théâtre de rue, dont nous observerons les formes.

a) **Billetterie et « contrôle spatial »**

Lorsque l'on parle de théâtre de rue, on entend souvent «spectacles gratuits»²⁶ et sans billetterie. Si ceux qui constituent notre corpus n'étaient jamais payants pour le public, les parcours de *Z.U.R.* «Le point de vue» [16-18] étaient cependant limités en nombre de places, et le *Cargo* (commanditaire et organisateur) avait mis en place un système de billetterie²⁷. Si nous évoquons cet aspect des choses, c'est que cela n'a pas été sans incidence sur le déroulement spatial de la représentation. En effet, qui dit billet dit aussi contrôle pour ne permettre qu'aux seuls possesseurs de billet d'assister à la représentation.

Concernant «Le point de vue», la configuration spatiale du point de rendez-vous de deux parcours était parfaite pour cela car elle offrait des délimitations claires avec le passage d'une zone à une autre facilement contrôlable. Il s'agit du passage du 12 rue Voltaire conduisant à la cour de cet ensemble d'immeubles²⁸ et de la porte de la grille du jardin du Muséum, rue Haxo²⁹. Dans ces deux cas, on a un resserrement (passage couvert, porte) qui permet de passer d'un espace à un autre (de la rue à la cour, de la rue au jardin) où la personne du *Cargo* demandant les billets est postée, second espace qu'on ne peut ni voir ni entendre (immeubles de la rue Voltaire, mur surmonté d'une grille pleine). Cela se rapproche du dispositif du théâtre en salle où l'on a le passage de l'entrée du théâtre (hall)

²⁶ Pour autant, cela ne signifie pas qu'ils ne coûtent rien car il faut bien créer, produire et diffuser ces actions artistiques. En fait, sans entrer dans les détails des sources de financements des arts de la rue, si la plupart des spectacles ne comptent pas sur la participation financière des spectateurs, il faut bien financer cette gratuité. Dans une très large majorité, c'est la collectivité (à toutes les échelles, de l'Etat à la Commune), par des commandes, des subventions, des aides à la création, à la production ou encore à la diffusion ou lieux de fabrique, mais aussi d'un statut particulier, celui d'intermittent, qui permet à ces actions artistiques d'exister. Il est important de noter que ce système de financement public existant en France pour les arts de la rue est du même ordre que ce qui existe pour le spectacle « en salle » puisque la billetterie n'apporte en réalité qu'une toute petite part au budget général.

²⁷ Tous les parcours étaient censés se jouer à « guichet fermé » mais il s'est avéré que le nombre de spectateurs a été très variable d'un parcours à un autre : certains des groupes étaient très petits alors que d'autres comprenaient plus de personnes que de billets délivrés ! Pour *Z.U.R.*, c'était la première fois qu'une billetterie pour leur spectacle existait. Mais le *Cargo* avait pris cette mesure car le nombre de personnes pouvant entrer dans la salle du Musée où se trouvait le panorama, en respectant les règles de sécurité, était très limité.

²⁸ Voir monographie [16].

à la salle, qui est aussi le lieu de vérification des billets. Et l'on ne perçoit rien de la salle depuis le hall. Ces situations de contrôle d'accès, avec des « zones tampons », s'appuient sur des potentialités spatiales existantes..

b) Lumière et obscurité

Autre convention du théâtre en salle, l'éclairage différencié de la scène et de l'espace du public, n'existe quasiment pas dans le théâtre de rue. En salle, si « les trois coups » ne sont plus donnés dans la plupart des théâtres, ainsi que, souvent, le lever de rideau (qui disparaît aussi), la disparition de la lumière jusqu'à l'obscurité complète est le signe marquant le début du spectacle : on remarque d'ailleurs que le code est parfaitement compris par le public qui, à la baisse du niveau d'éclairage, baisse aussi la voix, jusqu'au silence total. Les individus présents deviennent alors spectateurs. Niveau d'éclairage et niveau sonore semblent donc conventionnellement liés et « l'obscurité de la salle est aujourd'hui une réalité stable, permanente, sentie comme normale »³⁰. Marie-Madeleine Mervant-Roux, dans son étude sur le spectateur de théâtre (en salle), note que cette obscurité de la salle pendant une représentation, phénomène relativement récent que l'on attribue traditionnellement à Wagner, viendrait d'une recherche de « concentrer sur la scène l'attention beaucoup trop dispersée du public »³¹. Cette chercheuse trouve que cette explication n'est pas suffisante et fait l'hypothèse que « faire l'obscurité (...) c'est aussi ne pas montrer les spectateurs ou faire qu'ils ne soient plus si facilement observables »³², surtout qu'à une époque, ce qui se passait dans la salle concurrençait la scène ! Mais, si elle cherche des raisons qui pourraient justifier de mettre fin à cette pratique de plonger le public dans la pénombre, elle en conclut néanmoins « [qu']un éclairage trop fort détruit le regard spectateur »³³, comme si les individus (spectateurs comme acteurs) avaient besoin de cette ambiance lumineuse particulière pour que l'acte théâtral puisse avoir pleinement lieu³⁴.

²⁹ Voir monographie [18].

³⁰ Mervant-Roux M.-M. (1998). *L'assise au théâtre. Pour une étude du spectateur*. Paris : Cnrs éditions, p. 53.

³¹ *Id.*, p. 52.

³² *Id.*, p. 53.

³³ *Id.*, p. 57.

³⁴ Marie-Madeleine Mervant-Roux a observé des spectacles dont la mise en scène transgresse cette habitude. Mais ces rares expériences, d'après elle, ne font que ressortir le fait que, mis en lumière, c'est-à-dire rendu visible, le spectateur « lui aussi commence à jouer un rôle dans le spectacle » (J. Grotowski, cité par M.-M. Mervant-Roux, *id.*, p. 54).

Alors, qu'en est-il dans le théâtre de rue où l'on ne peut pas créer l'obscurité pendant la représentation et différencier aussi nettement, par la densité lumineuse, espace du public et espace de jeu ?

Pour commencer, il faut noter qu'une bonne part des spectacles de notre corpus a été jouée de jour (6 représentations ont eu lieu à la nuit tombée, dont les 3 parcours constituant « Le point de vue » [16-18]). Et parmi les représentations jouées en soirée, seules « Mascarò » [01] et « Sens de la visite » [11], qui ont fait éteindre l'éclairage public pour installer leurs propres sources lumineuses, marquent cette distinction lumineuse des « zones »³⁵.

Ensuite, en journée comme en soirée, le code de variation de l'intensité lumineuse signifiant le début de la représentation ne peut pas être utilisé car on ne peut pas créer cet effet. Comme nous le verrons plus loin dans l'analyse, c'est par le biais du sonore que l'on peut faire comprendre au public que « ça commence »³⁶ et que, par conséquent, on demande toute son attention et son respect par le silence (autre code que nous abordons page suivante).

Mais dans quelle mesure cet éclairage en lumière du jour, uniforme et surtout commun aux deux espaces (public / scène), empêche-t-il le regard spectateur ? S'il empêche ce type de regard, n'entraîne-t-il pas d'autres attitudes, d'autres comportements de la part des artistes comme du public ? Dans tous les cas, pour les comédiens, il n'est pas possible de faire abstraction, ou tout au moins de mettre beaucoup de distance entre eux et ceux qui les observent. Ils doivent être alors d'autant plus concentrés mais aussi rester sensibles aux réactions de ce public qui n'est, de plus, pas « totalement » captif³⁷. Donc, cette non-séparation spatiale par la lumière joue sur le contenu même de la représentation, sur son déroulement. L'improvisation est un mode réactif que les artistes de rue se doivent de maîtriser, le principe étant de rester vigilant et prêt à faire face à tout événement « imprévu ». Mais, avec la pratique, cette improvisation est souvent autant préparée que possible et l'expérience aide à surmonter toute situation. Elle fait donc partie de la préparation et du savoir-faire requis pour les spectacles de rue.

³⁵ C'est plus subtile pour « Sens de la visite » [11], puisque ce spectacle est une mise en abîme du théâtre et seuls les spectacles dans le spectacle (scènes de « la rue des rumeurs », « l'histoire de la maison sans toit », « L'Omniscient de la Bourboule », etc.) sont mis en scène avec ce contraste lumineux, les spectateurs restant dans l'ombre de la rue.

³⁶ B/ 2. *Disposition et re-disposition du public lors des représentations.*

³⁷ Voir précédemment la partie 1. b) *Point(s) de vue : d'une position imposée aux choix multiples.*

Du côté des spectateurs, cette situation maintient souvent une certaine confusion : confusion entre fiction et réalité, entre vrai et faux, entre spectacle et ordinaire. Cette non-distinction claire entre scène et lieu du public joue sur cette incertitude du statut de la représentation. C'est par exemple le cas de « Taxi » [10], « Sens de la visite » [11], « Sirènes » [15] ou encore le parcours « Les cages » [18] où pendant quelques minutes au début, les gens se demandent si cela a commencé, hésitent quant à l'identification des acteurs et des non-acteurs.

Nous pouvons supposer que ce n'est pas la lumière seule qui crée ce trouble, mais cela contribue à entretenir, par une égale mise en exposition des uns et des autres, une certaine équivoque. En effet les artistes peuvent vouloir provoquer cette confusion, encore renforcée s'il n'y a aucun indice du spectacle à venir³⁸.

c) « Silence » et manifestations sonores du public

Comme en salle, les spectateurs se taisent lors de la représentation, surtout lorsque la séparation et la distinction entre espace de jeu et espace du public sont marquées clairement. En effet, il semble que plus on se retrouve dans une configuration ressemblant à la salle, plus les comportements des spectateurs sont du même type. On peut avancer plusieurs facteurs favorisant cette attitude. Dedans comme dehors, on peut comprendre que le public manifeste son intérêt, son respect pour les artistes jouant sous ses yeux, en restant calme et quasi muet. Sur un plan plus pragmatique, dans l'espace public, on peut aussi penser que la plupart des spectacles n'étant pas amplifiés, cela s'avère nécessaire pour entendre les voix des acteurs émerger du bruit de la rue qui n'arrête pas son activité ordinaire. D'ailleurs, si les spectateurs évoquent très rarement la question du sonore et les conditions d'audition des spectacles, c'est une problématique majeure de l'ensemble des troupes qui y attachent beaucoup d'importance³⁹. Il s'agit pour eux de trouver des lieux qui, plus qu'une « bonne acoustique », ne présentent pas trop de risques de masque sonore. A propos du public, aucune troupe n'aborde spécifiquement la question, peut-être justement parce que celui-là respecte ce code quand il le faut. Seule l'actrice de « la soupe » [16] dira à propos de spectateurs qui parlaient dans son dos « ils tchachaient ! (rires) ». Elle en rit mais cela a quand même été ressenti comme un peu gênant.

³⁸ Voir section B, I. Avant la représentation : l'arrivée et l'attente.

³⁹ Sauf pour les danseurs pour qui c'est la matière et l'état du sol qui importent en premier.

Les spectateurs sont aussi des sources sonores, que ce soit sur le mode d'une « rumeur du public » (même quand les gens sont silencieux, le silence total n'existe pas⁴⁰) ou de façon plus importante, comme par exemple dans les spectacles qui grouillent de scènes, qui sont autant de pôles d'attractions sonores simultanés comme dans « Cagettes et poules » [02], « Taxi » [10] ou « Sens de la visite » [11]. Les personnes présentes se parlent, rient, etc., et plus le niveau sonore est important, plus les personnes parlent fort et contribuent à l'augmentation constante du niveau sonore durant le spectacle. Les trois spectacles évoqués sont joués par un nombre important de comédiens qui s'interpellent les uns les autres, font eux-mêmes beaucoup de bruit (utilisation de micros par certains personnages de [02], bruit des moteurs, musique dans [10], etc.).

Même si le public reste très calme, on remarque que les spectateurs s'expriment davantage, « se laissent aller » plus facilement à des réactions sonores, telles des applaudissements, rires, exclamations (réactions spontanées de surprise, dégoût, peur), tout au long de la représentation. Sans aller jusqu'à se comporter comme des enfants face à une séance de Guignol, il semble que l'assistance se sent certainement plus libre de réagir qu'en salle et qu'elle fait part, peut-être avec moins de retenue, de ses sentiments et de ses réactions. Nous pouvons rapprocher cela de l'attitude du public au théâtre en salle des siècles passés où il « suit le drame comme un match, marquant les coups »⁴¹.

Autre production sonore des spectateurs, souvent liée à l'action artistique qui se déroule sous leurs yeux : le bavardage. En effet, certainement parce que plus spontanés dans leurs réactions, les gens vont jusqu'à de petits échanges avec un ou des spectateurs voisins, que ce soit des connaissances ou des inconnus. Ce sont souvent des paroles échangées à la dérobée, quelques mots discrets.

Exemple de manifestation sonore du public, comme en salle, quand les spectateurs sont installés depuis un peu de temps, ils peuvent « appeler » le début du spectacle en

⁴⁰ En salle, même si le public est généralement très silencieux, il crée un bruit de fond évalué par les acousticiens à 30-40 dB(A). M.-M. Mervant-Roux rapporte que, d'une façon plus qualitative peut-être, « l'activité spectatrice est *entendue* par les acteurs ». Elle précise que « l'apport objectif du public à l'acoustique de la salle peut être modulé *par son comportement* : l'importance du groupe rassemblé (plus l'assistance est nombreuse, plus l'absorption est grande), la qualité de son attention (plus elle s'agite, plus le bruit de fond est important), le rythme de ses interventions (plus elle réagit au spectacle, plus la relation théâtrale est forte). (...) Nous ferons donc l'hypothèse que la principale activité de l'assistance n'est pas un apport de message – même s'il lui arrive d'en émettre – mais une modification permanente, nuancée selon les moments, de l'acoustique de la salle. » Mervant-Roux M.-M. (1998). *Op. cit.*, pp. 150 et 159. Pour un développement plus important, voir pp. 167-189.

⁴¹ Pignarre R. (1984). *Histoire du théâtre*. Paris : PUF, p. 62.

applaudissant en rythme tous ensemble. Cela fait référence au spectacle programmé, dont on connaît l'heure de début par un programme. On a remarqué que c'était souvent le cas de spectacles fixes, avec l'espace de jeu marqué ou en tout cas que le public pense connaître. Mais le plus souvent, les applaudissements surgissent à la fin pour remercier et féliciter les artistes, manifester son contentement. Parfois aussi en cours de représentation lors de « moments de bravoure », réflexions ou blagues que les spectateurs remarquent⁴².

Parmi les manifestations sonores du public, on a aussi parfois entendu crier un « remboursez ! » lorsque le spectacle tardait beaucoup par rapport à l'heure indiquée, ceci dit avec une ironie qui entraînait d'ailleurs des rires de la part des spectateurs puisque le spectacle en question était gratuit. Nous avons donc ici une référence humoristique à des réactions du théâtre en salle. A d'autres moments, certaines personnes sifflent pour marquer leur mécontentement mais cela peut aussi être fait avec humour, quand par exemple, dans [11], dans la scène finale, toutes les tentatives de tirs des feux d'artifice échouent lamentablement.

La dimension sonore apparaît ici très importante, elle joue sur le choix du lieu, le type de comportement différentiel entre théâtre en salle et théâtre de rue, et donc plus globalement sur la structuration et l'expérience des artistes et des spectateurs.

d) Entracte

L'entracte est un « intervalle qui sépare les actes d'une pièce de théâtre et, par extension, les différentes parties d'un spectacle, d'un concert »⁴³. Toutes les pièces de théâtre jouées en salle n'en comportent pas forcément, mais les spectacles que nous avons étudiés n'en comportaient jamais, si l'on prend la définition à la lettre. Outre le fait que les représentations n'étaient pas celles de pièces du répertoire classique, il n'y avait pas besoin non plus d'interruption pour changer de décor.

Mais si l'on considère l'entracte comme un temps d'interruption, un moment de repos, on peut dire que certains spectacles-parcours en comprenaient car il y avait dans ces cas-là des relâchements dans le récit ou dans la tension théâtrale. L'entracte change alors ici de forme en entrant dans un autre type de représentation et dans l'espace public. Cela se traduit par le passage d'un endroit à un autre, d'une scène à une autre. Ces moments ne comptent

⁴² A propos des applaudissements, on lira avec intérêt les lignes qu'y consacre M.-M. Mervant-Roux dans le passage intitulé « Le partage des émotions. Mode simple : les bravos », in Mervant-Roux M.-M. (1998). *Op. cit.*, pp. 163-167.

⁴³ Girodet J. (dir.) (1976). *Logos, Grand dictionnaire encyclopédique de la langue française*. Paris : Bordas, 3 tomes.

généralement pas de nouvelle action ; plutôt que de faire une pause le temps de transformer le décor (comme en salle), de le bouger, ce sont les acteurs et les spectateurs qui se déplacent, qui changent de cadre. L'action est alors le parcours lui-même, celui-ci ne demandant alors pas autant d'attention de la part des spectateurs qui, plus libres que pendant les « scènes », se regroupent, discutent entre eux de ce qui vient de se passer, du spectacle. C'est pour eux, en quelque sorte, un temps de repos, de préparation à la suite.

A ce propos, Jeff Thiébaud de *Délices Dada* remarque que la forme spatiale va faciliter ce rapprochement et cet échange entre les spectateurs, le temps de suivre le guide des « Circuits D » pour la suite de la visite jusqu'à un autre endroit. Il note ainsi que si le groupe « emprunte une ruelle, sur un système processionnaire comme ça, il va y avoir les comédiens et puis derrière les gens qui suivent et qui, au bout d'un moment, parlent entre eux, ça fait un entracte en attendant l'épisode suivant ». Si nous avons effectivement observé cette situation, où plus le lieu est étroit, plus il oblige des rapprochement en petits groupes et donc, par là, facilite la communication entre spectateurs, nous pouvons ajouter que plus le trajet est long, plus cela laisse le temps de se parler. On constate cela plusieurs fois durant les visites guidées de *Délices Dada*. Espace et temps sont ici les deux facteurs de « proximité sociale » des spectateurs en attente déambulatoire.

Une situation remarquable d'entracte, qui combine temps de changement de décor pour les techniciens de la troupe et temps de relâchement et de partage d'impressions pour le public, est présente dans un passage de « Sens de la visite » [11], plus précisément entre la scène de « L'Omniscient de la Bourboule » et de « La porte de Saint Georges ». Entre ces deux scènes, le public suit la fanfare qui ouvre la marche et guide le parcours, comme toujours dans ce spectacle. Il s'agit en réalité d'une fausse route programmée : on donne à croire que la fanfare s'est trompée ; le directeur de la troupe (personnage du spectacle) intervient pour rappeler tout le monde et fait faire demi-tour au groupe qui revient à son point de départ... où tous les accessoires pour « L'Omniscient de la Bourboule » ont été démontés et enlevés pour laisser place à une nouvelle scène, créant ici un « entracte-espace public » alors qu'un « entracte-théâtre de salle » aurait été possible. Les artistes se servent de l'espace public, ou l'espace public donne une idée aux artistes, pour ne pas rompre le spectacle pour le public. Autre situation présentée comme entracte au cours de ce spectacle, les différents moments, entre les scènes « officielles » du spectacle dans le spectacle, où des ventes ont lieu par le bonimenteur en camionnette. C'est le relâchement pour le public qui parle, mange, achète des « souvenirs », mais aussi un véritable spectacle,

cela détourne l'attention des spectateurs de ce que les techniciens et les comédiens préparent en vue de la scène suivante, comme des changements de costumes, l'apport de matériel.

En comparant théâtre en «salle fermée» et espace public dans lequel se tiennent des spectacle, il apparaît que des qualités sensibles de certains espaces se retrouvent dans des configurations bâties particulières, et semblent être recherchées, ou du moins utilisées comme telles par les artistes. Exemple très significatif, le dispositif de sas entre l'espace d'accueil et d'attente et la salle de spectacle elle-même peut se retrouver dans la rue quand l'espace se resserre (par un passage, une porte, etc.) et joint deux espaces différents (qu'on ne peut pas percevoir à l'avance). Ce dispositif offre un contrôle de l'accessibilité, non seulement physique puisque permettant de contrôler les personnes qui veulent passer de l'un à l'autre (comme pour le système de billetterie), mais aussi à distance car ces espaces sont coupés l'un de l'autre (ou au mieux filtrés fortement) au niveau visuel mais aussi sonore.

Autre point, les interventions artistiques rendent possible une connaissance de moins en moins courante pour les citoyens, celle de la nuit, de l'expérience de l'obscurité en ville. De plus, les compagnies font éteindre l'éclairage public ; c'est à la fois les zones sombres mais aussi les zones éclairées qu'ils donnent à vivre et à observer différemment. Enfin, contrairement à la salle où seule la scène est éclairée, la non différenciation des espaces par la lumière dans l'espace public augmente éventuellement la difficulté pour les citoyens de discerner le vrai du faux, l'ordinaire de l'espace public de l'événement artistique. Cela relève l'importance de la structuration sensible de l'espace sur la distinction des «réalités» et donne, par l'attention que peut provoquer ce «flou», une occasion supplémentaire pour les artistes d'ouvrir les yeux et les oreilles des spectateurs et de les pousser à observer attentivement leur environnement (le construit, les autres individus et leurs pratiques...).

Concernant la dimension sonore, l'espace public n'est pas épargné par toutes sortes de bruits, alors que la salle de théâtre tente de ne pas être en contact avec d'autres sons que ceux de la scène. Les comportements sonores des spectateurs se distinguent également, car dans la rue, les réactions des spectateurs tendent davantage qu'en salle à se manifester durant le spectacle. Pour prendre un cas particulier et extrême, certains spectacles multi-scènes créent des ambiances sonores plus proches de celles d'un marché que d'une salle de théâtre.

Enfin, par rapport à celui du théâtre en intérieur, l'entracte disparaît ou encore est reconfiguré, selon la définition qui lui est donnée. Il n'est plus un moment « hors spectacle » mais devient l'occasion d'une autre mise en scène, sorte de pause intégrée au spectacle, et peut être l'occasion de laisser les personnes du public entre elles, favorisant aussi par le contact spatial une certaine « proximité sociale ».

Conclusion

Si pour certains « faire un théâtre, c'est plus ou moins tenter d'inscrire un espace privilégié en repoussant l'environnement quotidien »⁴⁴, il faut donc certaines tolérances et adaptations pour créer une situation théâtrale dans l'espace public où l'environnement quotidien, les pratiques et usages ordinaires sont le « fond » de toute représentation. Pour certaines représentations, l'héritage de la salle, dans ses « habitudes » de dispositifs et de comportement du public, se maintient parfois : séparation nette entre aire du spectacle et aire du public, spectateurs en surplomb de l'événement, orientation plus ou moins ferme du point de vue sur la représentation, ménagement de coulisses, contrôle de l'accès aux lieux. Les principes d'aménagements du théâtre peuvent se rencontrer dans la rue sous forme de dispositifs construits mais aussi, plus intéressant encore, prenant forme par la présence même des spectateurs qui modèlent, interprètent, composent dans et avec l'espace. Ces usages particuliers et inhabituels sont motivés par les actions artistiques, c'est-à-dire par les artistes qui proposent ainsi d'autres cadres, d'autres points de vue en mettant en contact deux mondes différents : le théâtre et la ville.

⁴⁴ Hermann J. (1970). « Le centre culturel de Sainte-Baume », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n°152, p.21, cité par Boucris L. (1993). *L'espace en scène*. Paris : Librairie théâtrale, p. 191.

B) OÙ ET COMMENT SE PLACER DANS L'ESPACE PUBLIC ? STRATEGIES ET LOGIQUES D'INSTALLATION DES SPECTATEURS

Le citoyen peut devenir spectateur selon deux cas de figures principalement : par hasard (il passait par là et « rencontre » fortuitement un spectacle de rue) ou bien par choix préalable (il est au courant d'une action artistique et le programme parmi ses activités).

Lorsque les passants (pour un instant ou pour un plus long moment) s'arrêtent devant une représentation dans l'espace public, devenant alors spectateurs, ils ne le font pas de n'importe quelle façon. Leurs comportements s'adaptent à la situation, c'est-à-dire à l'événement, en rapport à l'aire de jeu, mais aussi plus généralement à l'espace public, l'espace des relations en public. Ils vont ainsi avoir différentes stratégies pour suivre, voir et entendre le spectacle, ainsi que pour « simplement » résider dans l'espace public. Avec l'imminence de la représentation et son commencement, les spectateurs vont souvent réajuster leur positionnement en regard du jeu des acteurs, de l'action du spectacle et de la disposition des autres spectateurs. D'une façon générale, différentes attitudes se combinent en faisant apparaître des stratégies et des tactiques d'occupation de différents types d'espaces et leurs évolutions au fur et à mesure du déroulement de la représentation (action du spectacle, changement de lieux...). De l'ordinaire à l'extraordinaire, cette analyse nous montre notamment les compétences d'observations et d'actions des citoyens, les règles et les conventions de l'espace public ainsi que la possibilité de dégager des formes distinctes d'occupation de l'espace par les spectacles.

1. Avant la représentation : l'arrivée et l'attente

Nous allons nous intéresser, pour commencer, à ce qui se passe avant la représentation : ce qui se joue pour le futur spectateur qui arrive sur le lieu d'une représentation à venir n'a rien d'anodin. En effet, dans le cas d'un public « convoqué »⁴⁵, c'est-à-dire se rendant spécialement et en connaissance de cause à un endroit précis pour assister à un spectacle, on peut dire que son arrivée sur les lieux puis son attente du spectacle sont souvent, plus ou moins consciemment, anticipées et témoignent de différentes « stratégies ». Que font les gens qui arrivent sur le lieu de rendez-vous d'un spectacle ? Comment se comportent-ils et où se placent-ils ? Nous faisons plusieurs hypothèses quant à ce qui peut influencer et

⁴⁵ C'est le cas pour tous les spectacles observés, sauf le déambulatoire du *S.N.O.B.* [09] et de « Sirènes » [15].

motiver différentes attitudes. Par exemple, les individus peuvent prendre place « à l'avance », vraisemblablement en imaginant où seront l'aire de jeu et par déduction l'aire du public. Cela peut aussi être influencé par l'espace lui-même, selon les « prises »⁴⁶ qu'il propose. Par ailleurs, les comportements des citoyens futurs spectateurs, sont aussi régis par des règles de conduite en public, par rapport à autrui. Ces trois points sont ici déclinés séparément pour les besoins de l'exposé, mais toutes ces motivations sont présentes en même temps, dans une hiérarchie d'importance certainement variable selon les personnes, les lieux, les moments, etc. De plus nous verrons que la notion de confort est elle aussi transversale et peut se combiner aux trois points précédents.

a) **Repérage et interprétation d'indices du spectacle à venir**

Lors de nos observations, nous avons pu constater que les individus qui arrivent sur les lieux d'un futur spectacle balayent du regard l'espace en question et, dans un certain nombre de cas, se placent tout de suite à leur « place » de spectateurs. C'est-à-dire qu'ils s'installent à un endroit et n'en bougeront pas (ou quasiment pas) lorsque la représentation commencera. Il s'agissait de spectacles dont l'espace de jeu était déjà circonscrit à l'avance, par différents moyens.

Par exemple, nous avons observé ce cas place Vaucanson pour « Mascaro » [01] où l'écran de tulle, l'emplacement des haut-parleurs et les mâts d'éclairage à chaque coin d'un rectangle tracé au sol par les câbles d'alimentation électrique délimitent clairement l'endroit où le spectacle va se dérouler (c'est-à-dire dans le rectangle ainsi formé en plan). Les personnes venant à ce spectacle se sont placées autour dudit rectangle, sauf le long du petit côté nord, occupé par une camionnette servant de coulisses⁴⁷. Un autre cas clair de l'emplacement de l'aire de jeu est celui de « Del planata basura » [08], place Saint-André. Là aussi, les câbles sur le sol « dessinent » les contours d'une piste autour de laquelle le public peut s'installer. La présence d'autres éléments comme la table de mixage son, le trépied avec un micro et des haut-parleurs peuvent donner une indication supplémentaire quant au sens et à la direction du spectacle, ou tout au moins une idée concernant une meilleure zone d'écoute (c'est-à-dire dans le « champ » des enceintes acoustiques). De plus, ces éléments sont positionnés face à la façade du Palais de Justice, ce qui laisse penser que celle-ci peut jouer le rôle d'un fond de scène. Certains spectateurs en ont alors

⁴⁶ Ce terme est explicité plus loin dans cette partie.

déduit une zone privilégiée, comme cet homme qui justifie ainsi le choix de sa situation : « [On] voulait être face au... On est arrivé, il y avait la batterie seulement qui était installée et on s'est dit s'ils jouent dans un rapport frontal, la face c'est ici et le derrière c'est là-bas, donc on s'est mis de face. » [S37]. Il a d'ailleurs apprécié cet emplacement tout en considérant que finalement la directionnalité qu'il avait imaginé *a priori* n'était peut-être pas si pertinente : « C'était peut-être pas le meilleur [point de vue], je n'ai pas pu tester les autres mais en tout cas il était bien » [S37]. Toujours à propos de «Del planeta basura », des spectatrices, tout en parlant «d'avant » et «d'arrière » de l'aire de danse, témoignent elles aussi de ce cercle où se déroule la performance. Mais, après avoir assisté à la représentation, elles estiment qu'il n'y avait, en définitive, pas de sens privilégié : « On était là donc on a vu le spectacle de derrière [...]. /⁴⁸ Il aurait fallu, en fait, le voir d'un peu tous les côtés parce que... à mon avis c'est intéressant de... Et elles tournaient un peu donc... / On n'avait pas l'impression de se trouver derrière en fait. On avait l'impression quand même de... C'est la scène en rond, il n'y a pas de devant pas de derrière » [S40].

Ces différents exemples nous permettent de voir comment une installation d'éléments pour le spectacle, par rapport à un espace donné, induit une quête de situation particulière pour être au mieux pour suivre le spectacle. Il semble donc que les personnes qui arrivent sur les lieux d'un futur spectacle recherchent des indices de la représentation à venir, ce qui les guide ensuite pour se placer dans l'espace *a priori* dévolu au public. Ils essayent de repérer puis d'interpréter des « signes » et des « indices » quant à l'endroit exact où va se jouer le spectacle et pour en déduire l'emplacement des uns et des autres (« scène »/public). Mais l'exercice n'est pas toujours aussi aisé que les deux exemples précédents (où des spectateurs s'étaient quand même trompés à propos de la direction de la performance).

Parfois des éléments de décors et des ustensiles sont répartis dans un espace donné, mais ils ne permettent pas, vu le type «d'objets » et/ou les distances des uns aux autres, de se représenter l'aire de jeu. C'est le cas de «Cagettes et poules » [02] où les gens se doutent que des éléments peuvent former des points d'accroche d'actions, et qu'à leurs alentours il va se passer quelque chose. Ainsi, avant que la représentation ne débute, des personnes se postent à côté d'un « enclos »⁴⁹ comme devant une scène. Mais imaginer et se représenter la

⁴⁷ En fait, le public se massera principalement le long des grands côtés car coté sud se trouve l'écran pour les projections des textes qui, bien qu'en tulle, rend moins bonne la vision de l'espace de jeu.

⁴⁸ Les « / » marquent le changement d'interlocutrice.

⁴⁹ Enclos constitués de cagettes et au centre desquels se trouvent de la paille, des poules dans des cages, etc.

multiplicité des scènes n'est pas si évident. En effet, si ces déductions pour trouver l'endroit de la représentation se basent visiblement sur la recherche d'éléments rapportés, inhabituels dans ces lieux (dans l'exemple ce sont des tas de cagettes, des enclos avec de la paille), elles ne s'appuient pas sur la configuration spatiale, le mobilier urbain, etc. Du coup, dans « Cagettes et poules », les spectateurs seront visiblement surpris, car cette action artistique se base beaucoup sur l'existant, comme autant de supports (au sens propre comme au sens figuré) pour le spectacle et qui n'avaient pas été repérés à l'avance par le public, comme les façades, les balcons, les terrasses de café, la statue de Bayard.

L'espace public serait donc observé, perçu et vécu par les individus, qui cherchent à « trouver » leur place en tant que futur spectateur, s'aidant en cela « d'indices » du spectacle en train de s'installer. Cela est effectivement possible dans un certain nombre de spectacles, mais nos enquêtes de terrain montrent qu'il y a rarement des « zones » claires définies à l'avance pour une partition jeu / public. C'est alors l'occasion pour le chercheur d'observer un autre facteur entrant en compte dans l'appréhension d'un espace pour un individu, c'est-à-dire les potentialités d'accueil des espaces publics.

b) Offrandes et points d'accroche de l'espace public

Dans les situations de spectacles sans éléments rapportés et donc sans « traces matérielles » permettant d'anticiper sur le lieu et la direction de l'action théâtrale prochaine, les futurs spectateurs, néanmoins, ne se placent pas n'importe où. Ils ne font abstraction ni de l'événement qu'ils attendent, ni de la configuration des lieux, ni du fait qu'ils ne sont pas seuls à évoluer dans le lieu concerné. Nous allons voir dans les pages suivantes que les individus arrivant au lieu de rendez-vous semblent apprécier et évaluer le site principalement par rapport à plusieurs points⁵⁰ : d'une part, repérer les potentialités d'accueil d'un spectacle⁵¹ et se situer par rapport à celui-ci dans l'espace que la personne, par déduction, pense lui être laissé (sinon réservé) ; d'autre part, chercher une localisation favorable dans l'espace public pour attendre la représentation, générant des comportements et des attitudes particulières.

⁵⁰ Ces « motivations » de recherche de lieu pour attendre la représentation se combinent vraisemblablement bien souvent mais nous les distinguons ici pour aider à la compréhension.

⁵¹ On le rappelle, sans « indices » aidant à localiser ce dernier.

Anticiper le lieu de la représentation, sans éléments propres au spectacle prochain

Un des spectacles que nous avons observé est assez exemplaire quant à la localisation potentielle de l'aire de jeu et de l'aire du public par les futurs spectateurs. Cet exemple peut offrir au chercheur différentes pistes quant à l'anticipation du lieu de représentation que les individus peuvent se faire.



Il s'agit du spectacle de jonglerie « Bercée sous les balles » [06]. Le programme indiquait qu'il allait se produire « place Grenette » (voir plan ci-contre), sans autre précision. Cette place piétonne est de forme irrégulière, toute en longueur et traversée par un passage automobile (une voie en sens unique) reliant la rue de la République à la rue Montorge, ce qui la coupe véritablement en deux parties distinctes : l'une, au sud du passage automobile, est quasiment complètement occupée par les terrasses de cafés et de restaurants (les circulations piétonnes se font le long des façades) et l'autre, au nord, est occupée en son centre par une grosse fontaine. Environ 10-15 minutes avant le début du spectacle, rien ne permet de savoir (ou fortement supposer) où celui-ci va se tenir. Les personnes vont se placer peu à peu dans la partie nord de la place et en retrait des différentes zones de passage. Ils vont s'arrêter sur les quelques marches, dans un coin, qui deviennent des gradins « naturels » se trouvant en plus à l'ombre à ce moment de la journée⁵². Nous pouvons remarquer que le fait que quelques personnes se postent à un endroit en attire ensuite rapidement d'autres.

Nous pouvons avancer plusieurs idées quant aux « raisons » de cette localisation des personnes en attente. Cela peut être parce que cette section correspond à une zone où il y a le plus d'espace « libre ». C'est aussi une partie située hors du passage piéton (de et vers la Grande rue) et, bien entendu, hors de la traversée automobile. Il faut également noter qu'il fait beau et chaud et que justement l'ombre des bâtiments au nord-ouest offre un espace de fraîcheur. Toujours concernant la question du « confort » du public, les quelques marches offrent un nombre relativement important de places assises. Ainsi nous sommes certainement ici en présence d'une recherche multiple : d'un endroit dégagé pour que le

⁵² Voir monographie [06].

spectacle puisse s'installer, ne se superposant pas à d'autres activités de la place, et d'un certain confort.

Or, cet emplacement n'a absolument pas convenu à la comédienne quand elle a découvert les gens qui l'attendaient. Elle leur a alors demandé de se déplacer, ce qu'ils ont fini par faire à contrecœur et après une tentative pour la convaincre de s'adapter à leur position ! L'artiste avait repéré le meilleur endroit pour elle et sa performance de jonglerie dans la partie sud de la place, à l'angle de la rue de la République et du passage des voitures, en fait, sur l'itinéraire des piétons. Comme elle l'a argumenté auprès des spectateurs, l'endroit présumé par ces derniers comportait un inconvénient majeur : la trop grande proximité de la fontaine en activité, masque sonore important qui l'aurait complètement empêché de se faire entendre (elle s'y serait retrouvée littéralement « adossée » et n'utilisait pas d'amplification pour sa voix). Nous avançons aussi l'idée que, de plus, se poster dos à une façade peut protéger l'artiste du vent et de courants d'air éventuels qui lui compliqueraient singulièrement la tâche pour jongler. Mais la localisation du spectacle, si elle apparaît plus favorable à la jongleuse que celle imaginée *a priori* par les spectateurs, l'est moins pour ces derniers, cet emplacement étant beaucoup moins confortable : le public se trouve alors sur le parcours des passants, au soleil, debout et sans appui même pour s'adosser.

Avec cet exemple, nous pouvons entrevoir le décalage qui peut exister entre les spectateurs et les comédiens qui, bien que pensant les uns aux autres, ont néanmoins une perception différente des espaces. Chacun y a des objectifs, des usages, des rapports aux autres spécifiques. Cette situation est également intéressante à examiner plus en détail car c'est un cas de spectacle fixe sans éléments pouvant aiguiller sur une localisation. Cela nous montre aussi que le placement des spectateurs ne se fait pourtant pas uniquement par rapport au spectacle et à sa scénographie supposée mais aussi, peut-être, par le désir de ce que nous appelons un certain « confort ». Cela se traduirait par la recherche, par exemple, d'un « retrait » par rapport aux activités ordinaires, comme pour éviter des « superpositions » d'usages (ne pas gêner, ne pas être gêné), ou/et par la recherche d'appui pour s'adosser, d'emplacement à l'ombre, à l'abri du vent, etc.

Offrandes et prises de l'espace public

Mais dans certains cas, ce qui semble préoccuper prioritairement les personnes arrivant dans des lieux et attendant le spectacle, n'est pas de prendre immédiatement leur « place de spectateur » en s'installant à l'avance dans l'aire présumée du public. C'est peut-être « simplement » de pouvoir patienter dans l'espace public jusqu'à la représentation, en

prêtant attention à l'espace public, dans sa forme, sa configuration. Cette attitude n'est pas très différente de ce qui se passe ordinairement dans l'espace public quand des personnes ne font pas que passer dans un endroit mais y séjournent pour un moment. La notion d'« *affordance* » (« prises » ou « offrandes ») mis au point par le psychologue James J. Gibson est ici intéressante à rappeler pour préciser la complexité en jeu dans le simple fait de patienter dans l'espace public. Isaac Joseph explique qu'elle est « utilisée aussi bien pour désigner les conditions dans lesquelles nous naviguons dans un espace que celles qui nous permettent de manipuler un objet. (...) le monde visible (...) est un monde de disponibilités, d'invitations à la vision, un monde d'objets ou de surfaces qui se donnent à voir et qui sont accessibles à la perception (...). »⁵³. De plus, tout espace renfermerait des opportunités d'actions dès la perception de cet espace par un individu. Pour Gibson, « l'offrande d'un objet dépend tout autant des caractéristiques de l'objet que de l'observateur »⁵⁴. Une localisation couramment rencontrée est l'accroche près d'un point fixe et isolé, souvent vertical, comme un poteau, un luminaire, une statue, un arbre, etc. En effet, on ne se « plante » pas spontanément dans un espace vide, en dehors de tout lien physique, matériel à cet espace. Ce lien peut être les éléments clôturant un espace (façades, murets) ou encore un élément fixe sur lequel on peut venir « s'amarrer ». C'est véritablement comme si cet « objet », qui a bien sûr une toute autre fonction dans l'espace public, permettait de se maintenir en place dans le lieu en question, évitait qu'on ne se retrouve « à la dérive ». Les « amarres »⁵⁵ peuvent être tout à fait matérialisées, c'est-à-dire que la personne touche ce qui tient le rôle de taquet (en étant appuyé, adossé, accroché...) ou bien, sans lien visible, elle l'effleure à peine ou encore conserve une distance. Mais celle-ci, malgré tout, est un type de liaison, semblant maintenir ensemble, comme des aimants, l'individu et l'élément isolé. Comme si cette borne d'amarrage avait une « aire d'influence » propre, jusqu'à une distance critique où, à trop s'écarter, on rompt les amarres.

Nous avons observé qu'après quelques minutes debout, ou bien peut-être parce que les éléments ou la forme des lieux le permet tout de suite (les gens semblent chercher une place possible pour cela), les personnes peuvent s'asseoir. D'abord à des endroits « prévus

⁵³ Joseph I. (1995). « Reprendre la rue ». Colloque de Cerisy « Prendre place – espace public et culture dramatique », 23-30 juin 1993. Plan Urbain Editions Recherches, p. 29.

⁵⁴ Bruce V. et P. Green (1993). *La perception visuelle. Physiologie, psychologie et écologie*. Grenoble : PUG, p. 488.

⁵⁵ C'est-à-dire, littéralement, les câbles et les cordes qui permettent de fixer, attacher à un taquet.

pour » comme en terrasse de café (même dans le cas de « Les cages » [18] dans le quartier Très-Cloître, sans consommer), puis sur des objets ou des éléments structurants de l'espace s'approchant de sièges, comme classiquement des marches qui deviennent gradins (place Grenette, exemple déjà évoqué avec « Bercée sous les balles » [06]), mais encore des



murets, un socle de statue comme sur la photo ci-contre où le piédestal de la statue de Bayard, composé de plusieurs niveaux peut accueillir deux rangées de personnes sur chaque face, en attente du début de « Malqueridas » [07]. D'autres personnes patientent en attendant l'arrivée des comédiens de la *Compagnie du 13 mars*

[03] assises sur le bord de la vasque de la fontaine place Notre-Dame (photo ci-dessous). On les distingue à peine parce qu'elles se trouvent dans la partie à l'ombre et donc, par contraste avec le reste de la place très ensoleillée et très éblouissante, plongées dans le noir. Si la fontaine offre « amarrage » et « protection », elle permet aux gens d'être dans



l'ombre, c'est-à-dire de voir sans être vus (en tout cas pas reconnus ; on distingue à peine les silhouettes). De plus, intérêt thermique, l'ombre et l'eau de la fontaine entretenant une certaine fraîcheur, être à côté de la fontaine doit rendre l'attente plus supportable et plus confortable s'il fait chaud.

Autres éléments faisant office de siège par un détournement de plus en plus important et



certainement de moins en moins commode par les futurs spectateurs, on rencontre les plots et bornes en tous genres qui sont surtout censés empêcher le passage et/ou le stationnement des voitures, comme sur la photo montrant le cas place Saint-André de personnes attendant « Malqueridas » [07]. Mais des jardinières, des rampes

d'escalier, des capots de voiture (comme on peut en voir un exemple sur la gauche de la photo du socle de la statue de Bayard), des bordures de trottoirs et enfin directement le sol peuvent aussi remplir cette fonction de siège.

c) **Prendre place publiquement : les rapports à autrui**

Nous avons noté que, le plus souvent, les personnes qui arrivent à l'endroit du rendez-vous (indiqué par un programme quelconque), surtout si elles s'aperçoivent (ou ont l'impression) qu'elles sont les premières sur les lieux pour la représentation, marquent un temps d'arrêt ou marchent lentement, pour se laisser le temps d'observer puis de se placer. Cela se fait malgré tout relativement vite et éventuellement en plusieurs temps.

Après avoir vu deux attitudes et comportements pris dans l'espace public, c'est-à-dire par rapport au spectacle à venir et par rapport aux *offrandes* de l'espace en question, nous allons à présent aborder le rapport à autrui, aux autres usagers des lieux. Pour cela, nous allons nous appuyer sur le concept de « *edge effect* »⁵⁶ défini par Jan Gehl⁵⁷.

« *Edge effect* »

La notion de « *edge effect* » a été mise en avant par Jan Gehl à partir du constat que dans tout espace public, les individus ont tendance à se placer en bordure, au bord de l'environnement matériel (construit) ou dans des zones de transition de l'espace public. S'en tenant principalement à la vue, ces positions sont adoptées là où « il est possible de voir les deux espaces en même temps »⁵⁸. De plus, il renvoie aux thèses de Edward T. Hall sur les relations interpersonnelles⁵⁹ quand il décrit « comment l'emplacement le long de façades ou en bordure d'espace aide l'individu ou le groupe à garder ses distances par rapport aux autres »⁶⁰. En effet, une personne dos à un mur se trouve en quelque sorte protégée car « le territoire personnel est réduit à un demi-cercle devant l'individu. L'arrière est protégé, les autres ne peuvent arriver que frontalement, ce qui rend aisées la visibilité et la réaction »⁶¹. Dans la suite de son article il met en avant, de par ses observations de

⁵⁶ Dans le contexte où Gehl utilise le terme « *edge* », on pourrait le traduire par « bordure, limite, lisière ; ce qui donne pour « *edge effect* », littéralement « effet bordure ».

⁵⁷ Plus exactement, c'est le sociologue néerlandais Derk de Jonge qui a fondé la notion d'« *edge effect* ».

⁵⁸ Gehl J. (1987). *Life between the building. Using Public Space*. New-York : Van Nostrand Reinhold Company, p. 151. Traduit de l'anglais par nos soins.

⁵⁹ Hall E. T. (1971). *La dimension cachée*. Paris : Le Seuil (orig. 1966), 254 p.

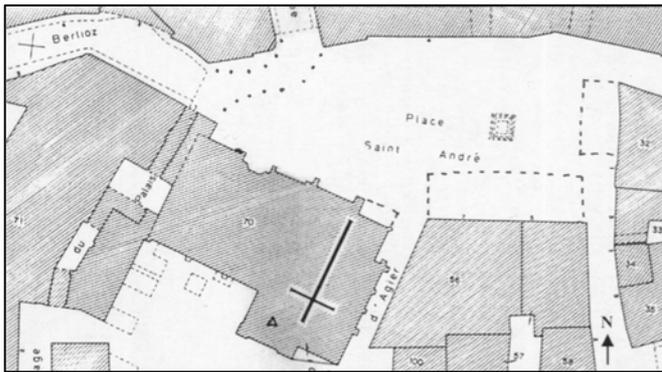
⁶⁰ Gehl J. (1987). *Op. cit.*, p. 151. Traduit de l'anglais par nos soins.

⁶¹ *Ibid.*

terrain, un certain nombre de configurations spatiales qui favoriseraient, par le «*edge effect*», l'attente et l'assise des citoyens dans l'espace public.

Avant le commencement des spectacles, nous avons pu constater que, quel que soit le type d'espace (place, «*poche*»⁶², rue), les personnes commencent par se mettre en périphérie de l'espace en question. Pour reprendre l'hypothèse de Jan Gehl explicitée précédemment, nous pouvons y voir un «*edge effect*» dans la mesure où, effectivement, les personnes se placent très majoritairement dos aux façades des bâtiments cernant ces espaces, comme s'ils voulaient être dans une position de maîtrise de leur «*territoire personnel*», n'exposant qu'une zone frontale ainsi plus facilement «*défendable*». Cette position leur offre un point de vue relativement large sur l'espace et les activités qui s'y déroulent, tout en étant en retrait, c'est-à-dire hors du passage et moins sous le regard des autres citoyens et usagers du lieu.

Exposition : variations sur le voir et être vu



Mais parfois la forme du lieu ne suffit pas à expliquer pourquoi les personnes se mettent d'un côté et pas d'un autre, alors que cela présenterait, *a priori*, des qualités de retrait et de maîtrise quasi équivalentes. Par exemple, place Saint-André, nous avons remarqué que les premières personnes à arriver sur les lieux vont majoritairement sur les côtés sud et sud-ouest de la place, au niveau de l'église Saint-André et des rues Hector Berlioz et Guy Pape. Pourquoi ne s'installent-elles pas côté nord, devant la façade du Palais de Justice, où l'on peut tout à la fois se tenir à l'écart des parcours piétons, bénéficier d'une bonne vue sur l'ensemble de la place et avoir un mur protecteur dans le dos ? Nous avançons l'idée que les personnes ne souhaitent pas être trop en vue, trop exposées aux regards des autres, d'autant qu'en face (côtés sud et est) se trouvent les cafés et leurs terrasses très fréquentées, surtout en été. Rien ne vient faire obstacle à la vue, la place étant complètement dégagée, sauf la statue de Bayard. De plus, le sol (dallage de la place) et la façade du Palais de justice, d'une couleur beige très pâle, font ressortir d'autant

plus les personnes, les silhouettes se détachant très bien du «fond ». Cette hypothèse est d'ailleurs confirmée par les résultats de différentes enquêtes⁶³ menées sur cette place où, si chacun s'accorde à lui reconnaître une valeur patrimoniale, voire même à la juger belle, ce n'est pas forcément un endroit où l'on aime séjourner. Si être en terrasse est jugé plaisant, même archétypique de la flânerie urbaine⁶⁴, y passer n'est pas ressenti comme agréable, ceci allant même pour certains jusqu'à une envie de fuir les lieux. Le fait de se sentir si exposé pousse certainement les gens à se poster en dehors de la vue des personnes en terrasses, sur un fond plus sombre (la façade de l'église Saint-André est en briques sombres et le porche en pierres grises ; le côté vers les rues est fermé par des bâtiments gris, un autre au rez-de-chaussée gris et d'arbres). Ce sont aussi des zones qui sont à l'ombre la majeure partie de la journée, ce qui favorise une situation d'estompage des silhouettes. Ce coin de la place ressemble donc à une zone de « coulisses », c'est-à-dire un espace en retrait de l'espace de « scène », c'est-à-dire d'exposition, d'où l'on peut voir sans être vu. Cela paraît renforcé par le fait que quatre des six accès à cette place débouchent là : la petite rue d'Agier, les rues Berlioz et Guy Pape, le passage du Palais de justice. Comme l'avait déjà noté Jan Gehl, les individus se mettent en bordure des espaces (pour les raisons exposées précédemment), mais aussi à la jonction de deux espaces distincts⁶⁵, sur les seuils, dans les zones de transition.

Un exemple typique d'élément pris comme borne pour s'amarrer dans l'espace est la statue de Bayard sur la place Saint-André. Une zone périphérique de la place attire les gens en attente, sorte de coulisses permettant de voir et entendre l'ensemble sans être exposé aux autres ; la statue de Bayard avec son socle imposant en est une autre. Alors que la place est vide, dégagée de tout élément de mobilier urbain, sans arbre, la statue de Bayard est le seul élément ajouté dans la dimension verticale. Le piédestal est en pierre de la même couleur claire que le sol de la place et mesure plus de 3 mètres de haut. La statue est dans la partie Est de la place, face aux cafés et à leurs terrasses, à égale distance des uns et des autres. Nous pourrions supposer qu'avec cette orientation, personne ne voudrait s'y attarder, car

⁶² Sortes de dilatation de la rue ou du passage permettant l'accueil d'un certain nombre de personnes, comme pour « Sens de la visite » [11] devant le groupe scolaire, pour « Circuit D » [12-14] au terminus du tramway sur le campus, ou encore pour « Les cages » [18] à l'angle de deux rues dont une placette naît de leur rencontre.

⁶³ Thomas R. (2000). *Ambiances publiques, mobilité, sociabilité*. Thèse de doctorat. Nantes : Université de Nantes ISITEM, 330 p., et Augoyard J.-F. (dir.), E. Augoyard, C. Aventin, M. Leroux (2003). *L'expérience esthétique ordinaire de l'architecture. Parcours en espace public*. Grenoble : Cresson, 2 tomes : 180 + 342 p.

⁶⁴ Augoyard J.-F. (dir.), E. Augoyard, C. Aventin, M. Leroux (2003). *Op. cit.*, tome 2 : p. 292.

on se retrouve trop en exposition (un peu comme nous l'avons vu pour le côté bordé par le Palais de justice). Or, il n'en est rien, c'est un endroit très fréquenté et très utilisé. Nous avançons l'idée que l'amarre que proposent la statue et son socle, plus que de mettre en exposition⁶⁶, joue un véritable rôle de poste d'observation car, si on est vu des terrasses, on y est aussi suffisamment près pour identifier et éventuellement reconnaître (par la vue mais aussi à l'écoute) les personnes qui s'y trouvent. Les individus peuvent y être à la fois observateurs et observés, exactement comme les gens en terrasse, et tournés vers le centre de la place⁶⁷. Pourtant, cette réciprocité semble comme s'annuler, chacun étant conscient de cette situation et donc établissant finalement un régime de visibilité⁶⁸ assurant une certaine impersonnalité des rapports sociaux. La statue de Bayard semble ici jouer un rôle à la fois de point de vue privilégié sur la place (et en particulier sur les terrasses des cafés) et à la fois celui d'une accroche dans l'espace. La statue paraît permettre ainsi une « protection » (ainsi avoir un « mur » dans son dos ou sur le côté mais également se donner une contenance en regardant les alentours...) et un contrôle du rapport aux autres (observer les passants et les personnes en terrasses, montrer aux autres qu'on les voit) avec l'établissement tacite d'une indifférence polie.

Se donner une contenance

Outre les postures statiques, une autre attitude couramment observée est celle où les gens marchent tranquillement dans le lieu de rendez-vous, flânent, « meublent » le temps et l'espace de l'attente. C'est particulièrement le cas des rendez-vous dans des rues, comme pour les parcours de *Z.U.R.* « La soupe » [16] et « L'arbre » [17]. Ainsi, rue Voltaire (rendez-vous de [16]), des gens se promènent dans la rue, la tête en l'air pour regarder les façades, s'arrêtent parfois pour mieux observer un détail ou regarder une vitrine. Peut-être est-ce pour s'occuper, et/ou par curiosité et intérêt pour un site, mais aussi, on peut le supposer, pour se donner une contenance. Dans un endroit où se trouvent d'autres personnes, c'est ainsi une façon de se tenir dans des situation de coprésence, sans mettre en « péril » ni l'autre, ni soi. Cela ne concerne pas que les citoyens en mouvement, mais

⁶⁵ Gehl J. (1987). *Op. cit.*, p. 151.

⁶⁶ C'est aussi une qualité recherchée quand des gens se donnent rendez-vous ici : Bayard est alors un point de repère, un poste d'observation et une plate-forme d'exposition, idéal pour guetter et se faire voir de la personne attendue.

⁶⁷ Notons que les situations peuvent varier selon le nombre de personnes présentes, aussi bien en terrasse que sur la place au niveau du socle de la statue.

également les personnes debout ou assises qui cherchent visiblement à avoir une certaine « tenue », pour ne pas paraître observer les passants (surtout s'ils ne se jugent pas suffisamment en retrait). Ainsi, nous avons vu des gens qui lisent le programme du festival, discutent entre eux, regardent ailleurs, c'est-à-dire le paysage lointain ou encore des vitrines ou l'architecture environnante. En fait, en plus de la localisation, de la posture, il y a aussi la contenance adoptée par chacun, surtout si l'attente se prolonge plus de quelques minutes et que la personne est relativement en vue. Donner à voir une « activité », avoir un certain type de comportement pourrait signifier pour autrui que la personne lui manifeste une « indifférence polie » et que ce qu'elle fait là (à cet endroit) n'est pas malveillant.

Et s'il faut bien clore cette partie sur cette arrivée et cette attente, plus délicates à gérer qu'il n'y paraît dans l'espace public, relevons encore d'autres façons de prendre en compte l'espace et de le configurer. Nous sommes ici en présence du processus de constitution de groupe plus ou moins grand, formant entièrement ou partiellement l'entité publique. En résumé, les gens arrivent, l'espace se remplit progressivement et les « bornes d'amarrage » sont de plus en plus occupées, la périphérie également. Il faut donc peu à peu occuper l'espace laissé libre, souvent plus à découvert. Les choix se réduisent et la masse de personnes qui se crée prend peu à peu une certaine force, donnant davantage d'importance au groupe de spectateurs. De leur côté, les personnes qui arrivent en petits groupes (à partir de 4-5 individus) se postent plus facilement au milieu d'un espace vide, c'est-à-dire pas sur un bord ou accrochés à un élément. Comme si le groupe en lui-même contenait déjà cet élément d'ancrage, possédant sa propre « force » et sa propre « protection », qui ne demanderait pas alors une position de retrait. Percevoir, interpréter, gérer son exposition dans l'espace public, arriver et attendre un spectacle de rue sont les multiples actions qui constituent l'espace public. Des stratégies et des logiques ont été identifiées, permettant de donner des éléments pour appréhender un peu mieux celles de la vie ordinaire dans ces moments précis que sont l'arrivée et l'attente.

⁶⁸ S. Bordreuil appelle « régime de visibilité » un type de réciprocité visuelle caractérisée par une certaine exposition de soi au regard d'autrui ; cité par Chelkoff G. et J. P. Thibaud (1992). *Les mises en vue de l'espace public*. Paris : MELTE Plan urbain, p. 59.

2. Disposition et re-disposition du public lors des représentations

Avant le spectacle, chacun occupe une place qui, comme nous venons de le voir, n'est pas choisie au hasard (ou en tout cas pas totalement) mais qui répond à différents facteurs pris en compte, plus ou moins consciemment, par les individus. Mais au moment où la représentation commence, le public se « reconfigure » en d'autres localisations et d'autres postures, dans l'urgence puisqu'il faut à la fois trouver une place qui convienne à chacun et suivre le spectacle qui débute. Mais, au préalable, il n'est déjà pas si simple de savoir quand le spectacle commence. Nous verrons ensuite comment les spectateurs se disposent et se re-disposent.

a) Ca commence !

Les premiers signes annonciateurs du commencement du spectacle vont entraîner un repositionnement par rapport à l'aire de jeu et ainsi donner une autre direction à l'espace en question, par rapport à cet événement. Aussi, savoir reconnaître le changement, la rupture entre temps d'attente et temps du spectacle est important. Pour les spectateurs, le moment d'attente serait comme une période intermédiaire, entre temps ordinaire et temps extraordinaire.

Chantal Colas, dans son article sur le début des spectacles, avait déjà identifié ce moment clé en écrivant « [qu']il s'agit de déterminer à partir de quel moment commence "pour de bon" le spectacle »⁶⁹ et elle se demande « à quel signal on reconnaît le début, et par déduction à quel critère on peut bien se permettre de juger de la folie et de la norme ; et si tous ces critères préconçus ne doivent pas être de beaucoup relativisés. »⁷⁰ En effet, se demander à quoi on sait que le spectacle commence, c'est aussi identifier ce qui rompt le cours « normal » des choses, savoir distinguer l'ordinaire de l'extraordinaire. Si l'on prend l'ensemble du corpus que nous avons recueilli, plusieurs cas de figure se présentent, du plus clair au moins facilement identifiable : on annonce aux gens très explicitement que cela commence ; arrivée de comédiens identifiables facilement comme tels (par des costumes) ; des bruits ou de la musique inhabituels surgissent ; il se produit des actions inhabituelles.

⁶⁹ Colas C. (1994). « Début et fin de spectacle ». *Rue de l'université*. Centre de recherche sur les arts de la rue, n°2, p. 5.

⁷⁰ *Ibid.*

L'annonce

C'est le cas le plus simple pour savoir quand cela commence : on nous le dit ! C'est le cas de deux parcours de *Z.U.R.*, le [16] et le [17], pour lesquels une personne du Cargo (qui a déjà demandé les billets), un panneau estampillé «Cargo » à proximité, donne le signal et indique par où il faut passer dans le cas du passage de la rue Voltaire, ou ouvre la grille du jardin pour la rue Haxo.

L'entrée en scène des comédiens

Dans la plupart des cas, les gens qui attendent prêtent attention (même sans en avoir l'air, comme on l'a vu précédemment) aux passants et à toute activité sur les lieux. Aussi l'arrivée des comédiens, que l'on peut sans peine identifier car ils sont costumés, ne passe pas inaperçue. C'est par exemple, pour «Cagettes et poules » [02], l'arrivée d'une vingtaine d'individus aux tenues excentriques et aux couleurs très vives, ayant tous les cheveux teints en orange⁷¹. Pour «Les bourgeois de Calais » [04] ce sont trois hommes totalement enduits d'argile verte, nus pieds et portant des sortes de toges, ou encore trois hommes en costumes sombres portant des casquettes, brandissant un petit panonceau coloré et se présentant comme guides touristiques⁷² pour l'équipe de *Délices Dada* ([12-14] et [19-21]), etc.

Des signaux sonores

D'autres fois, c'est l'ambiance sonore du lieu qui se modifie, mettant « la puce à l'oreille » des personnes qui attendent que quelque chose se produise. Cela peut être de la musique amplifiée qui jaillit d'un seul coup et semble envahir tout l'espace par un effet d'enveloppement. Par exemple comme pour «Mascaro » [01], «Sol Pico » [08] et bien sûr la fanfare du *S.N.O.B.* qui, comme son nom l'indique est là pour «Nettoyer les Oreilles Bouchées » [09]. La compagnie *26000 Couverts* utilise elle aussi le son pour débiter le spectacle [11]. Pour ébruiter cet événement, une petite camionnette équipée d'un haut-parleur a sillonné le quartier juste avant le spectacle, puis la fanfare, en se mettant à jouer juste à côté du podium a réellement marqué le début de la représentation. Utilisant des sons familiers, le parcours intitulé « Les cages » [18] introduit des chants d'oiseaux, très légers. Les personnes présentes sembleront prendre progressivement conscience que quelque

⁷¹ A ce propos, lorsque nous poserons des questions à des spectateurs à l'issue du spectacle, certains croiront que nous enquêtons pour la troupe ou bien que la représentation se prolonge car nous avons les cheveux... roux !

chose a changé dans l'ambiance sonore du lieu car peu à peu prêtant attention aux sons, se taisant, concentrés et chacun cherchant des oreilles et des yeux la source sonore. On voit alors un homme équipé d'une grande canne à pêche avec, à son extrémité, un petit point lumineux et un haut-parleur miniature diffusant ces chants d'oiseaux. Tout le monde le regarde, comprend que cela a commencé et le suit lorsqu'il quitte la placette. Un nouveau son assure ainsi la transition du temps de l'attente vers le temps du spectacle et met en « condition » d'écoute et, plus globalement, de réception de l'action artistique.

Actions inhabituelles

Avec « Taxi » [10] et « Sirènes » [15], on se trouve dans un cas de figure où le passage de l'ordinaire à l'extraordinaire est flou, où l'identification des comédiens est difficile car ces derniers sont habillés presque comme tout le monde, sans musique ou autre son nouveau et sans action particulièrement remarquable. En fait, un léger flottement, comme un malaise, est perceptible à un moment donné parmi les gens qui attendent : ils se demandent qui sont les acteurs, si le spectacle a commencé, ils doutent. Ce n'est qu'au moment où ils identifient certaines actions comme franchement inhabituelles qu'ils réalisent qu'ils sont entrés progressivement dans la phase de représentation. Pour « Taxi », cela s'éclaire quand des gens grimpent aux balcons d'un bâtiment puis que des feuilles et des écrans d'ordinateurs sont jetés par les fenêtres. Pour « Sirènes », tout bascule quand les comédiens, qui marchaient dans la rue, s'immobilisent face aux vitrines et prennent les poses des mannequins qui s'y trouvent. A partir de ce moment véritablement, des passants ralentissent, se retournent pour les regarder et certains commencent à s'arrêter et à observer.

b) Redisposition du public dans l'espace public

Ces signaux dûment reconnus et interprétés comme le début de la représentation provoquent généralement un effet d'attraction visuel et/ou sonore, entraînant une attraction motrice puisque les gens vont au minimum se tourner vers eux et, au plus, se déplacer pour adopter une nouvelle localisation et une nouvelle posture, plus adaptée à la situation.

On retrouve certaines des préoccupations évoquées précédemment qui sont de voir et entendre (en l'occurrence le spectacle) et d'être installé le plus confortablement possible (c'est-à-dire par exemple être à l'abri du soleil, s'asseoir et/ou s'adosser à quelque chose

⁷² Il est vrai que certaines personnes du public croient, tout au moins au départ et particulièrement sur le Campus, non pas avoir affaire à un spectacle, mais à une visite guidée « classique ».

pour ne pas trop se fatiguer). Des cercles ou des demi-cercles se forment autour des acteurs⁷³ et, très souvent lorsqu'il y a du monde, les personnes des premiers rangs s'assoient par terre et les rangs suivants se composent de personnes debout. Mais quand la foule n'est pas très dense, on remarque que si le regroupement concentrique se maintient, quoique plus discontinu, les gens vont alors davantage privilégier des emplacements alliant vue et confort.

On retrouve les figures *debout*, mais aussi *assis*, auxquelles s'ajoute *prendre de la hauteur*. En effet, certains spectateurs, pour voir au-dessus des têtes, essaient par tous les moyens de prendre de la hauteur. Pour cela, ils peuvent grimper sur des chaises, des piles de chaises, des plots, des jardinières, des abri-bus, des cabines téléphoniques, des rampes d'escalier, un piédestal de statue ; les enfants sont portés sur les épaules de leurs parents et, comme on l'a déjà dit, certains dominant tout depuis les balcons et les fenêtres. En fait, parfois, il s'agit seulement d'un changement de posture mais pas de localisation, tels les spectateurs qui étaient assis sur le piédestal de la statue de Bayard et qui se lèvent se retrouvant perchés, ou encore certains, positionnés le long de la façade du Palais de justice, qui montent sur le rebord des fenêtres.

De plus, dans le cas de spectacles déambulatoires, de parcours, ou encore de spectacles fixes multi-scènes, les types d'attitudes sont les mêmes, sauf que chaque spectateur devra se repositionner à chaque changement de lieu, l'obligeant par là à être plus dynamique.

Quand le spectacle est fixe, nous avons noté que les gens ne changent pas de place (sauf exception), même s'ils reconnaissent que ce n'était pas forcément un bon endroit par rapport aux différents critères évoqués plus haut. Ainsi des spectateurs témoignent du fait que le nombre de personnes va évidemment limiter le « choix » et l'un d'entre eux dit « Je suis resté assis sur une bordure, c'était suffisamment près. Mais ce n'était pas le mieux : c'était au soleil. Mais il y avait du monde, je n'ai pas bougé. » [S25]. Pour une autre spectatrice, même si la vue n'était pas parfaite, elle a « fait avec » et raconte qu'elle est « restée au même endroit, un peu devant sur le côté, vers des fleurs. Oui, c'était bien, sauf que des fois on le voyait un peu de profil mais ça allait. » [S26]. Les gens justifient leur place de différentes façons, comme par exemple pour la proximité de l'action, le confort thermique, etc. : « Moi, devant à l'angle. Parce que c'est là qu'il y avait de la place. Exactement. Devant pour être assise et y voir quelque chose et, dans l'angle, parce que

⁷³ Comme on l'a vu dans la section A. 1. a) *Rapports entre espace scénique et espace du public*.

c'est là qu'il restait de la place. » [S36]. Mais aussi par élimination quand, de toute façon, il n'y a plus de place qu'à un endroit : « J'étais assise par terre, devant. Oui, je regardais le spectacle assise par terre. C'était le meilleur point de vue, devant, au milieu des gens et près des danseurs. » [S32].

Mais, pour finir, prenons l'exemple particulier d'une redistribution par la troupe dans l'espace, action remarquable, du point de vue des réactions des spectateurs. *Le S.N.O.B.* [09], qui compte habituellement sur un effet d'attraction sonore pour créer un attroupement en cercle autour de lui, a dû modifier ses plans. En effet, cette fois, ce sont eux qui se sont placés devant des gens dans le but avoué de les transformer en spectateurs-auditeurs, comme l'explique l'un des musiciens : « En général on n'aime pas trop ça, jouer pour les terrasses. On essaie plutôt de trouver un coin, de commencer à jouer, de faire en sorte qu'il y ait un cercle qui se fasse, de créer notre propre public. Mais là, comme il n'y a pas assez de monde, on est obligé d'intervenir directement où les gens sont amassés. Ce qui fait que... le monde qui est là, fait en sorte... en ramène d'autre. Mais il n'y a pas trop de monde aujourd'hui. »

c) Arriver (et partir) en cours de représentation

La majeure partie des gens arrive en avance et attend le début de la représentation. Mais certains autres, en retard ou passant par hasard, arrivent en cours de route. Dans ce cas, une nouvelle configuration et situation spatiale entre en jeu, dans laquelle entre en ligne de compte le rapport aux autres spectateurs (déjà installés) à ne pas gêner, les comédiens à ne pas déranger, la représentation à ne pas perturber, et le repérage d'un endroit où il reste de la place et où on peut se rendre sans (trop) se faire remarquer. Fatalistes, des spectateurs disent clairement s'être mis là où ils pouvaient, tel celui-ci : « Là où il restait de la place... Parce que nous, on est arrivé en retard. On est arrivé par là, alors on s'est arrêté là. » [S40]. D'autres se doutent de la situation et essaient malgré tout d'anticiper la position probable du spectacle et la disposition des spectateurs, ce qui suppose une certaine connaissance des lieux et de leurs accès, mais aussi une expérience du théâtre de rue : « Non non, c'est parce qu'on venait d'un autre spectacle et on est arrivé en retard. Parce qu'on est arrivé d'un autre spectacle. Donc on est arrivé de là-bas, on est venu du Musée, on est passé par derrière. On pensait qu'il y avait du monde de l'autre côté. » [S35].

Le départ en cours de représentation est quant à lui peu observé et même plutôt rare pendant les spectacles étudiés. En fait, c'est plus facile quand on est debout, et plus encore quand la personne se trouve en périphérie car vraisemblablement cela dérange moins de

monde (il faut que les spectateurs s'écartent pour laisser passer etc.), cela se remarque moins.

Conclusion

Nous avons vu que derrière une facilité et une simplicité apparentes qui semblent caractériser le fait d'assister à un spectacle de rue, pour lequel il ne faut ni payer ni réserver sa place et où l'espace disponible pour les spectateurs est plus vaste que nécessaire, un processus complexe demande des attentions et des actions très fines. Arriver, attendre, changer ou non de place quand la représentation commence (sachant qu'il faut avoir saisi quand le spectacle a réellement commencé, ce qui est certaines fois plus difficile qu'on l'imagine) et même partir : tout cela demande des compétences de perception, de gestion de l'exposition et des corps en co-présence. Et il faut toujours se situer dans un espace propre, avec ses qualités, qui donne à faire ou non, à percevoir ou non, certaines choses plutôt que d'autres. De cette fausse évidence, nous en arrivons à la prise en compte de multiples contraintes (autrui, le bâti, le sol, le mobilier urbain...) et facilités, dont nous avons pu faire ressortir quelques stratégies et logiques d'installation. Ces logiques montrent, si elles ne démontrent, tout ce qu'il faut considérer pour comprendre ce rapport du public à l'espace dans cette « simple » installation pour assister à un spectacle de rue. Tandis que les artistes jouent leurs créations, les spectateurs potentiels qui arrivent pour les voir vont reconfigurer différemment l'espace par leur présence, selon qu'ils arrivent en premier sur les lieux, seuls ou en groupes, et selon les possibilités de pratiques et d'actions qu'offrirait l'espace au départ. Si les artistes prennent en compte l'espace pour créer et le façonner, ils mettent alors en œuvre et actualisent leurs compétences, ce que fait également le public.

C) DES SPECTATEURS « EN MOUVEMENT »

Être spectateurs de théâtre de rue, c'est être en prise avec la représentation qui se produit, avec les autres spectateurs, mais aussi avec l'espace public qui accueille cet événement. Chacun est physiquement engagé pour assister à la représentation, mobile et actif face à l'événement artistique qui se déroule aussi bien dans la posture corporelle que dans la perception des choses. Des sollicitations diverses provoquent des réactions dans le public, lui font faire des actions inhabituelles mais permettant une redécouverte de l'espace public urbain. De plus, les spectacles de rue favorisent une proximité entre les acteurs et les spectateurs plus importante que dans les spectacles traditionnels en salle, non seulement par leur forme, mais aussi par l'interpellation directe du public qui peut parfois se produire. Certaines troupes revendiquent d'ailleurs cette posture dans l'idée de rendre les spectateurs actifs et plus impliqués dans le spectacle. Mais nous verrons que ces interactions entre spectacles et spectateurs, si elles sont ludiques, peuvent aussi mettre le public mal à l'aise, à certains moments, et lui faire prendre conscience de son « rôle » et de son « territoire » de spectateur.

1. Un engagement physique

Quand le spectacle est fixe mais surtout lorsqu'il « se déplace », chaque personne du public est obligée de s'engager physiquement pour suivre⁷⁴ l'action artistique, même si elle reste à distance. Elle doit au minimum mettre son corps en mouvement, affronter l'espace public et les autres personnes. Les postures adoptées témoignent d'une certaine « instabilité » corporelle, mais les mouvements des uns et des autres, les déplacements, les multiples points d'attraction engendrent eux aussi une « instabilité », cette fois dans la perception elle-même. Puis nous observerons plus précisément les déplacements du public dans l'espace public lors de spectacles de formes particulières, tels que les spectacles-parcours et les spectacles multi-scènes.

a) L'instabilité de l'immobilité

Que ce soit dans les spectacles-parcours, mais aussi dans certains spectacles fixes (comme [02], [04] et [15]), les spectateurs restent debout pendant toute la durée de la

⁷⁴ Dans tous les sens du terme, aussi bien au sens propre de « venir derrière quelqu'un » qu'au sens figuré « d'observer ce qui se passe ».

représentation. Mais rester debout ne signifie pas obligatoirement rester immobile. Et plus cette position est amenée à durer un certain temps, plus les individus cherchent à se « stabiliser » en s'asseyant, en s'appuyant à quelque chose, etc. Il s'agit de rechercher une posture qui, en quelque sorte, soulage le corps, n'entraîne pas (trop) de fatigue. Mais ce n'est pas toujours possible, comme par exemple pour le spectacle fixe « Tout va mal » [05], où le public ne s'est pas assis, vraisemblablement, pour deux raisons principales : premièrement, il n'y avait aucun escalier, muret, ou autre mobilier urbain qui aurait pu jouer le rôle de siège et, deuxièmement, le sol était mouillé, suite au nettoyage de la place où le marché venait de se tenir⁷⁵. Pour les deux autres spectacles, on peut faire l'hypothèse que bien que fixe, c'est-à-dire se déroulant en un seul endroit d'un site unique, la forme du spectacle et /ou la forme du lieu ne favorisent pas d'autre posture que la position debout. Pour assister à la performance des « Bourgeois de Calais » [04] et au spectacle « Sirènes » [15], le public doit trouver sa place dans deux lieux, respectivement un pont et une rue piétonne commerçante, qui sont tous les deux occupés pleinement par les troupes qui prennent l'espace (sur un tronçon) dévolu habituellement aux passants. De façon encore plus prégnante qu'à d'autres endroits (peut-être à cause d'espaces assez resserrés et avec une densité relativement importante de personnes les fréquentant), on a là une superposition de deux usages très différents des lieux (le spectacle + les passants). On observe que les personnes qui s'arrêtent pour regarder se retrouvent alors, de fait, sur les bords de cet espace car c'est le seul endroit où ils peuvent « trouver de la place » tout en essayant d'être hors des parcours du flot habituel de citadins, particulièrement dans la Grande Rue, pour « Sirène ». Le spectateur doit éviter de se faire bousculer par les passants (il devient un obstacle) en bougeant légèrement si besoin est, ce qui lui donne une position instable dans l'espace, interfère avec sa vision et plus globalement avec sa perception de l'événement en train de se jouer dans la rue.

Quand le spectacle est multi-scènes, tel que celui *d'Eclat Immédiat et Durable* [02], l'attention du spectateur est attirée dans plusieurs directions à la fois car des actions et des récits de comédiens sont joués simultanément en différents endroits. On remarque que certaines personnes font le choix de ne suivre qu'une scène, alors que d'autres en changent souvent, allant de l'une à l'autre, selon l'envie et les sollicitations multiples (appels, action

⁷⁵ On peut noter que le public habitué des festivals de théâtre de rue est très « équipé » car prévoyant sac plastique, petit morceau de mousse ou simple programme pour pouvoir s'asseoir sur le sol en toutes circonstances ! Nous n'avons jamais observé cela parmi le public grenoblois.

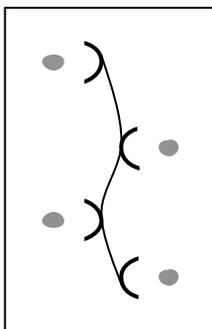
spectaculaire, etc.). Cela entraîne au moins un mouvement, comme par exemple tourner la tête ou encore pivoter sur soi-même, voire un déplacement pour se rendre à l'autre point d'attraction. La perception du spectacle présenté est particulière à chacune des personnes présentes, selon ce qu'elle choisit comme attitude générale et comme posture.

Lorsqu'il s'agit de spectacle-parcours, il n'y a en général que peu de temps entre les arrêts pour trouver une place et s'y installer (et éventuellement s'asseoir). Pour les spectacles de ce type que nous avons observés à Grenoble, on note souvent qu'il n'y a pas autant de monde que pour un spectacle fixe et donc il semble moins important, presque sans « nécessité », de s'asseoir pour faciliter la vue pour tous les spectateurs.

Comme ces différents exemples le montrent, la localisation dans l'espace et les postures du public ne sont pas stables car les personnes peuvent avoir à en changer (pour ne pas s'ankyloser, pour suivre les comédiens, pour éviter d'autres usages des lieux, etc.) et, si elles privilégient la station debout plutôt qu'assise, cela ne les empêche pas de rechercher un peu de « confort » si la configuration spatiale le rend possible ou encore si les « stations » des spectacles-parcours durent un peu. Cela permet alors, par exemple, de se mettre à l'ombre, à l'abri du vent, de s'adosser, de s'appuyer, etc.

Le fait de ne pas être assis semble pousser le spectateur à bouger encore davantage et rend, en quelque sorte, le spectateur actif⁷⁶. C'est d'ailleurs ce que les gens disent en premier quant aux différences entre spectacle de rue et spectacle en salle : « Déjà c'est pas un spectacle...statique, puisque tu bouges toi, tu es acteur aussi dans ce genre de spectacle, tu n'es pas assis. Donc c'est déjà totalement... c'est un rapport qui est différent. » [S47']. Un autre résume en disant que « là c'est toujours en action » [S28], comme nous allons le voir maintenant en détaillant davantage ce qui se passe dans les spectacles où, tout au long de la représentation (en terme de durée et d'espace), le public se déplace.

b) Se déplacer



De scène en scène

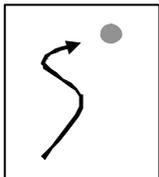
Dans ce cas de figure, le spectacle adopte un système de différentes scènes simultanées, en des emplacements différents, sur un même site. Chaque scène est une petite histoire qui peut tout aussi bien se suivre seule, indépendamment des autres mais qui, mises toutes ensemble, ont

⁷⁶ A ne pas confondre avec « acteur », comme nous le verrons un peu plus loin.

un sens. Les spectateurs peuvent choisir de n'assister qu'à une seule action, mais en entier, ou bien d'aller d'une scène à une autre, comme le schématise la vignette ci-contre. C'est le cas de la séquence de « Sens de la visite » [11] intitulée « La rue des rumeurs ». Des demi-cercles se forment devant les portails des maisons où se joue une scène, les personnes en fauteuil de théâtre roulant (dont on a déjà parlé) étant au premier rang. Certaines personnes (dont celles des fauteuils) suivent une « scène pavillonnaire » dans son intégralité, mais beaucoup d'autres, au contraire, passent d'un pavillon et donc d'un demi-cercle à un autre. Certains tentent même de trouver une position spatiale leur permettant, du moins ils l'espèrent, de « tout » suivre en même temps, en se plaçant au milieu de la chaussée. Ils se tournent, pivotent sur eux-mêmes, se déplacent légèrement, pour essayer de capter au mieux toutes les scènes qui se déroulent simultanément et, en quelque sorte, font eux-mêmes leur mixage visuel et sonore de ce passage du spectacle.

Que les personnes du public passent de scène en scène ou essayent de se placer dans un endroit stratégique en se tournant suivant les sollicitations, elles passent sans arrêt de la mobilité à l'immobilité, selon les besoins, les envies et les configurations du lieu. Mais elles sont conscientes qu'elles effectuent des choix, comme en témoigne une spectatrice venue au spectacle avec des amis : « Ben moi je ne faisais que de dire "Regarde, regarde ! Regardez là-bas !" . C'était juste... ils rataient un truc mais il y en avait un autre là-bas ! C'est comme dans la vie, on peut pas tout faire en même temps ! » [S60'].

Suivre



Par définition, dans tous les spectacles-parcours, vu la forme déambulatoire de ces actions artistiques, le public suit un ou des comédien(s), plusieurs fois au cours de la représentation, comme cela est schématisé ci-contre. Il peut s'agir d'un temps de passage d'un endroit à un autre, vécu comme une sorte d'entracte dans le spectacle, comme pour les visites guidées de « Circuit D » [12-14 et 19-21]. Ou bien le spectacle lui-même se déplace, est en mouvement, comme dans [03], [10], [16-18]. On peut aussi rencontrer une forme hybride mise au point par *26000 Couverts* [11], où le déplacement d'un endroit à un autre pour assister à une nouvelle scène est l'occasion de l'émergence d'un autre récit (les rapports entre la troupe et son commanditaire), entremêlé à celui « officiel » (la visite du quartier). Mais dans tous les cas, le public met ses pas dans ceux des artistes et se laisse guider dans la ville, que cela soit proposé officiellement aux personnes dès le départ (les visites guidées de *Délices Dada* sont présentées comme telles) ou bien que le spectateur se retrouve entraîné par le

déroulement du spectacle lui-même, par « la force des choses ». Ainsi un spectateur ayant assisté au spectacle de *Z.U.R.* « L'arbre » [17], raconte : « (...) après, on commence à marcher, il nous dit "suivez", enfin on comprend qu'il faut le suivre, je crois pas qu'il nous dise, qu'il se soit adressé à nous (...) » [S45']. Cela se fait alors tout en douceur, « naturellement ».

Il faut noter que dans les récits des spectacles-parcours, les personnes interviewées témoignent de leur implication, en rendant compte des déplacements effectués, des mouvements dans l'espace urbain et dans la ville. Concernant le déplacement, des expressions sont utilisées très souvent comme « on commence à marcher », « on le suit », « on arrive à », « on est passé devant », « il nous a emmenés jusqu'à », « on marche dans les rues », « ils ont fait venir le public », « les gens bougent...se reculent », « il y a tout le monde qui suit derrière », « on arrive dans la cour », « elle est partie de la cour, on l'a suivie (...) », etc. qui font part de l'importance de cet engagement physique dans l'expérience du spectacle.

Assister à un spectacle de théâtre de rue demande un engagement physique certain, en rapport à l'espace de la représentation et aux autres individus présents (spectateurs ou non spectateurs). Comme nous venons de le voir et de l'illustrer avec différents exemples de notre corpus, les personnes peuvent rester debout mais ne sont pas pour autant statiques car elles changent de postures plusieurs fois durant la représentation, cherchant justement une position plus stable et plus confortable, mais aussi pour ne pas être dérangées ou ne pas gêner d'autres personnes. Les spectateurs ne restent pas dans la même situation, ne serait-ce qu'en bougeant la tête pour « contrer » des obstacles visuels, sonores... (par exemple des têtes devant eux, des bruits provenant d'un café voisin). L'instabilité corporelle va de pair avec une certaine instabilité de la perception. En effet, les individus s'ajustent sans arrêt à leur environnement tandis que les spectacles eux-mêmes sont mobiles. Le public suit les comédiens, expérimente de nouveaux parcours piétons en ville, les corps sont en mouvement, on s'arrête, on repart. Les postures et les attitudes perceptives varient selon les lieux et les circonstances artistiques.

2. Des spectateurs actifs

Les spectacles de théâtre de rue que nous avons observés nous montrent que les artistes sollicitent très souvent les spectateurs par des biais divers. Cela peut se manifester par le

fait de manger ensemble et ainsi effectuer un rapprochement entre les individus, ou encore en effectuant des actions étrangères aux habitudes usagères, même si elles ne sont pas interdites. A d'autres moments, des spectacles de rue génèrent des réactions spectatrices quasi instinctives d'attraction ou de répulsion, liées à des « débordements » de l'action artistique dans le « territoire » du public.

a) **De la sollicitation à la participation**

Les acteurs, par différents moyens, s'adressent non seulement au public, mais essaient de provoquer des contacts directs, à la fois entre les artistes et les spectateurs mais aussi au sein du public lui-même.

La rue comme lieu de regroupement du public et de partage : manger ensemble

Parmi l'ensemble des spectacles que nous avons observés, il se trouve qu'un certain nombre d'entre eux propose, selon des modalités différentes, de partager de la nourriture, de manger ensemble. Cette proposition offre une activité inhabituelle dans l'espace public, mais, surtout, elle présente la rue comme un espace collectif de partage où la nourriture est un « prétexte » de rencontre⁷⁷. Par exemple, à un moment donné, depuis un balcon, dans « Cagettes et poules » [02], des comédiens lancent des morceaux de fromages sur le public amassé en bas sur la place. Une personne assistant à la scène rapporte avec surprise que les gens se sont pris au jeu, en essayant d'en attraper des morceaux et même en les mangeant : « L'Espagne et la Hollande [2 comédiennes], au balcon, au-dessus du Bagatelle, se disputaient aux fenêtres et jetaient du fromage aux gens, du Gouda je crois. Je n'ai pas goûté mais c'est bien du fromage qu'elles jetaient : pas de problème de réception ! Pas comme avec du St Marcellin par exemple ! Il y a des gens qui rattrapaient le fromage et le mangeaient ! » [S01]. A la fin de ce spectacle, tout le monde, acteurs comme spectateurs, se retrouve autour d'une omelette géante partagée entre toutes les personnes présentes, la place devenant, en quelque sorte, le lieu d'un pique-nique entre amis, moment convivial avant que chacun ne reparte de son côté. Autre moment de partage auquel les spectateurs participent dans la représentation bien nommée « La soupe » [16], lorsque la comédienne aveugle tend à chacun un petit bol rempli de soupe à l'oignon qu'elle a préparée sous les yeux du public et qui accompagne son récit. On observe généralement un moment d'arrêt, de suspension du récit du spectacle, le temps qu'un premier individu se décide à franchir le

⁷⁷ On pense aussi aux repas de rue, de quartier, qui permettent de faire connaissance entre voisins, sur un mode pacifié et sans enjeux particuliers autres que ceux d'une participation maximale des habitants et de passer un bon moment.

pas, à franchir la ligne invisible séparant espace du public et espace de jeu, pour venir prendre le bol tendu par la comédienne. Il suffit qu'une seule personne se décide pour qu'ensuite le processus soit comme enclenché et que d'autres se lèvent et partagent la soupe. Tout le monde se retrouve alors à souffler sur la soupe chaude et à manger. On entend les gens se parler à voix basse et échanger des commentaires sur la recette, sur le fait que ce soit très chaud ; on entend aussi le bruit des cuillères qui raclent les bols et des gens qui mangent, voire même qui discutent un peu du spectacle lui-même, comme si cela les autorisait à être moins silencieux. Autres moments de détente, faisant penser à l'entracte qu'on avait autrefois au cinéma où une ouvreuse proposait bonbons et esquimaux, le bonimenteur de *26000 Couverts* [11] vend, entre deux scènes, des assortiments de « petits pâtés Carquelin », qui sont d'ailleurs donnés à déguster gratuitement au public assis sur les banquettes pendant que les autres (à pied) se contentent de paquets de chips lancés dans le public. Dans « Taxi » [10], ce sont les spectateurs qui osent monter à bord des voitures et qui sont emmenés hors de Grenoble pour un pique-nique « à la campagne » avec la troupe.

Courir, crier, chanter...

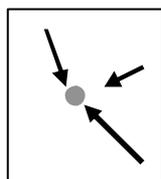
A part pour manger, les acteurs sollicitent les spectateurs d'autres façons, comme par exemple en les faisant courir et crier dans une rue piétonne du centre ville [03], en leur faisant porter des cages et en leur demandant d'en prendre soin pour toute la durée du trajet [18], en leur proposant de jeter du riz sur les mariés à la fin de « Tout va mal » [05], de s'allonger sur le sol de l'entrée de l'ancien musée où certains chantonneront avec la comédienne de « La soupe » [16], et de regarder chez les habitants dans « Cagettes et poules » [02]. Parfois, il n'y a que quelques membres du public qui osent répondre à des questions, comme les enfants dans un parcours de « Circuit D » [19], quelques personnes s'essayant à parler javanais sur la proposition d'un guide de Délices Dada [13] ou encore montant dans les taxis de *Générik Vapeur* [10].

b) Mouvements de spectateurs dans l'espace

A d'autres moments, ce sont des événements qui se produisent au cours de la représentation, créés, initiés par les comédiens, qui vont provoquer des réactions de l'ordre de l'attraction (curiosité, chercher à mieux voir, entendre...) ou de la répulsion, cette dernière allant du simple recul à la réaction de fuite, comme un réflexe face à un « danger ». Ces événements sont souvent des « débordements » du spectacle, des actions des comédiens qui frôlent l'espace des spectateurs en s'approchant très près de la limite de

l'aire de jeu, voire qui font des incursions dans le public. Ces télescopages avec des spectateurs font que ces derniers deviennent alors «actifs », ou plutôt «réactifs », car ces événements au cours des représentations entraînent un mouvement, une action de la part du public (ou d'une partie du public).

Attraction

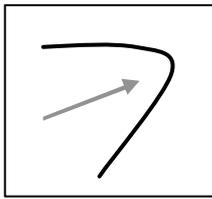


L'effet d'attraction visuelle et/ou sonore a très souvent lieu au début des spectacles, comme on l'a vu dans la deuxième partie de la section B de l'analyse. Mais on retrouve cet effet à d'autres moments dans certains spectacles, quand un son, un événement se produit. Les gens ont alors envie d'aller voir de plus près, d'entendre ou encore de toucher. Les visiteurs des « Circuits D » veulent ainsi voir par eux-mêmes des éléments désignés par les guides et donc viennent tout près de la « liste d'attente des poètes » affichée sur la porte de l'Espace 600 [20] à la Villeneuve, déchiffrent à leur tour les mots gravés sur les « tables à sérigraphier lapones » [19], etc. Ils se mettent à regarder attentivement des choses tout à fait banales. Au pied de l'arbre du Jardin de plantes [17], les arrosoirs d'où semblent sortir des chants d'oiseaux feront venir quelques curieux cherchant à voir ce qu'il y a à l'intérieur. Avec *26000 Couverts* [11] le lancer des paquets de chips dans le public attire les spectateurs qui tentent de rattraper ces babioles. Autre forme de l'effet d'attraction, les habitants à l'intérieur de leurs logements se penchent aux fenêtres, attirés par le bruit inhabituel (type de source et niveau sonore) qui vient de la rue. C'est le cas par exemple lors des représentations de « Ville occupée » [03] place Claveyson ou encore rue Rahoult où des habitants interpellent même les comédiens. Des lentilles et des graines dans des seaux, d'autres répandues sur le sol par la troupe *Las Malqueridas* et que l'on balaie à la fin de la représentation [07], font le bonheur des enfants, mais aussi des adultes qui vont jusqu'aux seaux, s'attardent sur les lieux et touchent, jouent avec les graines, ne semblant pas pouvoir résister à ce plaisir tactile, sensuel.

Répulsion

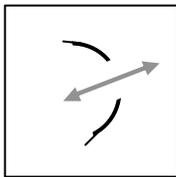
Effet contraire du précédent, il se produit un événement, un geste ou une action depuis l'aire de jeu qui font reculer, s'écarter, éventuellement fuir les spectateurs. Public et artistes s'éloignent physiquement l'un de l'autre, le plus généralement pour un court instant, tout le monde «reprenant sa place » une fois l'événement passé.

Reculer



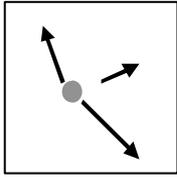
Les spectateurs bougent et se reculent pour éviter ou pour laisser la place à quelque chose, puis la disposition du public revient à sa forme initiale. Par exemple par crainte de recevoir des coups perdus ou de se cogner dans les acteurs comme lorsque ces derniers, dans « Ville occupée » [03], miment un entraînement militaire et se mettent à sauter partout, à se rouler par terre, à ramper, etc. Les gens doivent parfois s'écarter de peur que les acteurs ne sautent sur eux ou ne les percutent. On assiste à un léger recul général du public dans « Tout va mal » [05] lors de l'épisode « la désinfection ». Au fur et à mesure du passage du comédien à la bombe le long du demi-cercle de spectateurs, ceux-ci reculent de quelques pas pour ne pas se faire parfumer et laissent entendre un « Oh ! » dégoûté unanime. Autre situation, pour ne pas interférer ou gêner les comédiennes de « Malqueridas » [07] traçant des lignes sur le sol avec des graines, le cercle du public se « creuse », se déforme légèrement car les spectateurs se poussent légèrement au « contact » des lignes, comme si la limite invisible entre l'espace de jeu et l'espace du public était, quoiqu'il arrive, infranchissable.

S'écarter



Plus que se reculer, le public doit parfois s'écarter pour laisser passer des comédiens qui traversent l'aire du public pour aller ou venir de l'aire de jeu. Généralement, le chemin ainsi créé n'est que temporaire, même très fugitif, s'ouvrant sous les pas de l'artiste et se refermant immédiatement derrière lui. Ainsi les spectateurs laissent arriver sur la place Saint-André une « voiture officielle » de *Eclat Immédiat et Durable* [02], dégagent à plusieurs reprises le passage pour les danseuses de *Las Malqueridas* [07] et *Sol Pico* [08]. Mais ce dégagement d'un espace de passage peut aussi être provoqué par un événement extérieur au spectacle qui survient et se superpose à la représentation, comme des voitures traversant les lieux investis par « Ville occupée » [03], « L'arbre » [17] ou « Les cages » [18] et devant lesquelles la troupe et le public s'effacent, le spectacle s'interrompant alors pendant quelques secondes. Mais lorsque le petit train touristique surgit place Claveyson pendant « Ville occupée » [03], si les spectateurs se poussent devant le parcours quasi imperturbable du train, les comédiens simulent au contraire une attaque du train et tentent de l'arrêter, sautent dessus, etc.

Fuir



Quand la situation est jugée peut-être « dangereuse », c'est-à-dire quand le léger retrait ne suffit pas pour que les spectateurs puissent se mettre hors de portée de retombées possibles, alors on assiste à un recul plus conséquent.

Ce n'est plus seulement un léger glissement ou pivotement des personnes, mais bien un déplacement plus ou moins important et rapide, en réaction à une situation plus « risquée ».

Pendant la visite du quartier avec *26000 Couverts* [11], dans la scène de « l'Omniscient de la Bourboule », les gens se lèvent et préfèrent s'écarter de la scène en allant un peu plus loin, au moment où le fauteuil de l'Omniscient se détraque, monte de façon incontrôlée et que le décor se démonte et s'écroule en partie. Les spectateurs ont peur de recevoir quelque chose sur la tête, de se trouver pris dans l'incident dont ils ne sont peut-être pas sûr qu'il soit « sous contrôle » de la troupe. De la même façon, le public part pour se mettre hors de portée d'un éventuel accident quand les voitures de « Taxi » [10] tournent en un rodéo fou et peut-être incontrôlé. Dans la scène de « L'arbre » [17] au Jardin des plantes, les gens bondissent littéralement, en un recul instinctif pour ne pas être douchés par surprise quand l'eau tombe dans les parapluies et que ceux-ci se vident d'un seul coup de façon imprévisible, comme le raconte un spectateur : « (...) Et puis après il y a de l'eau qui tombe des parapluies et puis on s'en va pour pas prendre de l'eau sur la tête (...) » [S45'].

Les enfants les plus jeunes peuvent aussi avoir ce réflexe de fuite mais cela se traduit de façon sonore quand ils ne peuvent pas le mettre à exécution. Par exemple dans « Cagettes et poules » [02] des enfants qui pleurent lors de certains événements sur la place : « Des enfants avaient peur. Dans les poussettes, ils hurlaient !! Tous, presque instantanément. Je pense que ça venait de l'excitation générale » [S01].

Les sollicitations des artistes envers les spectateurs ont souvent pour effet (mais peut-être également pour but), de créer des contacts entre les comédiens et le public, entre les spectateurs eux-mêmes. Tout au moins, d'une certaine façon, cela permet de rompre un certain anonymat et de réduire, sinon d'abolir, pour un moment, les distances habituelles. On peut émettre l'idée que partager un morceau de fromage ou une soupe à l'oignon, outre que faire entrer dans une sorte de jeu, revient peut-être aussi à créer une certaine intimité dans un lieu public exposé aux regards, aux interpellations de passants, aux aléas

climatiques, etc. Les ambiances des lieux concernés s'en trouvent aussi modifiées, aussi bien les composantes sonores, odorantes, qu'usagères, se rapprochant plus d'un univers domestique ou de marché que d'une cour déserte ou d'une rue passante. De la même façon, encouragé par les artistes qui, d'une certaine façon, «montrent l'exemple », le public est initié à différentes actions qu'il ne fait pas habituellement. De plus, cela fait éprouver et ressentir l'espace urbain d'une autre façon⁷⁸.

Des actions des comédiens provoquent par contre non pas une « participation » des spectateurs mais des réactions spontanées et machinales de l'assemblée. Cela va de l'attraction visuelle et/ou sonore, qui attire donc les personnes, les met en marche et attise leur curiosité. Effet presque inverse, la répulsion, souvent générée par un réflexe de recul face à une intrusion ou à un «échappement » éventuellement «dangereux » du spectacle vers les spectateurs, irruption provoquant une déformation de chaque territoire.

3. Le spectateur-acteur : interaction et exposition

Nous avons vu que les spectateurs d'une représentation de théâtre de rue sont actifs face à tout ce qui peut arriver à cette occasion. Mais y a-t-il des cas où, plus que répondant à des sollicitations de tous ordres, le spectateur peut être acteur ? C'est-à-dire des situations, des moments où il jouerait un rôle dans le spectacle, au même titre que les comédiens de la troupe, en incarnant un personnage ?

Dans le cas de nos enquêtes, nous n'avons pas rencontré ce cas de figure. Mais il semble néanmoins que par moment, même des personnes apparemment « passives », se transforment en quelque sorte en « acteurs » aux yeux des autres qui sont, eux, restés dans l'anonymat du public, de la foule, du groupe. Pour autant, nous ne sommes pas sûre qu'il faille parler de spectateur-acteur, ni de « spectateur » comme dans le théâtre de l'opprimé d'Augusto Boal⁷⁹ d'autant que, comme le remarque justement Jean-Jacques Delfour, « faire jouer quelque chose aux spectateurs reste un cas marginal »⁸⁰.

⁷⁸ Comme nous le verrons plus en détail dans la suite de l'analyse.

⁷⁹ Dans le théâtre de l'opprimé, le spectateur devient « spectacteur » car réagissant en permanence à ce qui se joue sur scène, essayant de résoudre des problèmes, proposant des solutions et, très important, venant les jouer sur scène. Pour plus de détails, on se référera à Boal A. (1996, 4ème éd.). *Théâtre de l'opprimé*. Paris : La Découverte, 207 p.

⁸⁰ Delfour J.-J. (1998) « Rue et théâtre de rue. Habitation de l'espace public et spectacle théâtral ». *Espace et société*, n°90-91 p. 146.

a) Interactions spectacle-public : des spectateurs transfuges

Certains spectacles, au cours de leur déroulement, provoquent des occasions où des personnes du public peuvent changer de côté, c'est-à-dire passer de l'espace du public à l'espace de jeu. Celles-ci sont alors des sortes de « transfuges »⁸¹. De témoins elles deviennent protagonistes du spectacle avec un changement de territoire. Des membres du public peuvent ainsi choisir de participer à une scène, à une action, d'« entrer » dans le spectacle, sur sollicitation des comédiens. Par exemple, ce sont des spectateurs qui deviennent passagers des fameux taxis de *Générik Vapeur* [10], comme le dit une spectatrice qui juge que « (...) c'était très interactif et tu pouvais, à la limite, t'immiscer dans le truc en montant dans les taxis, dans les voitures, en montant dessus, etc. » [S27]. D'ailleurs, elle nous a ensuite fait part de son regret de ne pas l'avoir fait car « (...) tout simplement, vraiment, détail débile, j'étais en robe et je ne pouvais pas monter sur le toit avec la robe que j'avais ! Tu vois, le truc vraiment débile ! Donc je le saurais pour la prochaine fois ! Là, j'avais pas prévu ! ». Les spectateurs de « Sens de la visite » [11] ont plusieurs occasions de faire partie du spectacle pendant un court moment, tout d'abord en participant à la pesée pour obtenir une place assise dans les banquettes roulantes, en signant des pétitions dans « la rue des rumeurs » contre le projet d'une ligne à haute tension ou encore en achetant des souvenirs et des babioles divers au stand de la camionnette du bonimenteur.

Dans le parcours « Les cages » [18], chaque cage ramassée au cours du trajet est confiée à une personne du public, voire à plusieurs personnes quand elles sont grandes et lourdes. Certaines d'entre elles vont plus loin que d'être de simples porteurs et « s'approprient » « leur » cage, la montrant aux autres, lui donnant même un surnom. Un des participants à l'un des parcours de *Z.U.R.* trouve que le public, dans ce cas précis, par sa liberté de mouvement et sa situation dans la ville, « est à la fois spectateur mais à la fois acteur par le fait qu'il pouvait se déplacer, toucher, il y a une proximité avec le décor, on était dedans, on était comme si on était sur la scène en fait. Mais c'était limite parce qu'on était quand même spectateur, finalement » [S60']. Ainsi, même en interagissant avec les artistes, ou en ayant la possibilité de le faire, il n'en reste pas moins que chacun « reste à sa place ».

⁸¹ Un transfuge peut être, selon un des sens de la définition, « une personne qui change de lieu et de situation », in Girodet J. (dir.) (1976). *Logos, Grand dictionnaire de la langue française*, Paris : Bordas, 3 tomes.

b) Mise en vue

Comme on l'a déjà vu, malgré le fait que le public ne soit pas plongé dans la pénombre d'une salle de théâtre, et donc parfaitement visible, l'ensemble des personnes présentes forme un groupe, une masse anonyme. Or, à certains moments de quelques spectacles de rue, des individus de ce groupe se retrouvent mis en avant, placés momentanément sous les regards des autres, des acteurs et des spectateurs. Cela peut être librement choisi, comme à l'occasion de certaines interactions présentées précédemment, mais pas forcément de façon volontaire. Par exemple, pour la scène de la pesée dans «Sens de la visite » [11], après la démonstration de conduite des banquettes, les comédiens-conducteurs ont du mal à recruter les premiers volontaires. D'autant plus que ces derniers doivent monter sur un pèse-personne et que le comédien annonce à tue-tête le poids de chacun d'eux en direction de l'assemblée. L'annonce publique de cette donnée personnelle, intime, rebute clairement les premières personnes intéressées par ces places assises. Une fois que quelques spectateurs courageux se sont dévoués, devant l'ambiance de foire bon enfant, et le brouhaha général masquant partiellement la proclamation du poids, les gens hésitent moins et entrent dans le jeu, sortent des « coulisses ». Autres citoyens, n'appartenant pas à la troupe *26000 Couverts* et devenant acteurs aux yeux du reste des spectateurs, ce sont les habitants véritables des pavillons de la « rue des rumeurs ». Alors que leur maison et leur jardin sont utilisés comme décor, la plupart des habitants restent à leur fenêtre. Ils sont alors à la fois spectateur de la scène qui se déroule chez eux, à leur porte et, en même temps, ils font partie du décor, du spectacle. Le public, qui se trouve dans la rue, peut les voir et éventuellement même, croire qu'ils sont des acteurs ou tout au moins des figurants.

Des spectateurs peuvent aussi être pris, par surprise et sans l'avoir choisi, pour participer au spectacle. Par exemple, c'est ce qui se passe dans une séquence de « Tout va mal » [05], où des comédiens, pour des consultations médicales, attrapent quelques personnes dans l'assemblée et les font entrer dans l'aire de jeu et participer à l'action. Il va sans dire que les gens sont mal à l'aise car ils redoutent de faire partie des sélectionnés. Un spectateur raconte d'ailleurs qu'il se trouve pris entre soulagement (de ne pas être à la place de l'autre) et malaise, entre individuel et collectif : «Il arrive qu'ils prennent des gens, les manipulent. Tout le monde est gêné. Tu te sens mal pour le type qui est choisi et en même temps, tu as peur pour toi ! Tu te focalises sur ce qui se passe. Là, le public a conscience d'être le public » [S02]. C'est aussi à ces occasions-là que les spectateurs réalisent qu'ils sont dans un espace propre, le « territoire » du public, où ils sont *a priori* hors d'atteinte du

spectacle (lui-même cantonné à un espace qui lui est dévolu) et ce qui peut s'y produire. Le changement de territoire revêt alors un certain « danger », tout au moins un risque potentiel lié pour une bonne part à la mise en exposition.

Mais on peut aussi trouver des tierces personnes, n'ayant rien à voir ni avec la troupe, ni avec les personnes constituant le public, qui se trouvent prises dans le récit et que tous (acteurs et spectateurs) regardent. Elles se retrouvent mises en vue éventuellement sans le savoir ou, si elles en prennent conscience, elles ne savent pas de quoi il retourne. Cela ajoute au comique de la situation, comme lors de la visite sur « Le rattachement du Dauphiné à la France » [12], dans la scène de présentation du « bain turc à ciel ouvert ». Il s'agit en réalité de gradins de béton, disposés en $\frac{1}{2}$ cercle, devant le bâtiment de Sciences Humaines et Sociales. Lors des interours, et quand la météo le permet, il arrive souvent que des étudiants s'y installent pour discuter, lire, manger... Or, au moment de la présentation par le guide, quelques étudiants s'y trouvent. Le comédien intègre alors ces usages actuels à son récit « historique » comme étant une subsistance de ce qui se faisait autrefois. Cela entraîne des rires dans le public et, sur les gradins, les étudiants qui observent le groupe (à une distance telle qu'ils ne peuvent entendre les commentaires du guide) semblent se demander ce qui se passe et ce que tous ces gens regardent.

Certains spectateurs de théâtre de rue peuvent éventuellement se retrouver plus impliqués que d'autres dans une représentation. Cela peut être en entrant, quasiment au sens littéral du terme, dans le spectacle. C'est-à-dire en sortant de l'aire du public pour se rendre dans l'aire de jeu et participer à l'action, en tant qu'acteur ou plutôt en tant qu'accompagnateur de l'action et des comédiens au service du récit théâtral. Second plan néanmoins intéressant pour les protagonistes : ils touchent de plus près le rapport théâtral en passant « de l'autre côté », en prenant une place *a priori* réservée aux comédiens et en ayant un petit aperçu de la perception que peut avoir la troupe depuis l'espace scénique. Cela reste souvent de l'ordre du ludique et n'a pas trop de conséquences. Il n'en est pas de même lorsque cette personne peut éventuellement avoir un rôle de premier plan à un moment donné, même si ce n'est que très temporaire. L'individu sorti du groupe du public est projeté sous le regard de toutes les personnes présentes, les acteurs comme les spectateurs. Il est regardé, mais aussi éventuellement entendu, on divulgue des informations sur lui, il peut être jugé à propos de ses réactions, de ses performances théâtrales ou autres. Cette situation peut être librement choisie et assumée,

mais aussi de façon tout à fait involontaire et subie. D'autres fois, cette mise en vue est aussi la conséquence d'un changement dans le regard des spectateurs eux-mêmes, quand par exemple des gens extérieurs à l'action artistique (n'appartenant ni à la troupe ni au public) sont associés au propos théâtral.

Conclusion

Nous avons pu observer que l'engagement physique du public des spectacles de rue était tout à fait remarquable et beaucoup plus important que dans le théâtre en salle⁸². Le spectateur doit sans cesse ajuster sa posture, sa localisation, par rapport au spectacle, aux autres spectateurs et à l'espace public et ce qui s'y déroule. Cela se traduit par une certaine instabilité du corps et de la perception de l'événement. Les spectacles sont également l'occasion de vivre des expériences inhabituelles et de se rappeler que l'espace public urbain est un lieu de passage, mais surtout un lieu de vie et un espace collectif. Celui-ci peut être propice aux rencontres et avec peu de choses, on peut construire un cadre pour des activités plus intimes (repas...), appropriable par tout un chacun. Les artistes, *via* les arts de la rue, sont les initiateurs de telles actions : ils proposent d'autres choses, osent l'inhabituel. Ils peuvent provoquer des réactions d'attraction mais aussi de recul ou de fuite instinctive, selon les événements artistiques pouvant parfois sortir de l'aire de jeu. Certains spectateurs peuvent eux aussi franchir cette limite spatiale et devenir pour un moment presque «acteurs», c'est-à-dire se trouver directement et personnellement en interaction avec la troupe, exposés aux yeux de tous. Plus généralement, il est fertile de rapprocher cette mobilité et cette activité des spectateurs à celles des citoyens, quotidiennement et habituellement dans l'espace public urbain. Chacun ajuste continuellement son comportement et ses déplacements aux événements dans ces espaces. En exacerbant certains comportements, le théâtre de rue permet de mieux observer ce phénomène et de comprendre comment ces ajustements se passent.

⁸² Même si, à une micro-échelle, on constate que les spectateurs de la salle ne sont pas totalement figés. Ils sont tout de même beaucoup moins en mouvement et ont une perception plus aisée de ce qui peut se passer sur la scène. Le corps est moins engagé et, dans l'obscurité, quasi gommé. Voir l'étude sur le public du théâtre en salle de Mervant-Roux M.-M. (1998). *L'assise au théâtre. Pour une étude du spectateur*. *Op. cit.*

D) DES SPECTACLES QUI « RAPPROCHENT », LE TEMPS DE LA REPRESENTATION

Le nombre de personnes assistant à un spectacle, leur disposition par rapport à l'espace, à la représentation et aux autres spectateurs présents, le fait de se rassembler vers un point précis, etc., tout cela participe des changements qui se produisent aussi dans les rapports interpersonnels de cet espace particulier qu'est l'espace public. C'est un espace où les distances physiques, sensibles et sociales se mêlent et interagissent. C'est un espace dont les spectacles de rue font apparaître et interrogent le caractère public et privé, et leur confrontation lorsque le public et les habitants se croisent et quand le spectacle frôle ou entre dans des espaces privés ou généralement perçus comme tels.

1. Les spectateurs entre eux : distances physiques, sensibles et sociales

Les distances physiques, sociales et culturelles entre les personnes sont variables selon les individus et les circonstances, comme l'a montré Edward T. Hall avec son concept de « proxémie »⁸³, et également Erving Goffman en étudiant les relations en public. Ainsi, pour Edward T. Hall, « les rapports que l'homme entretient avec son environnement dépendent à la fois de son appareil sensoriel et de la façon dont celui-ci est conditionné à réagir »⁸⁴. Et quand celui-ci est en présence d'autres individus, il se maintient à une certaine distance qui « dépend des rapports inter-individuels, des sentiments et des activités des individus concernés »⁸⁵. Erving Goffman précise quant à lui qu'« un trait central de l'espace personnel⁸⁶ est que sa légitimité varie beaucoup en fonction de justifications locales dont les fondements se modifient sans cesse. Des facteurs tels que la densité locale de population, de l'intention de l'arrivant, l'équipement en sièges, la nature de la manifestation sociale, etc. peuvent influencer radicalement et à tout moment sur les causes

⁸³ « (...) Le terme de proxémie définit l'ensemble des observations et des théories concernant l'usage de l'espace par l'homme. », Hall E. T. (1971). *La dimension cachée. Op. cit.*

⁸⁴ *Id.*, p. 86.

⁸⁵ *Id.*, p. 158.

⁸⁶ « L'espace personnel : La portion d'espace qui entoure un individu et où toute pénétration est ressentie par lui comme un empiètement qui provoque une manifestation de déplaisir et parfois un retrait. Il s'agit d'un contour et non pas d'une sphère, car les besoins en espace sont plus grands vers l'avant que vers l'arrière. (...) Quand deux individus sont seuls dans un lieu, le souci de l'espace personnel prend alors la forme d'une attention portée à la distance en ligne droite qui les sépare. », Goffman E. (1973). *La mise en scène de la vie quotidienne. Tome 2 : les relations en public.* Paris : Les Editions de Minuit, pp. 44-45.

d'offenses éventuelles. En fait, il vaut souvent mieux pour les études anthropologiques considérer l'espace personnel non comme un droit permanent et égocentrique, mais comme une réserve temporaire et situationnelle au milieu de laquelle l'individu se déplace »⁸⁷. Ces propos nous intéressent d'autant plus que lors de représentations de spectacles de rue, nous avons pu observer de tels phénomènes de distanciation entre les individus composant le public des représentations. Or, il se trouve que ces distances deviennent encore plus évidentes et se modifient ou acquièrent une forme propre parmi les distances habituellement adoptées dans les espaces publics, qu'il s'agisse d'éloignement (ou de proximité) physique, sensible ou social, les trois étant généralement combinés et liés, sans que l'on puisse forcément déterminer lequel a le plus d'importance à un moment donné, dans une situation (de lieu, d'événement, etc.) précise.

a) **Le tactile**

Pour commencer par la proximité physique, corporelle des spectateurs entre eux, on observe que les distances se réduisent peu à peu, jusqu'au moment de la représentation où les gens sont amenés à se rapprocher, se tenir près les uns des autres, beaucoup plus qu'en temps ordinaire. Non seulement les distances intercorporelles se réduisent jusqu'à n'être plus que de quelques centimètres, mais les corps peuvent se frôler, se toucher, se bousculer parfois ; il y a du frottement entre les gens. L'autre est vu (et réciproquement) mais la présence est aussi sentie, par des rapports tactiles, par l'odorat (parfum, transpiration...) et l'ouïe (personnes qui discutent entre elles...). Mais les situations où les individus se touchent (ou se tiennent extrêmement près les uns des autres), alors qu'elles sont habituellement rares dans l'espace public entre inconnus⁸⁸, sont gérées ici sur le mode de « l'inattention polie »⁸⁹ où l'autre est pris en compte mais sans engagement important. On lui fait comprendre qu'on sait qu'il est là mais on ne va pas plus loin. Nous faisons l'hypothèse que les personnes mobilisent alors différentes ressources⁹⁰, telles que celles qui sont mises en évidence par Erving Goffman dans ses travaux sur les situations de coprésence et interactions, que l'on peut observer à l'occasion de représentations. Tout

⁸⁷ *Id.*, p. 45.

⁸⁸ Situation qui se rapproche de celle que nous étudions, il y a par exemple les situations de coprésence des individus dans les transports en commun aux heures de pointes, ou encore le premier jour des soldes.

⁸⁹ Voir Goffman E. (1973). *La mise en scène de la vie quotidienne. Tome 2 : les relations en public. Op. cit.* et également Goffman E. (1974). *Les rites d'interaction*. Paris : Les Editions de minuit, 230 p.

⁹⁰ Ce sont des sortes de techniques de « défense » et de « protection » que mettent en œuvre les individus en situation de coprésence pour « garder la face » comme le montre Erving Goffman.

d'abord la technique de l'*évitement* où chacun évite, essaye de ne pas se trouver en situation de toucher l'autre (ou même de le dévisager), malgré la proximité importante qu'il peut y avoir entre les spectateurs. Nous avons observé que chacun tente du mieux possible, même dans les groupes denses, de ne pas entrer en contact physique avec ses voisins. Cela peut amener certaines personnes, qui se connaissent visiblement bien (par exemple parents et enfants, un couple...) à se rapprocher davantage en se prenant par la main, le bras, en se tenant par le cou, etc., comme pour « se protéger » des autres et, si l'on peut dire, gagner un peu de place en « unissant » des territoires personnels pour en former un nouveau⁹¹. Le degré de connaissance et d'intimité entre des individus joue sur les empiétements⁹² de territoires, qui ne sont plus vécus, dans ces cas-là, comme des situations offensantes ou « dangereuses ». Pour revenir aux circonstances plus générales de la représentation, dans le cadre de foule assez dense, comme par exemple lors des spectacles de danse [07] et [08], les spectateurs des premiers rangs sont assis et on remarque que même si les gens sont très proches les uns des autres, ils se touchent très peu. Mais, si cela arrive quand même, seconde technique relevée par Goffman, chacun fait certainement preuve de *discretion*, c'est-à-dire fait « comme si » cela ne s'était pas produit et comme si le « problème » n'avait pas été remarqué, chacun réajustant sa posture et sa localisation (à une échelle micro) pour limiter le contact, au pire, maintenir à peine un effleurement.

Alors que nos observations montrent clairement ce phénomène de rapprochement qui induit une gestion de la coprésence physique, tactile, différente des situations ordinaires, les personnes interrogées après les spectacles n'en parlent pas.

b) Le visuel

En temps ordinaire, quand des personnes étrangères l'une à l'autre se trouvent dans l'espace public, se croisent dans une rue, etc., elles font preuve, la plupart du temps, d'une « indifférence polie », comme on l'a vu dans le paragraphe précédent. Outre une certaine distance corporelle qui serait à maintenir, les personnes évitent de se regarder, plus précisément de se dévisager. Mais ces spectacles de rue, en maintenant une certaine confusion entre fiction et réalité et plus encore entre acteurs et spectateurs, poussent les membres du public à s'observer. Ces circonstances troubles en font une situation exceptionnelle qui, en quelque sorte, autorise ces comportements. La durée souvent courte

⁹¹ Mais la « réunion » de deux territoires individuels n'est pas égal à la somme des territoires. C'est en fait plus complexe, le nouveau territoire créé étant souvent plus petit que la simple somme. Il faut donc penser en terme de qualitatif.

de ces situations déconcertantes (pour les spectacles de notre corpus avec ce type « d'entrée en matière », cela va de quelques minutes à environ un quart d'heure) évite qu'un embarras ou une gêne trop importante s'instaurent au sein du public. Nous pensons par exemple au début de « Taxi » [10] ou de « Sens de la visite » [11] où les spectateurs essayent de « deviner » qui est acteur en examinant les différentes personnes présentes, en tentant de repérer des « signes » du début de la représentation qui permettraient de situer les uns et les autres plus clairement.

Mais si le fait de se dévisager n'est pas normalement accepté, selon le code tacite de conduite en public, les localisations des spectateurs, la forme prise par la masse du public (géométriquement parlant), rendant possibles un regard moins retenu des spectateurs vers ceux qui se trouvent en face d'eux. En effet, la disposition en demi-cercle ou en cercle permet de voir les personnes situées de l'autre côté de l'aire de jeu. Et cet événement exceptionnel autorise des comportements qui le sont également.

c) Entrer en contact, faire des rencontres

Le spectacle que l'on attend, la représentation (en cours ou terminée) sont aussi des occasions de rencontres inattendues car ils deviennent des sujets de conversation communs, ils rendent des échanges possibles. Nous retrouvons la notion de « triangulation » développée par W. Whyte⁹³ qui est « le processus par lequel un stimulus externe fournit un lien entre les gens et amène des inconnus à parler à d'autres inconnus comme s'ils se connaissaient »⁹⁴. Des personnes peuvent échanger un sourire, un mot, voire quelques paroles avec leurs voisins, des inconnus. Si Whyte fait référence à des « *stimulus* localisables » comme un paysage, des éléments fixes de la ville (bâtiments, statues, etc.), on peut néanmoins faire l'hypothèse que le spectacle de rue, quoique éphémère et non reproductible (du moins jamais à l'identique), est un embrayeur de paroles, de communication entre les spectateurs. Les personnes interrogées parlent d'ailleurs de ces situations de rencontre, d'abord de personnes connues : « J'ai rencontré des copains à la terrasse d'un bar. » [S36], « Oui, quelques [amis] et j'en vois encore d'autres à qui je n'ai pas encore dit bonjour » [S37], « On a rencontré des copains, j'ai vu une prof d'anglais du

⁹² Voir partie sur les « Les offenses territoriales » dans Goffman E. (1973), *Op. cit.*

⁹³ Whyte W. (1988) *City. Rediscovering the Center*. New York : Doubleday, 386 p., cité dans Thibaud J.-P. (1992). *Le baladeur dans l'espace public urbain. Essai sur l'instrumentation sensorielle de l'interaction sociale*. Thèse de doctorat. Grenoble : Université Pierre Mendès-France Grenoble II, Institut d'urbanisme de Grenoble, pp. 266-267.

⁹⁴ *Ibid.*

collège. Ça permet de discuter du spectacle, c'est bien. » [S26]. C'est pour beaucoup « un moment pour retrouver des gens (...) » [S33], voire même pour certains un pur prétexte à des retrouvailles : « (...) Ma copine, là, que je n'ai pas vue depuis trois ou quatre mois et aujourd'hui, et bien on se voit. Donc c'est vraiment bien. (...) On ne se serait pas vu sinon ! C'est sûr que c'est pour les rencontres, c'est évident. » [S32]. Mais c'est aussi la possibilité d'échanger avec des « étrangers », un moment « pour en connaître », cette personne ajoutant ensuite que « maintenant, s'il y a quelqu'un à côté de moi qui veut discuter avec moi, il n'y a pas de problème. C'est super, j'aime beaucoup. » [S33]. Les témoignages, indirectement, montrent que chacun observe les individus formant le public, comme cette personne qui explique qu'« en regardant les spectacles, on reconnaît des gens (...) ». » [S35]. Quelques autres spectateurs sont moins sûrs que cela favorise le contact avec des inconnus comme celui-ci qui explique que « [l']on se rencontre parce qu'on les connaît mais on ne rencontre pas tellement d'autres gens. Les rencontres elles se font avant ou à d'autres endroits, mais pas autour des spectacles. » [S35], mais en même temps elle précise qu'« on peut échanger deux trois paroles...le temps du spectacle. ».

Et, effectivement, on observe que des gens s'adressent la parole durant la représentation, à propos de ce qui se passe, de ce qui s'est produit. C'est d'ailleurs aussi de cette façon-là que nous avons recueilli, en tant qu'observatrice-spectatrice, divers témoignages et commentaires, soit que les personnes nous les faisaient directement (alors que nous ne les connaissions pas), soit que nous les entendions autour de nous. Certains spectacles, par leur forme, ménagent des moments visiblement plus propices à l'échange entre spectateurs durant la représentation même, comme par exemple les spectacles-parcours (voir section A à propos de « l'entracte ») ou encore les actions multipolaires. Une personne ayant suivi un « Circuit D » de *Délices Dada* explique que « c'est ce que je vous ai dit tout à l'heure : on peut arriver à discuter... on peut échanger avec les personnes avec qui on est venu et dire "et ben tiens regarde t'as pas vu celui-là" ou dire ce qu'on en pense à l'autre alors que dans les spectacles normaux ça dérangerait les autres quoi » [S45']. Tous ces exemples, lors de spectacles très différents, montrent que l'action artistique peut jouer un véritable rôle d'embrasseur de rencontres nouvelles potentielles dans l'espace public mais également de retrouvailles entre connaissances.

d) Une expérience du groupe

En plus d'être mobiles et actifs, d'être spatialement et socialement plus « proches » pour un temps, les spectateurs constituent un collectif de personnes qui vont dans le même sens,

un ensemble solidaire⁹⁵ d'individus attirés par la même chose, le spectacle. Ce n'est pas pour autant une foule, d'une part car la taille du groupe peut n'être que d'une quinzaine de personnes et, d'autre part, parce que les personnes présentes ont le même « objectif »⁹⁶.

Différentes situations peuvent faire prendre conscience à chacun des individus que l'ensemble des spectateurs compose une « masse », faisant vivre une expérience commune, voire même une « communauté d'aventure »⁹⁷. C'est par exemple lorsqu'une personne du public est prise pour « participer » à l'action de la représentation, passant du territoire rassurant de l'aire des spectateurs pour se retrouver projetée sur l'aire de jeu. Comme le dit une personne, « tout le monde est gêné. Tu te sens mal pour le type qui est choisi et en même temps, tu as peur pour toi ! Tu te focalises sur ce qui se passe. Là, le public a conscience d'être le public. » [S02]. Par cette expérience, il y a l'intuition pour chacun de sa dimension individuelle et collective à la fois, traduite ici spatialement par le territoire formé par le public, par le fait d'être un ensemble de personnes.

Pour les spectateurs, la proximité et le fait de se trouver dans un même espace perceptif peuvent aussi faire ressortir cette dimension collective. C'est, par exemple, lorsque les comédiens de « Ville occupée » [03], place Claveyson, séparent les spectateurs en deux groupes avec d'un côté les hommes et de l'autre côté les femmes, puis demandent à chacune des deux parties de crier. D'autre part, chaque groupe, par le cri, prend une forme sonore, devient une sorte de « masse sonore » emplissant l'espace et existant aux oreilles des autres, signalant remarquablement sa présence, d'autant plus fortement que c'est un collectif.

Le public peut prendre soudain une place inaccoutumée dans l'espace public, prenant possession de la chaussée, passant en force devant les voitures, négligeant les obstacles éventuels : on a ainsi pu observer des gens se mettant à courir pour suivre ou pour devancer le troupeau d'automobiles de « Taxis » [10], sautant par-dessus les murets ou les plots plutôt que de les contourner ! Le groupe donne à chaque individu plus « d'aplomb »

⁹⁵ C'est-à-dire que le groupe dépend de chacun pour former ce groupe.

⁹⁶ Pour un développement plus important sur la définition et la distinction entre *public*, *foule* et *spectateurs*, voir Mouchtouris A. (2003). *Sociologie du public dans le champ culturel et artistique*. Paris : L'Harmattan, p. 17 et suivantes.

⁹⁷ « (...) Le public peut être caractérisé comme une communauté d'aventure : ce qu'il fait collectivement, à travers l'assistance à une représentation (...) c'est parachever une configuration et s'exposer ensemble à quelque chose qui a le pouvoir d'affecter et de révéler. C'est ensemble, en tant que membres d'un public, ou au titre de public, et pas seulement en tant qu'individus particuliers, les uns à côté des autres, que les personnes s'exposent ainsi à l'œuvre jouée ou au jeu

pour «sortir » du territoire piéton et pour être une force suffisante face à des automobiles. De plus, il s'agit d'une expérience partagée de déplacement, de mouvement dans l'espace public souvent inédit (courir dans les rues, marcher hors des parcours habituels, etc.) qui crée des connivences (au moins le temps de la représentation), instaure des privilèges pour initiés.

Comme le dit un spectateur, avec ces actions artistiques dans l'espace public, «il y a le plaisir d'être avec des gens, c'est moins impersonnel. C'est vivre des trucs en commun pendant un moment. » [S09]. Les spectacles font ainsi passer du sentiment de l'individuel à celui du collectif, les deux se définissant, en quelque sorte, l'un l'autre.

Les spectacles de rue sont des événements provoquant des comportements particuliers et inhabituels de la part des citoyens car ils les mettent dans des situations de gestion de la coprésence d'autrui les faisant déroger aux règles implicites ordinaires. Les proximités physiques, sensibles et sociales se font plus étroites, le temps de l'action artistique, forçant en quelque sorte l'intimité des uns et des autres et où il n'est pas possible de faire abstraction de la présence très forte et proche d'autres personnes, la plupart étant, de plus, inconnues. Ce rapprochement « forcé », amène à voir plus nettement que d'habitude la façon dont les gens gèrent cette situation par l'attention et l'indifférence polie. Mais à certains moments, pour identifier les individus et leur attribuer un « rôle » (acteur, spectateur), ou parce que la situation théâtrale le permet, les gens peuvent s'observer et se dévisager, attitude qui pourrait même être conflictuelle en temps «normal ». Nous avons vu dans les pages précédentes que les spectacles «dérangent » les liens et les rapports habituels des citoyens dans l'espace public mais que, justement, cela permet de faire tomber quelques barrières, ce qui amènent éventuellement à faire plus facilement des rencontres, des échanges. C'est aussi l'occasion du partage d'une expérience entre des inconnus, qui forment alors un groupe, un collectif éphémère.

2. Interactions entre les spectateurs et les non-spectateurs : « espace public » / « espace privé »

Les relations avec l'autre ne se limitent pas aux spectateurs entre eux. Souvent ils se trouvent en présence des personnes habituées et/ou habitantes des lieux de la

représentation, celles-ci n'étant pas forcément spectatrices du spectacle. Les actions artistiques et le public qui les suit passent rarement inaperçus et suscitent de la part des non-spectateurs de la méfiance, de la curiosité, et peut parfois aller jusqu'à l'interpellation verbale. De plus, les spectacles jouent aussi à la frontière des espaces publics et privés, faisant ressortir la porosité ou les limites fortes qui existent aussi en temps ordinaire, mais que peut-être, ils révèlent ou aident à franchir, faisant découvrir des lieux au public.

a) **Quand des spectateurs et des habitants se croisent**

Selon les spectacles et selon les moments, des interactions entre des spectateurs, des personnes du quartier, des passants ont lieu. Cela se manifeste souvent par des passants qui, intrigués de voir du monde aller dans certains endroits, regarder avec attention des éléments perçus généralement comme ordinaires, s'arrêtent et même éventuellement se manifestent et demandent ce qui se passe. La plupart des gens sont surpris, les uns s'amusent, d'autres s'interrogent. Des personnes du public racontent par exemple qu'au passage du groupe « Les cages » [18], « les gens nous regardaient comme des .. comme des fous ! (rires) (...) Les gens nous regardaient bizarrement » [S46']. Une autre personne, qui a suivi un autre « Point de vue » [« le vacher », non observé] trouve que « ce qui était amusant c'était de voir les badauds qui se rattroupaient [sic] et qui venaient demander. Quelqu'un... est venu nous demander : "Mais qu'est-ce qu'il vend ce monsieur ?". Quelqu'un d'autre s'est mêlé à la conversation. Et ils formaient le spectacle à eux seuls » [S50]. Au cours de « Ville occupée » [03], des résidents se sont penchés à leur fenêtre (vraisemblablement attirés par le bruit inhabituel) rue Rahoult, ont interpellé les comédiens et sont entrés dans le jeu. Rue Mably, quand un panneau sens interdit tombe au passage du comédien de « L'arbre » [17], des clients assis en terrasse d'un café discutent avec les spectateurs du groupe, tout le monde se demandant comment le panneau a pu tomber tout seul. Le patron du café quant à lui, qui a déjà vu la scène se produire à la représentation précédente, interpelle le groupe en riant « Et ça recommence demain ? ». Pour ces parcours du « Point de vue », les membres de la troupe ont de nombreux témoignages concernant des interactions entre spectacle–habitants–spectateurs. Concernant l'intervention artistique de *Z.U.R.*, il faut préciser que les rapports des artistes avec les habitants commencent bien avant le spectacle, dès les débuts de l'installation, où il leur fut parfois négocié des incursions dans des espaces privés, principalement pour pouvoir installer la « technique » :

c'est particulièrement le cas de « La soupe » (avec draps et projecteurs pour l'éclairage) et de « L'arbre » (avec les parapluies et le système « d'arrosage »), installations qui, de plus, ne passent pas inaperçues.

b) Du public à l'intime : de nouveaux rapports à « l'espace privé »

Le théâtre de rue rend également accessible (par différents modes sensibles) non seulement des espaces publics mais aussi des espaces perçus comme privés, ou encore des espaces domestiques. Les citoyens découvrent ainsi certains lieux car « si tu ne connais pas des gens qui habitent là-bas, tu n'y vas pas tellement. Si on ne connaît personne, pas de raison d'y aller » [S46']. Certains quartiers, à dominante résidentielle, sont ainsi peu connus des citoyens et les spectacles sont l'occasion d'incursion dans des zones peu fréquentées de la ville, aussi bien au centre (rue Voltaire, quartier de la préfecture) qu'en périphérie (la Villeneuve et ses recoins). Des personnes interrogées disent d'ailleurs que « c'est vrai que c'est sympa parce que c'est un endroit qui est agréable et on ne rentre pas tellement dans les cours des immeubles donc c'est sympa de le faire. C'est un quartier quand même assez fermé là-bas. (...) La rue Servan j'y passe quand même assez souvent mais rentrer dans les cours d'immeubles, ça non. » [S46']. Puis, à une échelle plus petite, les artistes font passer, entrer le public dans des espaces effectivement invisibles depuis la rue, inconnus si l'on n'a jamais eu la curiosité d'explorer de soi-même certains passages et certains cours d'immeubles : « Moi je connaissais la rue mais pas le... J'étais jamais rentrée. » [S58]. Une femme s'interroge d'ailleurs : « Je ne sais pas si c'est ouvert au public, si on peut entrer... » [S47]. Par leur forme et leur situation par rapport à la rue, ces cours sont perçus comme des espaces privés communs aux habitants d'un ensemble d'immeubles, comme celle de la rue Voltaire où se tient « La soupe » [16] ou encore celle rue des Minimes où l'on recherche des cages [18]. Il est intéressant de noter que dans cette dernière, bien que clairement accessible au public (pas de porte, de grille, de code quelconque limitant l'accès) et où les comédiens entrent tranquillement, peu de spectateurs oseront y pénétrer. Nous pouvons nous demander si le public avait des scrupules à entrer dans un espace qui lui semblait privé, ou bien par crainte de faire du bruit et de « déranger » les habitants, d'autant que c'est en soirée et que l'ambiance est très silencieuse, intimiste, à peine traversée par de discrets gazouillements d'oiseaux. Nous remarquons que les quelques échanges de paroles entre spectateurs se font en chuchotant.

Sans qu'il y ait besoin de quitter la rue, il y a une certaine porosité entre espace public et espace privé domestique qui est utilisée par les artistes. Par exemple, quand les

représentations ont lieu le soir, les spectateurs peuvent regarder l'intérieur des appartements par les fenêtres éclairées. Cette expérience que chacun peut faire habituellement, elle est là comme «excusée» par le fait qu'avec «Les cages» [18] le public est à la recherche de cages à oiseaux accrochées sur les façades et que pour cela il examine attentivement les immeubles en même temps, guidé par le comédien armé de sa canne-lampe. C'est là une sorte d'encouragement tacite à regarder chez les gens, ce que certains spectateurs ne manquent pas de relever, et d'apprécier,: «Moi j'aimais bien la canne à pêche avec ce point lumineux. Tu avais vraiment l'impression qu'il titillait les immeubles, qu'il allait chez les gens et ... j'aime bien, c'est sympa. (...) J'aimais bien le fait que ça vienne se greffer dans le logement, les gens aux fenêtres» [SS46']. C'est également ce qui se passe dans la Rue des rumeurs de «Sens de la visite» [11] où le public assiste à des scènes se déroulant devant des pavillons. Depuis la rue, les spectateurs ont ainsi l'occasion, le prétexte pour regarder franchement chez les gens, pour observer les jardins et les maisons. Nous faisons l'hypothèse que les habitants devaient avoir clairement conscience du fait que l'on allait non seulement voir le spectacle mais aussi regarder le cadre, puisqu'il y a eu des modifications dans l'arrangement des extérieurs, entre le moment où la troupe a fait son repérage et la représentation. Cela va de l'intervention mineure comme le ramassage des feuilles mortes, le rangement des poubelles, à d'autres plus remarquables comme la décoration de la façade avec des guirlandes de Noël électriques et clignotantes ou encore l'installation d'une série de nains de jardin devant la maison⁹⁸ ! L'intimité montrée aux regards étrangers est pour l'occasion fortement contrôlée, d'autant que l'événement artistique modifie consciemment et/ou inconsciemment les codes de conduite des individus qui feront moins preuve de réserve et d'inattention polie.

Des spectacles vont renforcer l'ambiance intimiste des lieux, comme par exemple avec le spectacle «La soupe» [16] dans une cour de la rue Voltaire. Le lieu est fermé, coupé des rues environnantes aussi bien visuellement qu'au niveau sonore et paraît privé, encore que peu investi par les habitants. La comédienne renforce ce côté intimiste en y installant des fils à linge sur lesquels des draps et des chemises sèchent, des petits bancs et une cuisine en plein air où mijote une soupe dont on perçoit l'odeur en entrant dans la cour. L'artiste

⁹⁸ Ils avaient été rangés pour l'hiver et ressortis pour l'occasion.

recherche d'ailleurs une « situation de famille »⁹⁹ et raconte de nombreuses anecdotes sur les remarques des gens qui lui demandent la recette de la soupe (et parfois qui lui recommandent la leur), sur les souvenirs qu'évoquent les petits bancs, objets traditionnels des cultures méditerranéennes, etc. L'ambiance sonore très douce et feutrée, les odeurs de cuisine (oignons, soupe, basilic) renforcent cette sensation d'être reçu chez quelqu'un, dans un intérieur, dans l'intimité d'une personne et d'un lieu.

Les espaces publics urbains, lors des représentations de théâtre de rue, sont des espaces de rencontre entre membres du public mais aussi avec des habitants, des habitués, des passants. Dans ces situations de face-à-face, les personnes du public se retrouvent dans la situation d'être, aux yeux des non-spectateurs, un spectacle à part entière, surtout lorsque cela se passe dans des lieux ordinairement peu fréquentés (comme dans des quartiers à dominante résidentielle). C'est aussi l'occasion pour les gens ne faisant pas partie du public de « participer », pour un court instant, à cet événement, en « entrant dans le jeu », ou simplement en partageant une réaction. D'autre part, ces circonstances renvoient les spectateurs à la condition « d'étrangers » car « en visite » dans des lieux publics mais parfois aussi dans des espaces paraissant quasi privés (cours intérieures...). C'est ainsi parfois la redécouverte d'un quartier ou d'une rue, montrés et perçus sous un jour plus privé, plus intime.

Conclusion

Les spectacles nous donnent à observer et à comprendre des compétences et des stratégies spatiales complexes. Elles témoignent aussi d'une permissivité des pratiques plus grande qu'en temps ordinaire, aussi bien par rapport aux règlements et aux lois que par rapport aux codes de conduites implicites entre citoyens.

Nous avons observé que les distances physiques et sociales se modifient et que l'occasion des actions artistiques amène les uns et les autres à contrevenir aux normes et aux conventions tacites de distance entre les individus, entre étrangers dans l'espace public, sans que cela soit perçu comme une gêne, une intrusion insupportable dans « l'espace intime » de chacun. Le fait de former un groupe est également une expérience partagée particulière.

⁹⁹ Loredana Lanciano, entretien du 27 mai 2000 à Grenoble.

Ces situations de rencontre de l'autre concernent aussi bien le groupe du public que les non-spectateurs, tels que les habitants ou les passants des espaces occupés momentanément par des représentations. Ces dernières ne s'occupent d'ailleurs pas seulement des espaces publics mais aussi à des espaces moins connus, moins fréquentés par les citadins, qui les découvrent souvent avec plaisir. Plus généralement, ce qui constitue l'espace public et l'espace privé, leurs séparations et/ou leurs relations, se trouve alors interrogé et expérimenté de façon différente dans ce « rapprochement » que permet le spectacle.

E) LES ARTS DE LA RUE FACE AU SENSIBLE

Les troupes travaillent avec ce qui fait la matière d'un espace, non seulement le construit et le vécu, mais aussi le sensible. Pour cela, elles vont repérer à l'avance ce qui fait, selon elles, les qualités et les « défauts » (c'est-à-dire principalement ce qui pose des difficultés) pour la représentation. Les compagnies vont ainsi « à la rencontre » de la ville, mais elles sont aussi à la recherche d'ambiances. Ces dernières peuvent participer de la création elle-même, être tout à fait déterminantes dans la forme et le fond de l'action artistique en milieu urbain. Il s'agit également de donner à voir aux spectateurs ce qui existe mais selon une position dans l'espace peu connue, en faisant appel à des modalités sensorielles peu usitées dans l'espace public. Les artistes communiquent un plaisir mais aussi un regard acéré et engagé sur la ville. Et si les troupes font donc appel d'une façon particulière au sensible dans leur confrontation à la ville et leur expression artistique, cette dimension est également expérimentée de façon très forte par les personnes du public. Leurs sens sont en effet éprouvés de façon inhabituelle par les spectacles et la ville se trouve tout d'un coup transformée.

1. Les troupes : rencontre et recherche d'ambiances urbaines

Pour jouer dans la rue les compagnies de théâtre de rue doivent « faire avec » la ville. C'est-à-dire à la fois « faire malgré » des événements et des ambiances existantes subies et considérées comme problématiques pour le bon déroulement de la représentation, et à la fois « faire à l'aide » de ces mêmes données, base des créations elles-mêmes. Le sonore émerge comme une contrainte forte qui pousse les artistes à, par exemple, agir sur la ville elle-même en vue, éventuellement, de faire modifier l'ambiance sonore ordinaire, ou encore à agir dans l'espace, en recherchant des lieux les plus appropriés aux spectacles. Une autre attitude¹⁰⁰ est, dès la conception, de jouer avec le son comme matière sonore, de créer des ambiances sonores particulières, de mettre le son au cœur de l'action artistique. Outre le son, les autres sens sont aussi pris en compte, dont la lumière en ville le soir, où les troupes façonnent l'environnement lumineux de la ville la nuit, en diminuant ici, jouant sur des sources lumineuses, permettant de poser un autre regard sur l'espace public. Enfin,

¹⁰⁰ Deux attitudes différentes mais qui ne s'excluent pas : on rencontre souvent leur association chez les troupes de théâtre de rue.

les odeurs, le tactile et le vent, sont des éléments participant aux ambiances urbaines donnant encore davantage de profondeur, de vie aux spectacles.

a) **Le sonore, une question de fond**

Les bruits de la ville comme contrainte

Quand on questionne les artistes sur ce qui les préoccupe dans l'espace public urbain, la question du sonore arrive spontanément très souvent en première position. Pourtant, si les troupes de rue prêtent particulièrement attention à l'environnement sonore de l'espace qu'elles recherchent pour se produire ou qu'on leur a attribué, cela apparaît rarement, au mieux pas du tout explicitement, dans les fiches techniques communiquées au préalable au commanditaire. Pour les spectacles observés, seule *M'Zèle* [06] souhaite un endroit «au calme, à l'abri des bruits». La *Compagnie 26000 Couverts* [11] demande à ce qu'il n'y ait pas de circulation automobile. Ainsi le sonore est plus particulièrement abordé en tant que «contrainte»¹⁰¹, «nuisance»¹⁰², «parasite»¹⁰³.

Mais comme on l'a vu dans la partie III¹⁰⁴, lors des repérages, le bruit et sa gêne éventuelle sont soigneusement pris en compte¹⁰⁵. Cela peut concerner le niveau sonore lui-même, c'est-à-dire à savoir si un son, ou un ensemble de sons, risque d'être suffisamment fort pour masquer les productions sonores du spectacle¹⁰⁶. Il peut aussi s'agir de la fréquence sonore¹⁰⁷ des bruits de l'espace public qui peut s'avérer problématique. En effet, il faut savoir que la voix humaine émet principalement dans les fréquences médiums et donc que d'autres sons dans ces fréquences peuvent gêner l'intelligibilité des propos des acteurs. Ce sont principalement les sons formant un continuum sonore (durée) et/ou un niveau sonore (intensité) tel que pouvant masquer la voix (et parfois aussi la musique) qui sont cherchés

¹⁰¹ « (...) Des fois on fait plus attention à l'environnement bruit, si il y a trop de bruit on n'y va pas malgré qu'il soit beau... » Loredana Lanciano de *Z.U.R.*, entretien mené par C. Aventin et F. Estréguil le 27 mai 2000 à Grenoble.

¹⁰² « Les critères de jeu pour un spectacle de rue et particulièrement en milieu urbain, c'est... le premier problème, c'est les nuisances sonores. », le *S.N.O.B. (Service de Nettoyage des Oreilles Bouchées)*, interviewé le 26 juillet 1998, pendant une pause de leur déambulation.

¹⁰³ « Le son pour nous, pour le spectacle, c'est un parasite », Jeff Thiébaud (dir. *Délices Dada*), entretien mené par Martine Leroux le 6 mars 1999, dans le cadre de la recherche Augoyard J.-F. (dir) (2000). *Op.cit.*

¹⁰⁴ 3. *Repérages : les processus de choix et les compétences des artistes.*

¹⁰⁵ D'un point de vue physique, un son est constitué essentiellement de trois paramètres : la durée, la fréquence et le niveau d'intensité.

¹⁰⁶ Le niveau d'intensité s'exprime en décibel (dB).

¹⁰⁷ La fréquence caractérise la hauteur d'un son et s'exprime en Hertz (Hz). Les sons se répartissent dans les fréquences graves (20 à 250 Hz), médiums (250 à 2000 Hz) et aigus (2000 à 16000 Hz). En dessous de 20 Hz se trouvent les infrasons et au-dessus de 16000 Hz, les ultrasons, ces deux classes de fréquences n'étant pas audibles par l'homme.

pour pouvoir les éviter. Cela peut être, par exemple, en faisant couper l'eau d'une fontaine (qui produit un bruit continu et dans toutes les fréquences, dont les médiums), dévier la circulation automobile, etc., ou encore en cherchant un dispositif construit «protégeant » de ces sons¹⁰⁸.

Les qualités acoustiques des lieux

Outre les sources de bruits divers et variés de la ville, les troupes font très attention aux formes, aux matériaux des espaces de représentation car ils sont déterminants dans les qualités sonores des lieux. Que la fanfare du *S.N.O.B.* [09] y soit particulièrement vigilante¹⁰⁹ n'est pas très étonnant de la part de musiciens¹¹⁰. Mais nous avons pu constater que cela concernait quasiment tous les types d'interventions dans la ville. Même si les fiches techniques ne comportent rien de particulier à ce niveau, au cours des repérages et dans les entretiens, les observations des attitudes et des postures des artistes pendant les repérages et les représentations, confirment, consciemment ou non de leur part, la prise en compte de cet élément de l'environnement urbain.

Il s'agit pour eux d'éviter principalement les situations où la voix pourrait être masquée, comme on l'a vu juste précédemment. Mais nous avons remarqué qu'ils recherchaient aussi souvent comme qualité acoustique d'un espace, sa «bonne » réverbération¹¹¹. Ainsi les troupes recherchent des lieux où la voix des artistes va être réfléchi pour durer suffisamment longtemps et alors être perçue plus facilement par le public (qui peut se trouver un petit peu éloigné de la source), semblant en quelque sorte «amplifiée ». Comme

¹⁰⁸ Une autre des «solutions » pourrait être d'amplifier le son des spectacles électroniquement. Il faut noter que les spectacles observés à Grenoble ne l'étaient pas, en majorité, sauf la musique diffusée pour « Mascaro » [01], « Malqueridas » [07], « Del planeta basura » [08], de rares et ponctuelles interventions au micro pour « Cagettes et poules » [02], au haut-parleur pour «Taxi » [10] et « Sens de la visite » [11]. Ces dernières troupes utilisent ces moyens d'amplification plus pour faire référence à des pratiques « officielles » courantes que réellement pour une nécessaire utilité technique. La question de l'amplification est apparue comme problématique et source d'inquiétude de la part de nombreux artistes qui en ont témoigné et discuté sur la *mail-list* des arts de la rue. Cette question semble se poser spécialement dans le cadre de festivals où on assiste à une véritable surenchère sonore des uns et des autres... ou finalement plus personne ne peut s'entendre correctement.

¹⁰⁹ « On a besoin un petit peu d'espace confiné pour avoir le son... c'est assez exigeant. », interview du 26 juillet 1998, *op. cit.*

¹¹⁰ Patrice Masson, dans son D.E.A., traite particulièrement des préoccupations et compétences des musiciens de rue Masson P. (1998). *L'intuition acoustique des musiciens de rue*. D.E.A. «Ambiances Architecturales et Urbaines ». Grenoble et Nantes : Ecole d'architecture de Grenoble (Cresson) et Université de Nantes (ISITEM), 107 p.

¹¹¹ Voir Glossaire des effets en annexe. De plus, un espace réverbérant est souvent un espace fermé (comme des cours, des places...) avec des matériaux réfléchissants comme le béton, la pierre, le verre, le marbre...

Patrice Masson l'a montré¹¹², les artistes ont des connaissances et des savoir-faire très intuitifs, souvent liés à leur expérience. Il leur arrive de rechercher des lieux plutôt réverbérants ou au contraire absorbants pour des ambiances plus feutrées (comme se placer dos à un mur pour profiter de son rôle de réflecteur). Par exemple, quand la jongleuse de « Bercée sous les balles » [06] choisit de se placer à un angle de rue, juste devant une façade c'est, outre s'éloigner d'une fontaine qui masque sa voix, pour utiliser, consciemment ou non, la vitrine derrière elle comme réflecteur sonore. Ce type d'attitude, que l'on peut observer à maintes reprises dans quasiment tous les spectacles de notre corpus, n'est pas explicitement évoqué par les artistes. Mais l'utilisation des qualités de réverbération d'endroits précis des lieux de représentation (mais pas la seule raison) comme par exemple, le dispositif du mur réflecteur à la *Compagnie Embarquez* [05], au guide de « Sens de la visite » pour présenter une « salle de concert lapone » [20], se faire entendre facilement sous les galeries parmi les « polymultiformes » [13], etc., nous permet d'avancer l'existence assez générale d'une telle attention et d'une telle prise en compte par les artistes.

Le jeu avec le son

Mais les sons de la ville peuvent aussi être pris comme matière de jeu, comme faisant pleinement partie de la ville, et peuvent être utilisés dans les spectacles. Cela peut se faire dès la phase de création¹¹³, mais aussi lors de la représentation, par improvisation en réaction à des événements sonores.

Les spectateurs peuvent écouter une « musique urbaine » avec le concert des voitures du spectacle « Taxi » [10] qui font entendre vrombissements de moteurs, raclements d'essuie-glaces, claquements de portières et autres coups de klaxon. Réagissant à des irrptions sonores ordinaires non prévues dans les représentations, les artistes vont intégrer les

¹¹² Masson P. (1998). *Op. cit.*

¹¹³ Concernant le bruit de la ville comme matière même d'invention artistique, nous n'avons pas rencontré ce type de démarche parmi les spectacles de notre corpus. Nous pensons néanmoins à des créateurs comme Nicolas Frize et ses actions artistiques participatives inspirées de l'environnement sonore urbain (voir Augoyard J.-F. (1994). *Actions artistiques en milieu urbain, A l'écoute d'une épiphanie sonore*. Etude d'accompagnement de l'action sur l'environnement sonore urbain de Nicolas Frize à Saint Denis entre 1991 et 1993. Grenoble : Gresson ; Plan Urbain, Ministère de l'équipement du transport et du tourisme, 50 p.) ; à la compagnie *Décor Sonore* qui travaille depuis de longues années sur l'espace sonore, investissant « l'espace libre de la rue comme lieu d'expression, faisant des bruits de la ville sa matière de prédilection » (voir le très beau texte de Chaumier S. (2002). « Du spectacle à ne pas en croire ses oreilles ». *Alliage*, n°47) avec son Orchestre de chambre de ville » ou son « SIVOX » (Syndicat Intercommunal à

cloches de l'église Saint-André, comme le raconte un spectateur de *Yvan l'impossible* [non observé] : le jongleur qui «était devant une église [et] il a pas mal joué avec le fait d'être devant l'église. Quand ça sonnait... il y avait les cloches. Il parlait de la religion. » [S39].

Dans un autre genre, nous trouvons aussi un effet d'enveloppement¹¹⁴ créé par exemple, par moment, par la musique de «Mascaro » [01] sur la place Vaucanson ou encore celle de «Malqueridas » [07] sur la place Saint-André qui fait passer le son au premier plan. La musique, surgissant d'un seul coup à un niveau sonore bien supérieur à tous les sons environnants, « matérialise » en quelque sorte le son, qui paraît alors englober chacun.

Au contraire, sans ajouter le moindre son et donc sans créer le moindre effet sonore, les hommes-statues de la *Compagnie Thomas Chaussebourg* [04], immobiles et muets sur le pont Saint-Laurent, entraînent comme par mimétisme les spectateurs dans le même genre d'attitude : les passants s'arrêtent, les gens restent silencieux. Ils offrent ainsi (entre autres) le temps d'écouter l'ambiance sonore du lieu : les bruits de la ville un peu plus loin et, surtout, pas du tout urbain, le son de l'Isère, rivière agitée passant sous les pieds du public. Paradoxalement une étrange sensation de calme se dégage, faisant prendre conscience de ce lieu comme d'un intervalle mettant le mouvement des citadins à distance, espace de repos dans la ville, moment de suspension temporelle, spatiale, sonore.

Le son peut aussi avoir un pouvoir de décontextualisation¹¹⁵. C'est par exemple le cas lorsque le spectacle, par sa production sonore, change (pour le temps de la représentation) l'ambiance d'un lieu, induisant un décalage entre les sons habituels liés aux activités courantes que les citadins associent au site et les sons du spectacle évoquant une toute autre activité, un tout autre lieu. La bande-son diffusée pendant «Mascaro » [01] sur la place Vaucanson, à certains moments particuliers comme par exemple celui évoquant les Indiens d'Amérique du sud, projette le public dans une toute autre ambiance, faisant quasiment oublier le lieu «réel ». Ainsi un spectateur dira qu'« ils peuvent faire croire que tu es ailleurs. Même sans beaucoup de décors, juste par le son. » [S03]. A un autre moment, cet effet de décontextualisation, fera dire à ce même spectateur¹¹⁶, « là, c'est la

Vocation Sonore), Lorenç Barber et ses concerts de cloches à l'échelle d'une ville entière ou encore, à une micro-échelle la compagnie *Les Piétons* et leurs concerts des balais, etc.

¹¹⁴ Voir Glossaire des effets en annexe.

¹¹⁵ *Id.*

¹¹⁶ Ce spectateur, preneur de son pour notre enquête, après un entretien mené suite au spectacle, avait souhaité écouter l'enregistrement avec nous, plusieurs semaines plus tard, et le commenter au fur et à mesure. Cette citation est tirée de cette « écoute réactivée », la seule que nous avons menée.

mer à Grenoble ». Ce passage du spectacle est intéressant d'un point de vue sonore car il met en présence plusieurs effets, dont l'un par un heureux hasard. Il s'agit de la diffusion d'une bande-son de vagues apparaissant progressivement (effet de crescendo¹¹⁷) et se confondant, par un effet de mixage¹¹⁸, avec le son de la circulation automobile espacée par des feux tricolores, celle-ci donnant un effet de vague¹¹⁹. Sans que la troupe ait recherché cette composition entre sons du spectacle et bruits ordinaires de la ville, la suggestion d'un environnement marin par le son est renforcée (voire se confond : est-ce la mer, est-ce des voitures, que les citadins entendent à ce moment-là ?) de façon troublante par l'ambiance ordinaire de la place.

Les sons des spectacles jouent à la fois sur un « ailleurs » mais aussi (par hasard ou non) sur un « ici » habituel pour proposer d'autres perceptions de l'espace public urbain.

b) « Lumière ! » ou la maîtrise de l'éclairage public par les artistes

La majorité des spectacles de notre corpus se sont déroulés pendant la journée et donc en plein jour. Nous n'avons pas décelé de trace d'une prise en compte particulière de la lumière du jour par les créateurs, que ce soit de l'éclairage lui-même, de l'ombre, de l'éblouissement éventuel, etc. Et ceci, ni dans les fiches techniques, ni au cours des entretiens, ni lors des représentations. Cela ne signifie par forcément que les compagnies de théâtre de rue sont indifférentes à la question de la lumière, car on peut se rendre compte qu'elle est l'objet d'une certaine attention, consciente ou non, peut-être intuitive. D'autant que lorsque les spectacles se déroulent le soir et qu'il fait sombre, et même complètement nuit, toutes les compagnies veulent une action lumineuse forte et donc une maîtrise de l'environnement lumineux de l'espace public urbain.

Ce sont alors bien sûr des spectacles qui ne peuvent se jouer qu'avec l'obscurité (ou une quasi obscurité) avec, si possible, un renforcement de la nuit dans la ville en faisant éteindre l'éclairage public du site de représentation. Par contraste, les zones éclairées paraissent ainsi plus lumineuses encore et les zones d'ombre beaucoup plus sombres. Cela peut être un moyen de recréer complètement, par la lumière, un autre espace, redessiner un territoire spécifique. C'est le cas de « Mascarò » [01] où la place Vaucanson, plongée dans le noir, n'est plus éclairée que par la lumière des projecteurs, délimitant ainsi clairement la

¹¹⁷ Voir Glossaire des effets en annexe.

¹¹⁸ *Id.*

¹¹⁹ *Id.*

différence entre espace de jeu (avec la lumière) et l'espace du public (non éclairé directement). Le fait d'éteindre l'éclairage public permet une mise en exposition¹²⁰ de lieux et/ou de personnages du spectacle par une mise en lumière ponctuelle et ciblée, comme par exemple les scènes pavillonnaires de la « Rue des rumeurs » dans « Sens de la visite » [11] éclairées par des projecteurs depuis les banquettes roulantes. Cela peut aussi tendre à faire disparaître visuellement l'environnement construit en le plongeant dans l'ombre par un effet d'estompage¹²¹, comme lorsque « Mobile Home » de *Transe Express* fait passer inaperçus (au niveau visuel, mais aussi au niveau sonore) les monuments historiques de la place Saint-André¹²².

Les troupes peuvent utiliser différents systèmes lumineux (outre les projecteurs, comme on en trouve et utilise en salle) tels que, dans « Sens de la visite » [11], le théâtre d'ombre (« l'histoire de la maison sans toit »), les feux d'artifice (« l'Omniscient de la Bourboule ») ou encore « le grand spectacle final » son et lumière. Le collectif *Z.U.R.* ([16] [17] [18]), quant à lui, installe souvent des projections vidéos sur des murs et des façades d'immeubles, à la fois épisode du parcours urbain mais aussi, en quelque sorte, mode d'éclairage indirect.

c) Les autres modalités sensorielles

Les spectacles de rue font appel à tous les modes sensibles des ambiances urbaines, en particulier, comme on vient de le voir, l'ouïe avec les sons de l'espace public et la rue avec la lumière, mais aussi l'odorat avec essentiellement des diffusions d'odeurs, le tactile avec principalement le contact avec les pieds, sans oublier le vent.

Odeurs, signes de vie

Plusieurs spectacles utilisent des odeurs au cours de la représentation, soit comme éléments clés d'une action, soit comme éléments participant de l'ambiance générale. Pourtant aucune troupe n'évoque ce point dans les entretiens, à part Générrik Vapeur¹²³, qui, d'ailleurs, n'utilise pas les odeurs dans « Taxi » [10]. Les responsables de cette troupe avancent l'idée que l'intérêt d'avoir recours à cette dimension sensible, c'est plonger dans un contexte tangible, que l'on peut sentir (dans le sens de flairer) et que c'est « ce qui manque peut-être à la télé ». Les spectacles, comme les espaces publics qui les accueillent,

¹²⁰ Voir Glossaire des effets en annexe.

¹²¹ *Id.*

¹²² Voir également section F. de cette partie.

ne sont ni incolores, ni inodores, ils plongent le public dans un monde qui n'est pas aseptisé mais au contraire qui témoigne d'activités humaines.

Les odeurs « provoquées » lors des représentations sont variées. On peut recourir à des parfums de cuisine comme dans « La soupe » [16] avec le basilic qui diffuse son odeur quand on en froisse les feuilles, les oignons émincés puis la soupe à l'oignon qui mijote dans une cour d'immeuble, ou encore dans « Cagettes et poules » [02] avec l'omelette géante préparée et cuite directement sur la place Saint-André¹²⁴. Ces deux cuissons diffusent leurs parfums qui, peu à peu, envahissent¹²⁵ l'espace. Les spectateurs peuvent aussi sentir l'odeur un peu âcre de la poudre venant des pétards et des feux d'artifice que l'on vient de tirer et qui se diffuse peu à peu dans l'espace (dans « Cagettes et poules » [02] mais aussi dans « Sens de la visite » [11]). On peut sentir des relents plus localisés autour des petites scènes de « poulailler » de « Cagettes et poules » [02], venant des poules et de la paille souillée, odeurs peut-être un peu surprenantes en pleine ville. La compagnie *Embarquez* [05] provoque un très net recul des spectateurs (effet de répulsion¹²⁶) en pulvérisant vers le public de la bombe aérosol parfumée, habituellement utilisée dans l'espace domestique mais pas en espace extérieur.

Les odeurs semblent aussi utilisées dans les spectacles observés pour renforcer la perception de l'espace public en espace plus privé, domestique, comme avec les parfums de cuisine et de bombe désodorisante. Elles peuvent permettre une sorte de délocalisation des spectacles, en plus de faciliter leur ancrage dans une réalité.

Toucher l'espace public, avec les pieds, avec tout le corps

Pour sa part, le toucher principalement impliqué est le « podotactile », bien entendu préoccupation majeure pour la danse, mais aussi à l'occasion d'autres formes d'interventions. Les danseuses de *Las Malqueridas* [07] et de *Sol Pico* [08] font référence au revêtement de sol dans leur fiche technique en spécifiant qu'elles souhaitent un sol plat,

¹²³ Entretien mené par Martine Leroux le 8 mars 1999 avec Pierre Berthelot et Cathie Avram.

¹²⁴ On peut noter que le goût sera aussi un sens convoqué chez les spectateurs puisque la soupe et l'omelette ont été partagées entre les personnes du public. Au festival d'Aurillac, nous avons assisté à plusieurs spectacles où quelques spectateurs pouvaient boire : personnes choisies dans le public pour une démonstration de danses écossaises « récompensées » par quelques rasades de whisky, spectateurs en terrasse du café de « Mme Raymonde » (*Cie du Tapis Franc*) se faisant servir des ballons de rouge, ou encore, avant le début d'un spectacle, acteur faisant passer une flasque d'eau-de-vie pour réchauffer le public (il peut faire froid à Aurillac fin août) et présenté comme un « radiateur intérieur ».

¹²⁵ Voir Glossaire des effets en annexe.

¹²⁶ *Id.*

sans obstacle et surtout un revêtement pas trop lisse pour que ça ne soit pas glissant. Mais en attribuant la place Saint-André pour ces représentations de danse, le commanditaire a peut-être fait une erreur : Sol Pico juge après le spectacle que «ça ce n'est pas une très bonne place parce qu'elle glisse beaucoup », désignant les dalles de pierre lissées par le temps et les passages. Le *Teatro Nucleo* [01], attentif également au revêtement de sol, demande un espace au sol dur et sans obstacle, les comédiens devant parfois se déplacer en rollers pour certaines scènes. La place Vaucanson, servant de parking en temps ordinaire, sera alors bien adaptée.

Le terrain et son état importent aussi pour d'autres spectacles, sans que cela soit une contrainte forte pour le bon déroulement de la représentation, mais les matières qu'on y rencontre entrent dans le récit et sont «offertes » à l'expérimentation. Il s'agit, entre autres, des visites de *Délices Dada*, où les guides font remarquer, par exemple, les feuilles mortes recouvrant le sol et faisant du bruit quand le public marche dessus [14] ou les galets tapissant le terrain en un « tapis » [13] sur lequel il n'est d'ailleurs pas facile de marcher.

Pour d'autres encore, l'espace de jeu n'est pas simplement un terrain où l'on se tient debout sur les deux pieds, mais aussi un endroit où l'on peut se coucher, se rouler par terre, ce qui se produit rarement dans l'espace public et même privé. Les comédiens de « Ville occupée » [03] et de « Sirènes » [15] entrent en contact, parfois violemment (ils se laissent tomber, se jettent sur le sol), avec les pavés de la place Claveyson ou de la Grande rue. Cet exemple montre que les sensations tactiles données à éprouver le sont peu habituellement et ont l'originalité d'impliquer une grande partie du corps.

Vent et courants d'air

Autres éléments pris par certains artistes, suivant leur type d'intervention : le vent et les courants d'air. L'observation des lieux lors des repérages est le moment privilégié pour estimer si la présence de courants d'air peut compromettre la représentation. Par exemple, la fiche technique de « M'Zèle » [06] précise qu'il faut un espace «à l'abri du vent » pour ne pas rendre difficile (voire impossible) le numéro de jonglerie. Les spectacles comme [01], [11], « Mobile Home » qui utilisent des feux d'artifice sont aussi concernés par ces questions, comme nous l'avons examiné plus précisément dans la partie sur les repérages.

Élément du récit, le vent est évoqué dans une visite de «Circuit D» [20] lorsque le guide fait mention du site de Villeneuve comme étant un lieu extrêmement venté («(...) nous sommes ici au centre de l'Y grenoblois, c'est donc ici que tous les vents convergent. C'est

l'endroit le plus venté de l'agglomération»), réalité bien connue des Grenoblois et qui explique pourquoi ce site fut celui de l'ancien aéroport. On trouve mention dans le spectacle d'un événement sensible ordinaire du lieu de représentation, auquel les artistes associent des événements fictifs mais qui, par-là, se trouvent inscrits dans une réalité.

En jouant dans l'espace public les artistes de théâtre de rue ont développé une attention particulière à la ville, aussi bien pour y permettre la tenue d'un événement artistique que pour travailler avec ce qui fait sa matière sonore, lumineuse, odorante, etc. et proposer ainsi des créations originales. L'expérience et la connaissance plus ou moins intuitives de l'espace public en rapport aux différents sens leur font choisir le plus précisément possible les lieux où intervenir, possédant des qualités adéquates (réverbération, protection contre les courants d'air...). Les différentes modalités sensorielles engagées dans les créations sont prises en compte comme éléments d'une action mais aussi comme recréation d'un contexte, en passant par la mise en valeur d'un lieu, en faisant prendre ainsi conscience de ses qualités ordinaires comme extraordinaires.

2. Les spectacles, « ça décape les capteurs sensoriels ! »

La position prise par le public joue un rôle dans sa perception de la ville, car il découvre cette dernière selon des perspectives inédites. De plus, il prend conscience des sens (pas uniquement de la vue) et de la richesse de perception de l'espace public engendrée par les spectacles. Une spectatrice, qui a du mal à faire le récit de ce qui s'est passé durant un parcours de *Z.U.R.*, nous dira que «ce spectacle, c'est surtout des sensations ; on ne peut pas tellement raconter » [S47'], comme si, peut-être, les spectacles exacerbaient surtout la perception sensible des choses de la ville et de son environnement. Et cette appréhension sensorielle serait peut-être rendue possible par ce que les spectacles montrent mais aussi, plus « simplement », parce qu'ils « réveillent » les sens. Ainsi, comme une autre spectatrice en a conclu à propos de «Circuit D » : «Ça décape les capteurs sensoriels ! » [S73]. Ces actions artistiques font à nouveau fonctionner les sens des spectateurs dont l'usage étaient, peut-être, un peu «engourdi ». Elles peuvent provoquer une visite quasi neuve de lieux urbains pour les spectateurs, qui partagent alors avec les compagnies des points de vue originaux sur la ville, pouvant même aller jusqu'à la véritable «révélation » de lieux précis. Nous rejoignons pour cela Jean-Jacques Delfour lorsqu'il écrit que «le

théâtre de rue a pour ambition de changer l'expérience du monde et non pas le monde lui-même »¹²⁷.

a) Une autre perspective sur la ville

Les spectateurs ont la rare occasion d'expérimenter une autre façon de percevoir l'espace public en se situant à un emplacement différent de la localisation habituelle, notamment en sortant de leur espace réservé » (aux piétons, aux voitures, au tramway...). Le panorama qui s'offre alors, s'il n'est apparemment pas nouveau, s'en trouve pourtant bouleversé car reconstruit sur cette perception inédite. Cela vaut pour la vision mais aussi pour les autres modalités sensorielles.

Tout d'abord, on peut dire que ces spectacles ouvrent de nouvelles perspectives aux citoyens, au sens littéral du terme puisqu'ils offrent un autre point de vue, une autre profondeur de champ sur la ville. En effet, les gens se retrouvent à des emplacements inhabituels de l'espace public, géographiquement parlant. Ainsi, ces spectacles permettent à des individus de se disposer dans des endroits où les piétons sont généralement exclus, comme la chaussée, les couloirs de bus et les voies du tramway, ou encore les pelouses interdites. A ces occasions, les passants-spectateurs font stopper les voitures car ils traversent où bon leur semble, marchent d'autorité sur la chaussée, changeant de cette façon au moins, pour un instant, les rapports de force. Même les personnes qui ont l'habitude de se déplacer en voiture n'ont pas le même point de vue en étant passagers des taxis [10], car depuis le coffre ou perchés sur le toit de l'automobile, ils n'ont pas le même champ de vision dégagé et en léger surplomb. A la question de savoir si ces spectacles changent quelque chose dans la perception des lieux, un spectateur répond négativement mais, en réfléchissant, convient que « enfin, si tu te rends compte que tu marches dans des endroits où tu ne marches pas d'habitude, sur le tram par exemple. (...) Donc, oui, tu redécouvres forcément le lieu d'une manière... Mais c'est plus au niveau de la situation dans l'espace que du lieu lui-même » [S41]. On peut encore redécouvrir un espace avec « Mascaro » [01], place Vaucanson, en occupant un parking, qui non seulement donne le lieu à voir sous un autre angle mais, en plus, amène des idées chez les spectateurs sur des réaménagements et d'autres usages : « La place Vaucanson, je pensais que c'était une place "merdique" ! Ça me rend triste de voir cet énorme parking. J'en ferais un espace

¹²⁷ Delfour J.-J. (1998) « Rue et théâtre de rue. Habitation de l'espace public et spectacle théâtral ». *Espace et société*, n°90-91.

avec des arbres, des terrasses ; quelque chose de très simple mais en même temps un peu élaboré » [S03].

Mais outre la vue, les troupes peuvent proposer, par leurs actions et en faisant éventuellement participer le public, une perception «neuve » et en quelque sorte insolite des espaces en convoquant d'autres modes sensibles que la vue. Cela donne alors une connaissance et une pratique renouvelées, inédites parfois, de la ville et de ses qualités sonores, olfactives, tactiles. Par exemple, en demandant au public qui le suit de hurler dans les petites rues piétonnes du centre ville, ou de crier place Claveyson, la *Compagnie du 13 mars* [03], outre le fait de provoquer un comportement surprenant de la part d'adultes (courir dans la rue n'est pourtant pas interdit, crier non plus), propose une perception inouïe¹²⁸ de l'espace. Cela fait « sonner » les rues et les places, donnant à entendre et par-là à ressentir un volume et des matériaux selon leur réverbération¹²⁹. Au cours de la visite sur « La diaspora lapone » [20], le guide de *Délices Dada* fera une démonstration des qualités sonores d'un terrain de basket en plein air de la Villeneuve, présenté comme étant «une salle de concert traditionnel lapone ». Il va alors mettre en évidence l'acoustique du lieu, et plus particulièrement sa réverbération effectivement remarquable par rapport à d'autres endroits du parc, par ses descriptions (et ses explications parfois très fantaisistes) mais aussi tout simplement par sa voix, que l'on entend réellement mieux que dans les lieux précédents.

L'odorat et le toucher sont aussi des modes d'appréhension moins usités dans la perception quotidienne, routinière des espaces publics. Certaines compagnies les utilisent, mais cela reste malgré tout assez marginal et généralement les spectateurs interrogés ne les mentionnent pas, tout au moins pas comme donnant un autre point de vue sur l'espace. Néanmoins, certaines actions artistiques comme les visites guidées de « Circuit D » insistent souvent sur les matériaux : ils les montrent, les décrivent, mais aussi les donnent en quelque sorte à expérimenter, comme lorsque le guide [13] « autorise » le groupe à marcher sur les galets « vestiges archéologiques ». Ces galets tapissant le sol, en fait posés sur leur tranche, rendent la marche difficile et périlleuse, et montrent par-là que ce type de revêtement n'est pas vraiment adapté au passage.

¹²⁸ Littéralement, qui n'a jamais été encore entendue.

¹²⁹ La Grande rue et la place Claveyson sont bordées de vieux immeubles d'une dizaine de mètres de haut, aux façades lisses sans balcons et de rares volets. Le sol est pavé, minéral et donc très réfléchissant. L'ensemble donne des lieux relativement réverbérants.

b) Une expérience des sens

Des « interpellations » sonores

Le son provenant des spectacles peut avoir un pouvoir attractif¹³⁰ sur les citoyens, les détournant de leur occupation du moment : ils peuvent ralentir dans leur parcours, tourner la tête, se retourner, et même se diriger vers l'événement.

Ainsi, des personnes qui se trouvaient aux alentours d'une action artistique se sont rendu compte qu'il se passait quelque chose de particulier. A propos de «Taxi» [10] arrivant place Victor Hugo, quelqu'un raconte que «le premier repérage ça a été purement sonore. Je les ai entendus et j'étais sur la place dans mon stand de bouquins et j'ai tourné la tête.» [S23]. Pour une autre personne, toujours avec «Taxi», non seulement cela la fait sortir de l'appartement, changer ses plans pour la journée, mais cela lui permet de retrouver les taxis qui ont changé de lieux entre temps : «Moi j'étais chez une copine qui est plus ou moins au bout de rue de la Poste et on avait les fenêtres grandes ouvertes et j'ai commencé à entendre des bruits, des machins et je me suis dit "Ça y est, le Festival commence". Ça devait être un des premiers spectacles du Festival de rue et... J'avais pas forcément prévu d'y aller directement en plein après-midi. J'ai fait "Non, j'y vais et tout" et suis arrivée donc place... Ils sont partis place de Metz, je crois. Donc moi je les ai retrouvés place Félix Poulat et ils repeignaient les taxis» [S27]. Cet effet d'attraction, comme on l'a déjà vu dans la partie sur les débuts des spectacles, est aussi utilisé pour marquer l'imminence du commencement de la représentation et provoquer l'installation.

Autre effet sonore mis en pratique par les spectateurs durant les représentations : le mixage sonore. Il ne s'agit pas dans ce cas d'un effet résultant de la rencontre des sons de la ville et de ceux du spectacle, mais d'une spatialisation et d'une attitude de certaines personnes du public pour tenter de « capter » le plus d'informations sonores possible de l'action artistique. Par exemple, ces personnes peuvent non pas suivre une scène en particulier mais, en se mettant à distance, essayer d'entendre le plus de sources possibles, comme dans une tentative, peut-être impossible, d'avoir tous les points de vue, tous les points d'écoute. Ils essaient alors de trouver un point fixe permettant une écoute omnidirectionnelle. Autre cas de figure, des spectateurs ne se cantonnent pas à une scène mais vont de l'une à l'autre, peut-être dans l'idée de capter un peu de chacune d'entre elles pour se faire une idée plus précise de l'ensemble. Cette fois le mixage sonore se fait en se

déplaçant et non en restant au même endroit. On trouve ces deux attitudes dans les spectacles multipolaires : dans « Cagettes et poules » [02] pour lequel on peut faire l'hypothèse, à la suite des observations, que le socle de la statue de Bayard et les fenêtres du Palais de justice remplissent ce rôle de point d'écoute (et de vue) privilégié (comme un « belvédère sonore ») ; ou encore dans la « rue des rumeurs » de « Sens de la visite » [11], dans lequel le milieu de la rue et de la chaussée permet d'être à égale distance des différentes scènes pavillonnaires.

Le tactile

Les spectacles donnent l'occasion aux acteurs (cf. chapitre précédent) mais aussi aux spectateurs de toucher l'environnement urbain comme il est rarement possible de le faire. Ces derniers peuvent s'asseoir par terre, toucher et sentir le sol, non seulement avec les pieds (*via* les semelles des chaussures) comme c'est le cas habituellement, mais avec une plus grande partie du corps. Les gens s'assoient, s'adosent, s'allongent même. Ils posent leurs mains sur le sol et sentent certainement la texture des matériaux, différents suivant les endroits : lisses comme les dalles de la place Saint-André, granuleux comme l'enrobé de la place Vaucanson, irréguliers comme les pavés de la place Claveyson, souples comme les espaces engazonnés du Campus, boueux et spongieux pour les gazons de la Villeneuve, etc. De plus, le toucher permet de ressentir la dimension thermique de ses matériaux mais aussi leur dimension odorante.

Une spectatrice raconte qu'elle retrouve, dans ces situations extraordinaires, des sensations particulières, liées au fait qu'elle adopte une attitude différente, qu'elle est davantage en contact avec la matière : « Et bien le samedi je me suis assise par terre pour regarder le spectacle. Et là j'ai retrouvé exactement la même sensation que lors du Festival du court métrage qui se passe aussi l'été, et le sol est très chaud et a une odeur particulière. Oui, ça sent le chaud... je ne sais pas ! La pierre chaude. » [S21]. Autre cas de figure où les spectateurs peuvent avoir une expérience sensible liée au toucher inhabituelle, c'est à la fin du spectacle de danse « Malqueridas » [07] où les seaux remplis de graines (lentilles, grains de maïs...) sont littéralement pris d'assaut par une partie du public, les adultes comme les enfants : les gens ont visiblement très envie de toucher ces graines, de jouer avec en les faisant glisser entre les doigts (et en écoutant le son que cela produit également). Les graines répandues sur la place pendant la représentation sont aussi sujettes

¹³⁰ Voir Glossaire des effets en annexe.

à la curiosité et à l'expérimentation sensible et sensuelle : par exemple, nous avons pu observer des enfants accroupis par terre et jouant avec les graines (faisant des tas, en ramassant le plus possible pour remplir leurs poches...), d'autres s'amusant à dessiner des formes en traînant les pieds pour enlever les graines par endroits, certains jouant à courir puis à se laisser glisser sur les graines. Mais les adultes ne sont pas en reste et certains semblent danser aux endroits où se trouvent les lentilles, une femme a même retiré ses chaussures pour y marcher pieds nus. Une spectatrice explique que ces graines, « c'est ce qui attire... ça crée une curiosité par rapport à l'espace et en même temps c'est un élément sensuel parce que c'est coloré, on regarde, on essaie de savoir ce que c'est, c'est émouvant et éphémère » [S36].

Nuit et lumière urbaine

Il semble que la lumière, avec son utilisation par les troupes, dans l'espace public soit remarquée par les spectateurs essentiellement par son « négatif » : l'obscurité. C'est-à-dire que le renforcement des contrastes entre les zones éclairées et les zones non éclairées sont bien perçus, mais sans qu'on se rende compte forcément que, la plupart du temps, l'éclairage public ne fonctionne pas sur les lieux de représentations, la différence de l'ambiance lumineuse des espaces publics venant principalement de là. Si on demande aux spectateurs ce qui est différent par rapport à d'habitude, ils répondent souvent : « C'était la nuit » [S27], « Bon, la lumière bien sûr parce qu'il faisait nuit » [S54], souvent sur le ton de l'évidence. Les gens remarquent d'ailleurs, à cette occasion, les fenêtres éclairées des appartements et ils font part de leur plaisir de pouvoir ainsi regarder chez les gens (« les fenêtres tout éclairées, on voit un peu les appartements, les moulures des plafonds (...). » [S43]). Bien que cette situation se retrouve chaque soir, il semble que le renforcement du contraste ombre-lumière accentue les zones éclairées la nuit mais aussi des parties sombres dans l'espace public.

c) Une perception des lieux renouvelée

Une autre attitude perceptive

Outre la situation dans l'espace public et la localisation des spectateurs qui est amenée à être différente des pratiques ordinaires, l'attitude générale des gens change. Avec ces spectacles, on observe davantage les lieux et pour cela on lève la tête, on regarde en haut, élargissant ainsi son champ de vision. « Ça fait vraiment regarder en haut alors que quand on se balade dans la rue, on regarde pas souvent autour de soi, en hauteur quoi » [S68]. Ce

n'est pas une action difficile à mettre en œuvre, pourtant c'est un exercice en rupture avec la routine et cela prend alors une dimension de révélation : « Rien que lever la tête déjà c'est...(rires) » [S69]. De même, lorsque l'on demande à un participant du parcours « Les cages » [18], dans le centre ville, s'il connaît le quartier ou s'il y est déjà passé, il commence par répondre par la négative, puis se reprend en précisant : « J'y passe en voiture mais... » [S46']. Parcourir un quartier dans un véhicule ne donne pas du tout la même perception qu'à pied, la même appréhension des lieux, puisque c'est à distance et rapide. Cette spectatrice spécifie entre autres que « c'est vrai que c'est sympa parce que c'est un endroit qui est agréable et on rentre pas tellement dans les cours des immeubles donc c'est sympa de le faire ». D'autres personnes notent justement que si les troupes les entraînent dans des lieux où elles ne vont pas habituellement, elles les font aussi s'arrêter dans des endroits où elle ne font « normalement » que passer, ou bien encore passer dans des lieux ordinairement dévolus à la pause. Par exemple, quand « Taxi » s'installe en plein carrefour, une femme note que d'habitude, les piétons comme les voitures, tout le monde n'y fait que traverser, sans s'arrêter : « Donc cet espace... où je passe tous les jours, mais vraiment tous les jours parce que j'habite... enfin je traverse systématiquement devant ce carrefour Gambetta-Berriat, et là il était complètement différent, il était complètement coincé, les voitures ne pouvant plus passer au niveau de Gambetta, etc., etc. » [S27]. Même chose pour la rue d'Agier où « avec le spectacle c'est un lieu où tu t'arrêtes alors que d'habitude c'est un lieu où tu passes » [S25].

Adopter un point de vue

Parmi les points de vue nouveaux et variés proposés au public des spectacles, il s'agit pour chacun de faire des choix dans ce qui est à regarder, sachant que tout ne peut pas être vu. Tout est question de sélection et l'expérience (du spectacle, de l'espace) n'est que partielle et partiale. S'il n'y a ni point de vue unique ni perspective privilégiée mais « une infinité changeante de positions et de regards »¹³¹, il faut cependant choisir.

Des spectacles de rue jouent d'ailleurs en toute connaissance de cause sur cette question comme par exemple, pour prendre les plus emblématiques, *Z.U.R* et son spectacle bien nommé « Le point de vue » [16-18] et *26000 Couverts* avec « Sens de la visite ». Ainsi, pour « Le point de vue », même si les spectateurs le souhaitent, avec quatre représentations données, il n'est techniquement pas possible de faire les cinq parcours proposés. Si cette

¹³¹ Collectif. (1997). « Rue, art, théâtre ». Paris : *Cassandra*, n. p.

situation est absolument voulue par la troupe, cela n'empêche pas certaines personnes du public de la regretter car « sinon, je les aurais tous faits » [S47']. Avec « Sens de la visite », tout dépend effectivement dans quel sens on regarde ce spectacle, côté scène (une visite guidée d'un quartier) ou côté coulisses (les coulisses du théâtre et du rapport au politique). Là encore, hormis les spectateurs des banquettes, il faut se décider et certains tentent de tout concilier ou tout au moins de suivre un peu de chaque côté¹³².

Recevoir un autre regard sur l'espace public

Les créateurs de spectacles de rue souhaitent souvent non seulement faire ouvrir les yeux, faire (re)découvrir des secteurs urbains, mais aussi transmettre un autre regard, dans le sens d'une autre opinion sur la ville et l'espace public qui nous entoure. Ces actions artistiques aident à prendre une distance critique, par le décalage induit par ces créations, par le discours tenu sur les lieux de représentation, par un jugement exprimé sur les formes urbaines, les configurations spatiales, les usages (en cours ou , « en creux », qui ne peuvent se tenir là), ou même la politique de la ville.

Si la majorité des spectateurs ne voient pas de « message politique » au sens propre du terme dans les différents spectacles observés (aucun d'eux ne se situent dans « Agit-prop »), ce que certains regrettent (« Je m'attendais à quelque chose de plus politique, de plus engagé. C'est ma conception du théâtre de rue » [S13]), il n'en reste pas moins que nombreuses sont les personnes qui finalement pensent que « parfois il y a de la réflexion. » [S07], « ça peut forcer la fantaisie » [S11] et en tout cas, « ça marque l'esprit » [S14]. Une spectatrice (de *Délices Dada*) va jusqu'à juger que « c'est de la manipulation aussi ! Ce qu'il y a, ils donnent un regard frais sur les choses quand même » [S74].

Par exemple, les multiples parcours de « Circuit D » proposent une vision et un jugement sans concession sur l'architecture. La présentation et les explications fournies par les guides, bien que fantaisistes, sonnent parfois étrangement justes pour les usagers de ces bâtiments. Dans le parcours racontant « le rattachement du Dauphiné à la France » [12] sur le campus, le guide présente la M.R.A.S.H. (Maison Rhône-Alpes des Sciences de l'Homme), construction récente des architectes Florence Lipsky et Pascal Rollet. Ce bâtiment est décrit comme étant un container métallique, gigantesque réservoir à neige, sous lequel on fait un grand feu qui chauffe l'ensemble et fait donc fondre la neige pour

¹³² En particulier par exemple, comme la scène déjà évoquée de « la rue des rumeurs » et les scènes pavillonnaires simultanées.

obtenir «de l'eau pure des montagnes ». Et l'eau ainsi obtenue aurait détrempé le sol, le rendant très meuble et provoquant le basculement du container, qui s'enfonce ainsi en partie dans le sol. Cette explication sur la forme et sur les matériaux de revêtement, qui seraient justifiés par la fonction du bâtiment, a bien fait rire les spectateurs. Et quelques mois après le passage de *Délices Dada*, le directeur de la M.R.A.S.H. était encore ravi que l'une des visites ait pris à partie «son » bâtiment à l'égard duquel il est très critique. Il a trouvé cela à la fois drôle et bien vu en ce qui concerne une critique esthétique et surtout fonctionnelle, car les usagers se plaignent en effet de la surchauffe qui y règne : ce qui « s'explique » s'il s'agit «en réalité » d'une sorte de réservoir à neige qui doit justement bien conduire la chaleur pour provoquer la fonte ! Des mois après le directeur en parlait encore. Un étudiant trouve que ces interventions et ces inventions « (...) enlève[nt] le poids du sérieux. Ça permet de voir son lieu de travail différemment. » [S14].

Le public est très sensible à ce regard particulier, original et souvent surprenant que les artistes leur proposent. Certains notent et apprécient « le côté transformation d'un lieu commun en quelque chose de théâtral » [S15'], d'autres aiment être entraînés hors de leurs parcours habituels comme « (...) pour voir aussi ce qu'il y avait à voir dans ce quartier parce que je le traverse mais j'imagine qu'il y a plein de petites cours... » [S47'], ou encore qu'on leur fasse remarquer des détails oubliés (« On voit des trucs qu'on ne voit pas habituellement. » [S15']) qu'ils pourront même avoir envie d'immortaliser : « Par exemple, j'avais jamais remarqué les bois tordus, là...je vais aller faire des photos ! (rires) » [S74]. Les spectacles sont l'occasion de «surprises », c'est-à-dire aussi bien de découverte de lieux, que de détails d'éléments de l'espace.

Plus... moins... que d'habitude

Ces expériences lors des spectacles de rue modifient la perception et la représentation des lieux que les gens pouvaient avoir jusqu'à ces événements artistiques. Ce changement est souvent exprimé par comparaison entre l'ordinaire et l'extraordinaire de ces espaces publics.

Cela touche tant la perception de la forme d'un lieu que son organisation autour de pôles qui paraissaient inamovibles. C'est par exemple la place Saint-André dont la statue de Bayard, outre son « rôle » de « borne d'amarrage »¹³³ pour les citoyens, joue aussi un rôle de partage de l'espace de la place, avec une zone de terrasses de café et une zone « vide », la

statue faisant office de pivot entre les deux espaces. Or, quand un événement se produit dans la partie dégagée de la place, un autre pôle d'attraction se constitue et une autre partition de la place se structure (avec une partie avec spectacle et une autre sans). C'est ce que remarque un spectateur en disant que « déjà... il me semble que d'habitude la place on voit surtout la statue alors que, là, c'est plus là quoi ! Le centre, il est autour du spectacle. (...) le centre s'est déporté » [S36]. Cela est d'autant plus intéressant que, géométriquement parlant, la statue de Bayard n'est pas au centre de la place (elle l'était à l'origine de son installation), mais sa position-clé incontournable en donne cette impression.

L'autre comparaison que les spectateurs font facilement concerne le niveau sonore sur la place Saint-André. Il est intéressant de noter que les avis peuvent être contradictoires, et que si les gens parlent en général « du bruit », en pratiquant une estimation du « plus ou moins de bruit que d'habitude », le niveau sonore n'est peut-être pas le véritable enjeu. En effet, nous pouvons nous demander si ce n'est pas plus particulièrement le type de sons (ou de sources sonores) et des « moments sonores » liés au rythme de vie du lieu qui y sont associés et qui ont davantage d'importance, qui sont les plus marquants dans les mémoires. Cette appréhension du climat sonore de la place Saint-André par des moments sonores habituels marqués était déjà notée dans une étude sur l'ambiance sonore de ce lieu par des chercheurs du Cresson¹³⁴, où il est relevé une « relative continuité ou répétitivité des événements : il n'y a pas de rupture contrastée mais quelques moments bien marqués : marché, heure de midi (les cafés) »¹³⁵, etc. On a là des « marqueurs du temps sonore »¹³⁶ de la place. De plus, la bonne distinctibilité des sons aide probablement à l'identification des sources sonores et leur association à des périodes précises de la journée et de l'année.

Prenons pour exprimer la question de cette évaluation comparative du « bruit », l'exemple de la représentation de « Las Malqueridas » [07], spectacle qui utilise durant une première moitié du temps les sons des graines que les danseuses versent et manipulent dans des seaux métalliques (quelques sons s'ajoutant aux bruits de la place, mais n'augmentant pas réellement le niveau sonore), et durant l'autre moitié, de la musique diffusée par haut-

¹³³ Voir la section B.

¹³⁴ Chelkoff G. et al. (1988). *Entendre les espaces publics*. Grenoble : Cresson, pp. 43-61. Nous tenons à préciser que la place, dans sa forme, ses matériaux et ses activités n'avait pas changé entre la période de l'étude en 1988 et les moments de nos enquêtes de terrain. Nous considérons donc que les mesures et les enquêtes (observations et entretiens) effectuées dans ce cadre par les chercheurs du Cresson peuvent servir à alimenter nos propres enquêtes et enrichir notre analyse.

¹³⁵ *Id.*, p. 60.

¹³⁶ *Id.*, p. 53.

parleur (niveau sonore supérieur aux autres sons de la place car les masquant complètement ; le niveau sonore global semble donc plus important). Ainsi cela fait dire à une personne que, globalement, « (...) d'habitude c'est... il y a le marché, c'est calme. Il y a avait beaucoup plus de bruit que d'habitude. » [S32]. Pour elle, l'activité du marché¹³⁷ serait la référence de l'ambiance sonore de cette place, comme s'il ne s'y passait rien d'autre, à d'autres moments. D'autre part, l'activité du marché, même si elle est très localisée (autour de Bayard) et calme, n'en est pas moins sonore¹³⁸. Une autre estime le niveau sonore quand il y avait la musique amplifiée en se rappelant qu'il y avait un effet de masque, ce qui suppose alors que c'était plus fort et elle détaille ce qui constitue des bruits habituels, pour elle, sur la place : « La musique couvrait le bruit ambiant donc... Les bruits ambiants, ce sont les bruits de terrasses, de gens qui parlent. » [S36]. Pour le serveur du café « La table ronde », café le plus proche du lieu du spectacle, il faut faire la différence entre les différents moments de la journée qui induisent des ambiances sonores différentes. De plus, il nuance son propos en faisant remarquer que la saison et la météo influent sur la fréquentation des terrasses et donc sur les bruits qui peuvent en résulter. Aussi, pour lui, le spectacle à ce moment de cette journée estivale, amène effectivement une activité sonore inhabituelle : « Le bruit... en après-midi comme ça c'est vrai qu'il y a moins de bruit. C'est surtout le soir qu'il y a du bruit. L'après-midi c'est assez calme, vu la chaleur. » [S31]. Mais il est arrivé que des personnes trouvent que c'était moins bruyant que d'ordinaire : « C'est moins bruyant que d'habitude. Parce que les gens, il y beaucoup de choses qui se passent là, avec la Table Ronde, l'été c'est très bruyant. Là c'est plus calme » [S35]. Cette personne prend sans doute comme indicateur l'activité des terrasses, sous-entendu que plus il y a de monde, plus il y a de sons liés à cette activité (voix, tintements de verres...) et que dans un moment comme celui de la représentation des danseuses, il y a moins de monde attablé et donc moins de sons habituels. Une autre spectatrice fait aussi cette remarque à propos de la représentation de « Mobile Home » par *Transe Express* : « Tu n'avais plus un bruit sur cette place, tu n'entendais que le bruit des tambours. Même les gens dans les bars, etc., tu n'avais plus personne qui discutait. [...], là, plus rien. Ça m'avait vraiment frappé.

¹³⁷ Quelques petits stands de producteurs locaux tous les matin sauf le lundi.

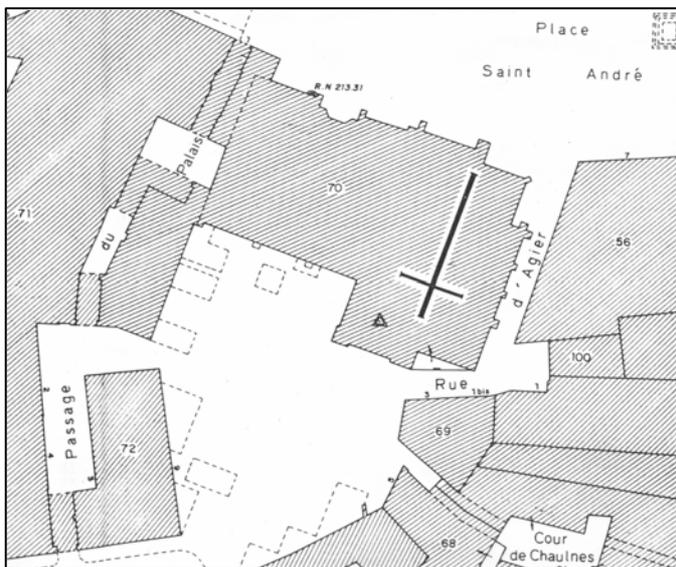
¹³⁸ Sur la place Saint-André, pendant la période du marché, Leq (15 minutes) = 59 dB(A) (donnée tirée de Chelkoff G. et al. (1988). *Op. cit.*, p. 46), ce qui correspond, pour donner une idée, à une circulation urbaine moyenne, à une salle bruyante. Le Leq (= niveau sonore équivalent, exprimé en dB(A)) convient particulièrement aux bruits variables : c'est le niveau constant qui produirait la même énergie acoustique que ce bruit variable pendant le même temps. Pour résumer et en simplifiant, on peut dire que le Leq est un peu comme une « moyenne » de niveaux sonores sur une durée donnée.

[...] C'était tout à fait impressionnant. » [S27]. Comme on le voit, si la personne n'entend plus les voix venant des cafés et des terrasses, alors c'est silencieux. On peut penser que dans cette situation, toutes les attentions devaient se porter sur le mobile et les gens restaient très silencieux. Mais le son des tambours dans cette place très minérale et fermée devait pourtant rompre ce « silence » !

Dans d'autres lieux, comme dans les rues du centre peu fréquentées car essentiellement résidentielles, un spectateur remarque avec surprise, à l'occasion du parcours « L'arbre », [17] que « c'était vachement feutré, et bien ça, ça m'a vachement surpris en fait. Et ça c'était agréable, c'était doux, c'était feutré, ça c'était vachement bien. » [S54]. Il faut dire que le soir il y a peu de circulation automobile dans ces rues entre le Museum et l'ancien musée, très peu d'activité publique (comme des terrasses de café par exemple). On entend la rumeur de la ville en fond sonore. Le parcours s'est déroulé en silence, les personnes ayant tendance, quand elles se parlaient, à le faire à voix basse, peut-être, très pratiquement, car les spectateurs essayaient d'entendre et de comprendre le message très peu fort qui sortait de la carriole du guide.

Révélation

Par les spectacles de rue, des lieux inconnus peuvent être révélés, des endroits connus redécouverts, des détails architecturaux, des agencements spatiaux et des qualités d'ambiances remarqués, dans une ville que les citoyens croient pourtant connaître. Ainsi, lors de nos enquêtes, nous avons mis à jour ce phénomène qui se produit de façon remarquable pour une rue particulière du centre ancien grenoblois. Il s'agit de la rue



d'adossée à l'église Saint-André (grande façade de briques quasiment aveugle), et d'une partie très étroite et tortueuse, sorte de petite ruelle en baïonnette. Cette rue relie les deux places très différentes mais néanmoins très fréquentées que sont la place de Gordes (entourée de cafés et de restaurants) et la place Saint-André, haut-lieu de rendez-vous des Grenoblois, bordée de bars.

Il faut ajouter que la rue d'Agier, sur sa section « place » sert aussi de terrasse pour un restaurant. Elle est donc très fréquentée. Il est intéressant de relever, à travers les différents témoignages de spectateurs, que les gens ne voyaient pas cette rue, au mieux ne se la représentaient pas précisément et, au pire, ne la pensaient même pas comme rue alors que beaucoup la connaissent ; elle faisait même partie de leurs parcours familiers. Tout d'abord, peu de personnes sont capables de la nommer ; ainsi, quelqu'un, pour nous faire comprendre de quel endroit il s'agit, la nommera « la petite jumelle de Gordes » [S30]. Ensuite, elle n'est pas vue comme une place, et parfois même pas comme une rue : « une petite place... non, pas une place... vers la Cinémathèque, un petit recoin vers l'église. Ça ne fait pas une place, ça fait un angle, il n'y a rien. C'est un recoin » [S26]. Une autre personne résume très bien l'état des choses en expliquant que « d'habitude on passe, on ne fait pas attention » [S25]. La rue d'Agier n'est vue que comme un passage, une sorte de « couloir » entre deux autres places, telle cette personne qui raconte : « J'appelais ça le traboule, ce petit passage qui liait la place de Gordes à la place du Tribunal . Et pour moi, tu m'aurais demandé de faire un dessin de ces deux espaces là, je t'aurais dessiné la place de Gordes, je t'aurais éventuellement dessiné le passage qui passe vers la Cinémathèque, je t'aurais dessiné la place du Trib' et un tout petit passage, comme un couloir et c'est tout ! » [S27].

Ainsi, ce sont bien les formes et les types d'actions que l'on fait dans ce lieu qui le font « exister » de diverses façons qui lui donnent sens. Quand l'ordinaire est rompu momentanément par un spectacle, les habitudes n'ont alors plus cours, et le spectacle révèle un espace autre, qui fait ouvrir les yeux (et les oreilles...) des citoyens sur cet endroit. La représentation qu'on se fait du site, sa forme, son volume, ses matériaux, ses qualités d'ambiance sont remarqués à cette occasion, comme l'illustrent ces propos sur la rue d'Agier : « Et jamais, jamais, je n'avais vu cet espace qui est grand ! Qui est... c'est une place, quoi ! » [S27] ; « On passe sans se rendre compte qu'on a un grand espace derrière où tu peux t'asseoir, où tu as une sorte de place. Ça tu ne t'en rends pas forcément compte quand il n'y a rien. » [S22], « avec le spectacle c'est un lieu où tu t'arrêtes alors que d'habitude c'est un lieu où tu passes. C'est très dégagé, tu peux faire asseoir des gens. Je n'avais pas remarqué que c'était aussi creux. » [S25]. Une autre spectatrice a fait la même expérience à plusieurs reprises, confirmant par-là que l'action joue fortement sur la perception : « Donc, après le premier spectacle j'ai découvert cet endroit, et j'y suis

retournée, et ça m'a quand même paru vachement plus petit et j'y suis retournée pour le spectacle sur tréteaux et ça m'a réapparu très grand » [S27].

La qualité sonore de la place surprend également. Le bruit produit par les spectacles permet de se rendre compte de la réverbération des lieux (c'est un endroit très minéral et très fermé, entouré de hautes façades) et donc aussi de prendre conscience de son volume. Un spectateur constate « qu'en plus, au niveau acoustique, tu entends très bien. Le spectacle sur les tréteaux, ça m'a frappé, c'était incroyable, il y avait une répercussion... tu entendais très bien » [S27]. D'autres décrivent la rue en la qualifiant aussi au niveau sonore : « ça résonnait un peu » [S25], « il y a une super belle résonance » [S30]. C'est à l'occasion de tels événements que l'on remarque d'autres éléments structurant l'espace, comme la végétation et le mobilier urbain : « Je passe là et je vois qu'il y avait plein de gens. Et je suis arrivé jusqu'à ces rosiers que je n'avais jamais vus. Je me suis demandé ce que ça faisait là ! », « Ça m'a complètement impressionné de découvrir cet espace là, de voir qu'il y avait des massifs de roses, qu'il y avait des bancs, des arbres ! » [S27].

Le plus souvent, les gens sont positivement surpris par cette découverte et en parlent comme d'un lieu « spécial » [S30] et même « magique » [S27], c'est-à-dire ayant comme un charme merveilleux, un certain pouvoir, peut-être celui de quasiment « disparaître » aux yeux des passants et d'être révélé à ceux qui ont assisté à des événements artistiques ! Dans ce cas précis, la rue et sa partie « place » n'étaient pas inconnues mais n'étaient plus vues comme telles, car elles étaient uniquement cantonnées à une « fonction » de jonction, espace intermédiaire entre deux places davantage investies par les citoyens.

Donner les espaces à voir, à entendre, à sentir, etc., autrement, telle est une des principales expériences que proposent les artistes de rue. De plus, comme nous venons de le voir, les spectateurs sont souvent placés dans d'autres endroits que ceux habituels de l'espace public, ce qui leur ouvre une autre vue sur la ville. Pourtant simples à mettre en œuvre, ces situations exceptionnelles montrent que de véritables « zones » existent dans la rue, liées souvent à des modes de déplacements avec d'un côté les voitures, un autre pour le tramway, les piétons se trouvant exclus de ces espaces. Les spectacles de rue offrent ainsi le cadre et l'opportunité pour déroger à ces « règles » de partage de l'espace public urbain en poussant le public à réinvestir l'ensemble de la rue. Ces actions artistiques poussent aussi les citoyens à profiter de cette « redécouverte » de leur ville par le biais de leurs sens, sans privilégier la vue, en l'explorant aussi par le sonore et le tactile.

Mais ces perceptions peu communes sont là encore une question de points de vue, forcément subjectifs, que les troupes proposent aux citoyens sur leur cadre de vie. Ces interprétations, présentations, inventions, sont suivies avec intérêt par les spectateurs, souvent curieux, intéressés, surpris, etc. par ces spectacles travaillant sur la ville. Ces actions artistiques font partie des rares moments et occasions pour les personnes d'entendre parler de certains quartiers, d'écouter (indirectement) un avis sur l'espace public, l'architecture, etc. La prise de conscience de ce qui constitue l'espace public peut parfois se faire par ces spectacles, faisant penser aux moments ordinaires (ruptures de rythmes, sons inhabituels...), voire même faisant littéralement apparaître un espace qu'on avait gommé de ses souvenirs usagers ordinaires.

Conclusion

Les artistes de théâtre de rue portent une attention particulière à la ville, plus ou moins intuitive, qui se construit, avec le temps, par expériences. Avant toute intervention, ils repèrent ainsi des situations urbaines à éviter, parfois difficilement modifiables ou aménageables, ou auxquelles, au contraire, les actions artistiques peuvent s'adapter. Non seulement la ville accueille les représentations mais elle entre aussi dans les spectacles car elle nourrit l'imaginaire, elle apporte aussi de la « matière » à travailler et à utiliser telles que de la « matière sonore », de la « matière odorante », des matériaux à toucher de tout son corps, etc. Les artistes rencontrent des contraintes mais aussi des éléments de jeu fondamentaux où le sonore, la lumière, etc. ne tiennent pas un rôle accessoire et superficiel, mais s'ancrent réellement profondément dans le propos et le spectacle. C'est aussi en cela qu'il s'agit non seulement de théâtre *dans* la rue mais surtout de théâtre *de* rue.

Cela permet de créer des spectacles qui livrent aux spectateurs un regard singulier sur l'espace public urbain. Ils sont l'occasion pour le public de se hasarder sur d'autres zones peu fréquentées par les piétons, de développer et ainsi de goûter d'autres perceptions sensibles et d'éprouver différemment des lieux connus. Cette redécouverte d'être piéton en ville renouvelle la perception des lieux mais aussi leur intérêt et leur compréhension, comme étant des espaces riches et ouverts à des usages diversifiés. En plus du plaisir que ces spectacles procurent, ils peuvent donner envie aux citoyens de se risquer davantage dans leur ville, dans des quartiers connus et inconnus, de revenir à certains endroits à des

moments différents, de se hasarder à être plus curieux et attentifs aux espaces publics et à leurs qualités.

F) LE PATRIMOINE URBAIN « REVU ET INTERROGE » PAR LE THEATRE DE RUE

Après avoir cerné ce que nous entendons par patrimoine urbain et ce que cela signifie, nous nous attachons à montrer comment le théâtre de rue qui, comme nous l'avons déjà dit, se nourrit de la ville, fait preuve « d'invention », voire de « réinvention », pour mettre à jour des interrogations sur ce qu'on entend par patrimoine et sur le phénomène de patrimonialisation. En effet, ces actions artistiques peuvent questionner sur des modes différents, avec des objectifs divers, tels que le patrimoine comme « matière », comme « objet » ou comme « invention ». Par ces interventions, le théâtre de rue fait prendre conscience de ce qui est considéré ou non comme patrimoine et il le montre et l'exprime sous un nouveau jour. D'une certaine façon, nous allons nous demander ce que le théâtre de rue fait au patrimoine et ce que le patrimoine fait au théâtre de rue.

1. La notion de patrimoine urbain

Le patrimoine se définit globalement comme étant une construction sociale, généralement légitimée par une institution publique ou scientifique faisant autorité, de préférence l'Etat, et dont la valeur trouve ses racines dans l'Histoire. A l'origine, ce terme est issu du vocabulaire juridique et il désignait l'héritage de biens que l'on tient de son père et que l'on transmet à ses enfants. Il s'est ensuite appliqué à des productions humaines, principalement artistiques mais pas seulement, comme étant un héritage du passé à dimension collective. La notion de patrimoine évolue encore actuellement puisqu'elle est aussi employée pour désigner l'héritage de l'environnement (« patrimoine naturel », « patrimoine environnemental »).

Comme le montre très bien Michel Rautenberg dans son livre *La rupture patrimoniale*¹³⁹, quand on examine plus précisément la notion de patrimoine, on s'aperçoit qu'il y a deux conceptions différentes : l'une s'appuie sur l'universalité, elle est juridique, savante et associée à l'histoire de la nation et elle regrouperait le « bien commun »¹⁴⁰ ; l'autre est particulière, non légitime au regard de la tradition patrimoniale, elle se nourrit de l'histoire des hommes et de leur mémoire et elle compose des « communs particuliers » propres à

¹³⁹ Pour plus de détails, voir Rautenberg M. (2003). *La rupture patrimoniale*. Bernin : A la croisée, pp. 103-128.

des groupes sociaux spécifiques qui, ensuite, s'inscrivent dans des logiques d'échange et d'exposition. Pour dire les choses autrement et en résumant, malgré les différences de point de vue, dans les deux cas, le patrimoine est un objet construit auquel une institution (pas uniquement l'Etat) a accordé une valeur. Le patrimoine urbain peut alors recouvrir non seulement un bâtiment, un ensemble bâti, une façade, un détail de celle-ci, etc. auxquels on prête une valeur artistique, architecturale, historique, symbolique, etc.

2. Le patrimoine comme « matière »

Lors de certaines actions artistiques, le patrimoine urbain s'efface, disparaît, mais c'est alors l'occasion de découvrir une forme, de la matière et des qualités sensibles. La valeur ordinairement reconnue, c'est-à-dire officiellement attribuée, n'est plus ce qui caractérise le patrimoine. Ainsi, le lieu, les bâtiments, comme éléments du patrimoine (historique, architectural, artistique, etc.) sont gommés, ignorés par l'intervention artistique et par le public. D'autres qualités vont être mises en avant, « utilisées », données à sentir, à percevoir, mais ce ne sont pas celles qui fondent leur valeur patrimoniale.

Par exemple lorsque *Transe Express* joue « Mobile Homme » sur la place St André (elle est bordée de bâtiments classés comme l'ancien Palais de Justice Renaissance, l'église St André, etc.), le spectacle en question n'y fait absolument aucune référence. De plus la place est plongée dans le noir, seul le mobile étant éclairé, ce qui fait qu'on ne voit plus les monuments donnant sur la place et, de toute façon, le public ne regarde plus que le mobile, les musiciens suspendus. Au niveau sonore, la place est complètement emplies du son des tambours, littéralement envahie, les spectateurs l'entendent comme jamais, cette intervention faisant ressortir la forme de la place (très fermée) et ses matériaux qui en font un lieu réverbérant. Les spectateurs qui parlent de ce spectacle font un lapsus intéressant, utilisant le mot « pièce » au lieu de « place ». Une personne évoque très clairement un changement de perception et d'échelle du lieu, ici visuel, du fait du spectacle : « Donc tu avais ce mobile, un mobile d'enfant, comme dans une chambre, tu avais l'impression d'être dans une salle, que tu es petit et que tu t'endors avec ton mobile et que tu le vois qui se reflète, parce que tu as laissé la porte entrouverte pour qu'il y ait de la lumière, juste ce qu'il faut pour ne pas être dans le noir complet. Alors moi, je suis partie à fond dedans. En fait, on recrée vraiment une pièce dans... dans un espace ouvert » [S27]. Plusieurs

¹⁴⁰ Micoud A. (1995). « Le Bien commun des patrimoines », *Patrimoine culturel, patrimoine naturel*, Paris : La

personnes ont spontanément évoqué cette action artistique comme étant un événement marquant et « impressionnant » (qualificatif systématiquement employé par ces spectateurs) de cette place qui n'est, d'un coup, plus du tout vue comme la place patrimoniale emblématique de Grenoble, comme elle est souvent présentée (« C'est une belle place, il y a des monuments, il y a les bars autour et tout le monde connaît cette place, tous les Grenoblois la connaissent. Si vous faites un spectacle là il y a aura toujours beaucoup de spectateurs. C'est une très belle place » [S33]).

Ce qui ressort donc fortement à l'occasion de ces représentations de théâtre de rue, ce sont les qualités de « matières » des lieux, c'est-à-dire leur forme et les matériaux qui les constituent, un nouvel intérêt si ce n'est une nouvelle forme, à l'espace en question.

3. Le patrimoine comme « objet »

Le patrimoine urbain, c'est-à-dire comme on l'a vu, visant aussi bien à l'universalité qu'au plus « particulier », est le plus souvent un bâtiment « remarquable », un quartier « classé », une façade (entière ou partielle), auxquels l'institution reconnaît une valeur artistique, architecturale, historique, symbolique, etc. C'est en tant que tel que certains spectacles de théâtre de rue prennent la ville, pour inscrire leur intervention artistique dans un contexte construit « de valeur », dans un environnement sensible patrimonial reconnu, ou choisissent de jouer sur le patrimoine urbain et de décaler leur propos par rapport à une « version officielle ».

a) Objet de représentation, contexte

Le patrimoine peut être pris pour sa valeur de représentation, comme contexte, c'est-à-dire jouant le rôle de cadre, de décor, de fond de scène qui situe alors clairement l'action du spectacle dans une époque, une période historique, un style architectural et pouvant, par-là, intégrer une mémoire du lieu (bien entendu historique mais aussi fonctionnelle, usagère, etc.). Cette mise en contexte d'un spectacle peut tout aussi bien tenter d'être « réaliste », quand par exemple la pièce jouée est contemporaine de la construction d'un bâtiment, d'une place ; ou bien plus « symbolique », quand l'époque de création de la pièce de théâtre et celle le bâtiment sont différentes mais, et c'est le cas le plus courant, lorsqu'on mise sur le fait que l'environnement construit se situe dans le passé et donc que l'anachronisme probable n'est pas un problème. Ainsi, on peut assister, par exemple, à des

performances de Commedia dell'Arte, théâtre sur tréteaux ou autres pièces de Molière¹⁴¹ dans des secteurs urbains de type « centres historiques ». Les troupes comme les commanditaires¹⁴² sous-entendent que l'on rejouerait là non seulement des pièces du patrimoine (littéraire, théâtral) mais en plus dans un environnement presque « naturellement adapté » car lui aussi ancien et patrimonial.

b) Objet sensible

Outre la contextualisation que peut apporter, par exemple, un bâtiment reconnu pour sa valeur patrimoniale, l'action artistique peut venir souligner d'autres qualités. Celles-ci peuvent concerner les matériaux et les formes d'une construction, d'un ensemble bâti, etc., c'est-à-dire la matière même, les matériaux mis en œuvre, leur texture, leur dessin, les modénatures des façades et nous redonnent à voir, par ce biais, ce qui fait partie, ce qui donne la valeur patrimoniale d'un bâtiment, d'une façade. Ce sont ces caractéristiques qui ont été reconnues et retenues pour déterminer la patrimonialisation d'un bâtiment (par exemple) et qui sont reprises dans des actions artistiques.



C'est par exemple¹⁴³ le propos de la compagnie *Hors Strates* avec « Groudek » (photo ci-contre). Il s'agit de comédiens-échassiers qui interviennent comme « apports » aux façades. Ils s'incrument, en quelque sorte, dans celles-ci, et deviennent par-là des sculptures, des gargouilles, ils font momentanément partie intégrante de la façade. C'est la matière, la couleur de leur costume ainsi que leur posture qui leur permettent de se fondre dans cet environnement construit, qui en font des sortes de caméléons. Immobiles, ils créent un véritable trompe-l'œil et finissent par disparaître aux yeux des passants. Ce n'est que lorsque l'un des échassiers bouge, même imperceptiblement, que les passants, surpris, remarquent les artistes et regardent

¹⁴¹ Par notre expérience de spectatrice nous avons assisté à plusieurs reprises à des spectacles de rue prenant le patrimoine comme contexte, mais il se trouve qu'en tant que chercheur, sur nos terrains d'étude, nous n'avons pas eu affaire à des cas de ce type.

¹⁴² Les villes et les offices du tourisme aiment beaucoup ce genre d'intervention, d'abord pour leur côté « animation » de centre ville.

¹⁴³ Les deux exemples que nous allons présenter dans les lignes qui suivent n'ont pas été observés à Grenoble et n'entrent pas dans notre corpus. Néanmoins, nous nous fondons sur notre expérience de spectatrice qui enrichit notre connaissance des arts de la rue.

attentivement la façade. Par leur intervention, ils donnent à voir, à revoir les façades des bâtiments, et en particulier des détails ou des ensembles à valeur patrimoniale et présentés par quasi-mimétisme (un type de pierre, des sculptures, etc.).

Autre exemple avec *Décor Sonore*¹⁴⁴ qui fait littéralement sonner les monuments avec leur spectacle « Instrument-Monument » et qui les donnent à entendre mais les font aussi regarder de façon nouvelle. Cette troupe met en évidence que toute forme et tout matériau a un son et elle exploite les potentiels sonores d'un monument en le frappant, grattant, frottant, etc. Leurs interventions ont concerné des bâtiments classés Monuments historiques, tels que (parmi d'autres) l'Opéra de Marseille ou une rotonde de locomotive à Longueville¹⁴⁵.

c) **Objet « décalé »**

Des éléments du patrimoine de la ville peuvent être également pris différemment comme objets par un discours, avec une façon de présenter qui comporte un décalage, un glissement de sens plus ou moins important. Une version différente de celle qui est « officielle » est alors donnée aux spectateurs. Le patrimoine urbain est le support de ces actions artistiques et est présenté, utilisé pour la valeur attribuée par l'institution, et c'est alors une redécouverte pour les spectateurs, d'autant plus que les modes d'approche sont très particuliers, originaux et souvent surprenants.

Plusieurs spectacles observés à Grenoble jouent du décalage, comme par exemple « Les Bourgeois de Calais » [04] avec les statues descendues de leur piédestal et occupant l'espace de passage sur le pont Saint Laurent. Les comédiens sont drapés et enduits d'argile verte et reprennent les poses des sculptures de Rodin. Mais pour comprendre la spécificité de ce « décalage » il faut bien noter que cette création diffère de nombreuses performances de type « statues » ou « automates » où un homme prend la pose d'une sculpture connue (appartenant au patrimoine artistique commun), et en change lorsqu'un spectateur dépose une pièce de monnaie dans le « chapeau » placé aux pieds de l'artiste. Le plus souvent ce dernier est sur un petit piédestal (comme le socle des statues en ville ou au musée) et le dispositif est complété par un petit carton annonçant le « titre » de l'œuvre (« Le penseur de Rodin », etc.). Il semble que cette action artistique n'est souvent vue par

¹⁴⁴ Pour plus de renseignements, consulter <http://www.lefourneau.com/artistes/decors sonore> .

les spectateurs que comme une performance quasi sportive (rester immobile, enduit d'argile...), voire « plastique » (ressembler du mieux possible à la sculpture connue). Rien de tel avec la *Compagnie Thomas Chaussebourg*. Ce n'est pas présenté comme une œuvre de Rodin, ni comme la commémoration d'un épisode de l'histoire de France, mais comme une tentative de montrer, peut-être de faire partager aux passants, « la singularité émotionnelle de chaque personnage »¹⁴⁶ dans l'espace public.

Dans un autre genre de spectacle, un guide de « Circuit D » [14] présente au début d'une visite le stable de Calder intitulé « La Cornue » posé sur le campus de Grenoble. Dans le cadre d'une visite sur le modèle visite patrimoniale « classique », cet élément du patrimoine artistique est nommé en tant que tel mais présenté avec des interprétations farfelues. En effet, d'après le guide, les visiteurs se trouveraient devant un éléphant symbolisant l'Institut de Zoomorphisme (dont les bâtiments seraient aujourd'hui occupés par la Bibliothèque universitaire de Lettres et Droit). Le guide raille au passage les étudiants qui ont surnommé la sculpture « le chat », fait exact cette fois¹⁴⁷. Il explique également comment se placer pour regarder la sculpture et voir ce dont il s'agit, faisant tourner le groupe autour de celle-ci pour l'apprécier. Ainsi il semble d'ailleurs arriver à convaincre l'ensemble du groupe.

Le patrimoine des villes, considéré sous des formes multiples, peut être au cœur du théâtre de rue de façons différentes. Comme nous venons de le voir, il peut avoir une valeur d'évocation, tenant surtout de « l'image », comme si placer une représentation dans un espace serait dans ce cas la placer également dans un temps, dans une époque (passée mais aussi éventuellement future). Une seconde position considère la matière, la texture et la forme comme donnant à un « objet » sa qualité et sa valeur patrimoniale. Dans un troisième cas de figure, ces « objets » patrimoniaux sont repris mais présentés sous un jour surprenant et nouveau.

¹⁴⁵ A l'occasion des Journées du Patrimoine 2003, *Décor Sonore* est intervenu sur cette rotonde ferroviaire (située en Seine-et-Marne) composée d'une ossature en bois disposée en arc de cercle et comportant 18 voies desservies par une plaque tournante. Elle a été transformée en objet sonore.

¹⁴⁶ Présentation du spectacle par Thomas Chaussebourg, dossier de presse.

¹⁴⁷ Sur le site Internet du campus de Saint-Martin-d'Hères, cette œuvre de Calder est en effet signalée comme étant couramment appelé « le chat » plutôt que « la cornue » !

Il est important de souligner que ces attitudes par rapport au patrimoine urbain ne s'excluent pas les unes des autres. En effet, on peut parfois rencontrer alternativement l'une ou l'autre au cours d'un même spectacle, les artistes jouant sur différents modes selon le propos de leur création. Dans tous les cas, ces interventions artistiques rendent possible un regard (et/ou une écoute) sur des bâtiments, des éléments, devant lesquels les spectateurs passent sans les voir, par habitude, et permettent une redécouverte de ce patrimoine urbain, d'une manière inédite et en tout cas originale.

4. Le patrimoine comme « invention »

Dernier cas de figure significatif, les sites d'intervention des compagnies n'appartiennent pas toujours au patrimoine urbain car ils ne concernent aucun bâtiment fameux, aucun élément remarquable, rien auquel on aurait reconnu une valeur quelconque, rien digne de faire partie du « bien commun » ou du « commun particulier ». L'environnement dans lequel les troupes interviennent est ordinaire, tout y est « banal ». Le plus souvent ce sont des lieux, des endroits de la ville qui n'intéressent pas et où, si l'on n'y habite pas ou n'y travaille pas, ne sont pas fréquentés et certainement pas pour leur intérêt artistique, historique, etc.

Des troupes de théâtre de rue vont alors, par leur intervention dans ces lieux, regarder, parler, donner à observer, en jouant avec des bâtiments, des aménagements urbains, des détails. Elles vont leur donner sens, leur donner une vie passée (parfois aussi présente), une histoire, une mémoire, un usage. Elles vont leur donner une valeur.

Par une volonté clairement affichée ou non, ces artistes induisent une réflexion sur le patrimoine des villes. D'une certaine façon, ils portent un regard critique sur le phénomène de patrimonialisation, ils prennent position par rapport au fait qu'apposer le « label », le « certificat » patrimoine, définirait les choses à observer, les quartiers ou les bâtiments dignes d'intérêt, les éléments à conserver, à transmettre, à montrer. Pour ces troupes de théâtre de rue, tout est apte à être distingué, offert à l'ensemble la population, apprécié et reconnu.

Il en est ainsi pour *Délices Dada* avec « Circuit D », comme on l'a déjà vu, basé sur une visite guidée que pourrait offrir un Office du tourisme, avec un guide. Celui-ci représente l'institution (il montre une carte « professionnelle » et précise qu'il est guide patenté du Château de Versailles, quasi emblème des monuments français), l'autorité (le guide dit au public comment et où se placer, ce qu'il doit regarder) mais surtout le savoir (le langage est

étudié, avec un vocabulaire précis et recherché qu'il explique, si besoin est) car il représente la connaissance, est même censé détenir la vérité historique. Tout est toujours dit sur un ton professionnel et avec un sérieux imperturbable, sauf que les guides de *Délices Dada* tiennent des propos très surprenants, souvent loin de cette fameuse «vérité historique». Comme le dit Jeff Thiebaut, directeur de la compagnie, «tout est inventé, mais il y a des preuves sur le paysage »¹⁴⁸. Avec ces guides, tout peut devenir patrimoine, du terrain de basket en plein air à la Villeneuve ([20] scène de la «salle de concert»), à un chantier de rénovation ([21] scène de présentation des «premiers habitats nubiens»), en passant par toutes sortes de bâtiments, du mobilier urbain, des antennes paraboliques, etc. Comme dans les visites «officielles», les guides mêlent avec art grande histoire et petites histoires du lieu.

«Sens de la visite» [11] de *26000 Couverts* a aussi comme principe une visite de quartier, où différentes scènes sont l'occasion de récits censés rappeler des personnages célèbres y ayant vécu, des événements historiques majeurs pour le quartier, etc. Différents moyens de «mettre en valeur» le patrimoine, couramment utilisés par les communes, par les villes, sont utilisés aussi dans ce spectacle qui forme une sorte de catalogue de la médiation patrimoniale : fanfare municipale (annonce et accompagnement sonore, musique standard quasi «patrimoniale»), discours officiels (rappel des faits «historiques», de leur importance pour le quartier et ses habitants), guide montrant le parcours et faisant des commentaires, la plaque commémorative (avec arrêt pour donner des explications), mémoire du quartier par la mémoire des habitants (arrêt «Rue des rumeurs» devant des pavillons où des «habitants» s'expriment), récit son et lumière («Histoire de la maison sans toit»), show avec témoignages et «moment de vérité» («l'Omniscient de la Bourboule»), vestiges historiques sauvegardés et conservés («la porte de St Georges»), reconstitution historique son et lumière («le grand spectacle final») et feux d'artifice. Le récit de hauts faits historiques mémorables est en fait complètement inventé. Mais des signes, des traces de ce qui se serait passé autrefois sont présentés comme autant de supports de la mémoire locale.

Avec «Sens de la visite», le public peut, en plus, découvrir les «coulisses» du spectacle puisqu'on y suit, comme en aparté, des élus, un directeur de compagnie, des organisateurs (qui sont des personnages du spectacle mais ce n'est pas aussi clair aux yeux du public).

¹⁴⁸ Citation extraite d'un entretien mené par Martine Leroux le 6 mars 1999 pour Augoyard J.-F. (dir), C. Aventin et M.

Cette mise en abîme du spectacle dans le spectacle, avec tous les acteurs concernés, fait d'autant plus prendre conscience des enjeux politiques, économiques¹⁴⁹, culturels et sociaux du patrimoine. Les spectateurs peuvent entendre les démêlés et les accrochages entre le commanditaire et la troupe et, à la limite, il peut décider de ne suivre que cette « histoire » parallèle, que ce drame « politico-culturel ». L'action culturelle, comme la valorisation patrimoniale ou encore l'architecture, est la rencontre d'acteurs aux intérêts très différents et aux enjeux sans cesse négociés.

Ces spectacles utilisent l'espace public en partie au sens d'espace patrimonial en tant que lieu d'une mémoire collective, voire de légendes urbaines ou de récits pouvant le devenir. Une spectatrice pense d'ailleurs que les « informations » qui apparaissent durant la représentation [11] proviennent de sources sûres : « Je ne sais pas où ils trouvent tous ces détails... il y a sûrement à la bibliothèque, aux archives, des choses sur l'histoire de Grenoble... ». Mais une autre réagit différemment : « Moi je trouve que ça vaut pas le coup de vérifier que ce soit vrai ou pas vrai, c'est marrant », à laquelle la première répond « Si, parce que c'est aussi intéressant de connaître les rues et puis ce qui s'est passé il y a longtemps à Grenoble ».

Si nous parlons « d'invention » du patrimoine, ou même de « réinvention », par le biais du théâtre de rue, c'est tout d'abord dans le sens étymologique du verbe « inventer » dont l'origine latine signifie « trouver ». On parle de l'invention d'un trésor, d'une grotte... dans le sens de découverte. En ce sens, les artistes sont donc des inventeurs, des découvreurs du patrimoine urbain que personne n'avait vu jusque-là, que personne n'avait « trouvé ». Mais c'est aussi, dans un sens plus contemporain, des créateurs de quelque chose de nouveau, mettant au jour un « nouveau » patrimoine.

5. De la valeur des différents espaces pour le public

Nous allons maintenant nous intéresser à la façon dont le public réagit à ces attitudes du théâtre de rue face à la question du patrimoine. Les spectateurs peuvent percevoir ces actions artistiques comme « faire-valoir » d'un quartier ou d'un bâtiment massivement considéré comme patrimonial. Attachés à cette valeur patrimoniale, la distance

Leroux (2000). *L'espace urbain et l'action artistique*. Grenoble : Cresson.

respectueuse habituelle est questionnée par son respect ou non et par son application à des bâtiments non officiellement reconnus comme patrimoniaux.

a) **Perception du patrimoine à l'occasion d'action artistique**

Les témoignages de spectateurs recueillis après les spectacles (immédiatement ou plus tard) montrent peu de références au patrimoine ou à la notion de patrimoine. Néanmoins, plusieurs personnes¹⁵⁰ évoquent spontanément la place Saint-André comme un des lieux renommés du patrimoine de la ville, dont les Grenoblois seraient conscients et fiers (« c'est un des plus beaux lieux de Grenoble je pense » [S34]) et qui justifie, en partie, qu'elle accueille des spectacles : « C'est bien justement d'utiliser cette place là pour faire un spectacle. C'est une belle place, il y a des monuments, il y a les bars autour et tout le monde connaît cette place, tous les Grenoblois la connaissent. » [S33]. Il s'agirait là de mettre en valeur un lieu, un bâtiment, par le biais des spectacles de rue.

Pour d'autres sites, qui n'ont pas cette valeur reconnue par une institution, lieux plus ordinaires et qui passent inaperçus, les actions artistiques les révèlent, non seulement d'un point de vue de la connaissance première des lieux, mais elle les mettent également en valeur, leur donnant ainsi un statut plus important, reconnu. Par exemple, un spectateur dira franchement de la place Vaucanson (spectacle [01]) : « Je pensais que c'était une place merdique » [S03]. Un autre, à propos de la Villeneuve reconnaîtra que « c'est plus beau [qu'il ne] croyait » [S43] et encore, sur le Campus, qu'« en premier c'est moche et puis en deuxième c'est un endroit peut-être pas mal » [S07] ou tout au moins que « le campus n'est pas plus beau mais plus drôle » [S19].

Ce qui ressort principalement, c'est l'exploration de quartiers, la découverte ou la redécouverte de lieux, quels qu'ils soient, reconnus pour le patrimoine ou non. Le plus souvent, dans ces cas de lieux dits *a priori* « sans qualités », les habitants sont contents, voire fiers que leur quartier ait été choisi. Accorder une valeur, raison de plus une valeur « patrimoniale », à un bâtiment, un quartier, n'est-ce pas en quelque sorte accorder aussi une « valeur » aux habitants, à la vie des habitants dans ces lieux ?

¹⁴⁹ A un moment, on essaie de vendre au public des souvenirs, des babioles : visite et patrimoine sont autant de prétexte pour le commerce.

¹⁵⁰ Cela rejoint les témoignages et les avis récoltés lors de l'enquête menée pour la recherche Augoyard J.-F. (dir.), E. Augoyard, C. Aventin, M. Leroux (2003). *L'expérience esthétique ordinaire de l'architecture. Parcours en espace public*. Grenoble : Cresson.

b) Attitudes et postures : la question de la « distance respectueuse »

Certaines interventions vont donc « inventer » du patrimoine, ce qui entraîne par-là non seulement la reconnaissance d'une valeur mais aussi une dimension symbolique forte, quasiment sacrée, se traduisant souvent par une attitude spatiale particulière : la mise à distance physique de ce patrimoine. « (...) Les édifices et les objets sélectionnés ont souvent d'emblée une dimension symbolique ou un caractère sacré. Cette essence quasi religieuse s'exprime dans une série d'interdits : interdiction de toucher, de déplacer, de transformer, parfois même interdiction de voir, comme dans le cas des grottes de Lascaux ou de Chauvet. La patrimonialisation crée de la distance ; elle met à part ; les objets patrimoniaux obéissent à d'autres règles d'usage que les objets communs. »¹⁵¹ On peut aussi se demander si la « distance respectueuse » qui s'établit, qui est demandée par l'institution, ne crée pas non plus, en quelque sorte, le patrimoine. Par exemple, lorsque le guide de « Circuit D », sur le Campus (« le tapis de galets » [12]), interdit tout d'abord au public de ne toucher en aucune façon aux galets (« Je vous demanderai madame de bien faire attention aux vestiges, s'il vous plaît, ça a quand même un peu plus de 2000 ans »), regrette que cet interdit ne soit pas toujours respecté (« Il est dommage d'ailleurs de constater que les jeunes de nos jours viennent ici pique-niquer et s'assoient sur ces vestiges ») et lorsqu'il fera passer tout le groupe sur le fameux tapis, il invoquera le caractère exceptionnel de cette action, rappelant que « nous n'avons pas l'autorisation » et demandera au public de « faire extrêmement attention de ne déplacer aucune pierre ». Un autre guide, devant un tag sur la façade de la Maison des langues [12], déplorera que l'institution ne préserve pas ce vestige du passé, « (...) inscription qui a tendance à s'effacer avec le temps. Je ne sais pas ce que fait le recteur d'académie... », plaçant le tag, par cette remarque, au rang de témoignage à préserver, à ne pas toucher et évidemment à ne pas effacer.

Mais on remarque aussi des attitudes inverses, où, bien que sachant que des lieux et des objets sont communément admis comme remarquables et font partie du patrimoine commun, la distance respectueuse tacitement maintenue disparaît, est abolie ne serait-ce que le temps de la représentation. C'est alors une autre qualité, un autre usage, plus commun, c'est-à-dire admis et pratiqué face à des objets n'ayant pas cette réputation. On observe une indifférence de la part des artistes et des spectateurs, qui se traduit de

¹⁵¹ Rautenberg M. (2003). *Op. cit.*, p. 155.

différentes façons : par exemple en tournant le dos à une façade, en ne regardant pas un bâtiment classé ou remarquable (ainsi aucun parcours de *Délices Dada* à la Villeneuve ne parlera ou montrera le fameux collègue ressemblant à une soucoupe volante), etc. De plus, la distance physique semble disparaître. Par exemple, lors de plusieurs représentations se tenant place Saint-André, des personnes sont montées dans l'encadrement des fenêtres du Palais de justice. Cela leur permettait sans doute de prendre un peu de hauteur pour dominer la masse du public et voir le spectacle. Le centre de l'attention n'était plus le monument mais le spectacle. Toujours à propos de ce monument, un comédien a passé quasiment toute la représentation de «Cagettes et poules » [03] perché sur la tête de la statue du chevalier Bayard. Nous avons observé que les spectateurs regardaient avec intérêt l'homme sur la statue et que certains étaient inquiets quant à la solidité du «support »¹⁵², visiblement beaucoup plus attentifs (et peut-être envieux ?) à l'événement lui-même, plutôt qu'au monument.

Outre un regard ou une attention, les spectacles entraînent des attitudes plus générales qui peuvent s'inscrire en rupture avec celles que l'on peut s'attendre à rencontrer. Ainsi, même si l'on trouve finalement peu de commentaires explicites de la part du public quant au patrimoine proprement dit, on observe néanmoins plus de réactions de différentes sortes quand les lieux de représentation sont *a priori* peu perçus ou peu connus comme patrimoniaux. Cela va jusqu'à modifier la distance des individus par rapport à ce qui est présenté, regardé et considéré comme recelant une valeur quelconque, éventuellement patrimoniale. La considération des arts de la rue pour l'espace public, quel qu'il soit, pousse les spectateurs à poser, eux aussi, leurs yeux (et leurs autres sens) sur cet environnement et à l'observer de nouveau. Les appréciations peuvent alors s'en trouver changées.

Conclusion

Nous avons vu dans cette partie que le théâtre de rue fait preuve d'invention, voire de réinvention, pour interroger la notion même de patrimoine, le phénomène de patrimonialisation et par conséquent la mémoire et la valeur de différents espaces publics.

¹⁵² Certains racontaient que l'épée était déjà tombée et que la réparation n'était peut-être pas très résistante.

Par toutes ces interventions, sur des modes diversifiés et avec des objectifs différents, des spectacles de rue font parler du patrimoine, évoquent ce patrimoine et, pour paraphraser la compagnie *Décor Sonore*¹⁵³ on peut dire que «quand on regarde autrement, on voit autre chose ». C'est ce que ces actions artistiques rendent possible, ce dont elles nous font prendre conscience par rapport à ce qui est considéré ou non comme patrimoine par des structures officielles. Cela joue aussi sur le regard que tout un chacun peut porter sur son environnement urbain quotidien, qu'il soit remarquable ou ordinaire.

¹⁵³ « Quand on écoute autrement, on entend autre chose ».

G) APRES LES REPRESENTATIONS : DES TRACES

Si ces types d'actions artistiques sont éphémères, cela ne veut pas dire qu'elles ne laissent pas de souvenirs. Au contraire, elles peuvent entrer dans les mémoires de façon très durable. En fait, ces événements artistiques laissent rarement les spectateurs indifférents, ne serait-ce que parce que, par définition, cela reste exceptionnel dans l'espace public et dans les temps de la ville. L'originalité, les propos, l'ampleur des créations, etc. peuvent aussi marquer profondément les esprits. Leur installation, leurs relations étroites et complexes avec l'espace public, laissent des traces, des empreintes, sur les lieux, dans les « têtes » et sur les « corps ».

1. Des indices matériels des représentations

Les indices matériels que certains spectacles peuvent laisser de leur passage vont en quelque sorte « prolonger » la représentation elle-même et nous avançons l'idée qu'ils vont participer à la « mémorisation » par le public de ces actions artistiques, que ce soit à court mais aussi à plus long terme.

Jean-Yves et Marc Tadié rappellent à propos de la construction de la mémoire, que « notre corps est un organe de perception, incontournable intermédiaire entre le monde extérieur et notre mémoire ; c'est lui qui va recueillir par le biais de nos cinq sens (...) la matière première de nos souvenirs »¹⁵⁴. C'est ainsi que toutes sortes d'actions, de sensations, d'objets, au hasard des spectacles (et des conditions météorologiques, comme la pluie, le vent...), donnent plus ou moins de « matière » à la constitution de la mémoire. Quelles durées et quelles formes peuvent-elles prendre ? Ce sont ces questions que nous abordons dans les pages qui suivent.

a) Traces fugaces

Les traces des représentations peuvent parfois être « fugaces », c'est-à-dire durer peu de temps et s'effacer plus ou moins rapidement dans l'espace et le temps. Tout à fait tangibles, elles ne sont cependant pas prévues pour rester et, selon leur nature et les sens qu'elles convoquent, elles vont disparaître plus ou moins vite. Par exemple, une trace va persister à peine plus que le temps de la représentation, c'est l'odeur de l'omelette géante cuisinée par la troupe *Eclat Immédiat et Durable* pour « Cagettes et poules » [02] sur la

place Saint André, ou encore celle de la soupe à l'oignon que la comédienne de *Z.U.R.* prépare pour le bien nommé parcours « La soupe » [16]. D'autres convoquent davantage la vue, comme les installations et les éléments de décors démontés par les membres de la troupe à l'issue du spectacle. Des lentilles et des graines dans des seaux, d'autres répandues sur le sol par les danseuses lors du spectacle « Malqueridas » [07], font le bonheur des enfants, mais aussi des adultes (voir section précédente) qui s'attardent quelques minutes¹⁵⁵ sur les lieux et touchent, jouent avec les graines, ne semblant pas pouvoir résister à ce plaisir tactile, sensuel. L'espace de jeu est rapidement démonté, rangé, nettoyé, toutes les graines sont balayées et disparaissent.

Bien que très furtives et passagères, ces traces semblent pouvoir participer à la construction de la mémoire. Elles font pleinement partie de la représentation, comme une « émanation » de cette dernière. Outre des odeurs, des images (par exemple le mobile de *Transe Express* flottant dans les airs), cela peut être aussi des sons, comme par exemple un air entendu durant le spectacle et qui trotterait dans la tête encore quelque temps plus tard. Nous pouvons alors aussi avancer l'idée que « l'impact » d'un tel petit « événement » émanant du spectacle, n'est pas proportionnel à sa durée ou à son importance apparente. Cela peut être qu'un détail ou qu'une trace de la représentation, qui peut paraître anodin, qui peut passer inaperçu pour beaucoup d'autres personnes, mais qui, pour certains, ancreront l'événement artistique dans leurs mémoires (comme événement central, bout de fil du spectacle qu'on tire pour se rappeler de l'ensemble).

b) Traces restant et voyageant dans la ville

Des éléments issus de la représentation restent pour plus de temps sur les lieux mêmes ou plus loin. C'est par exemple de la paille, des pétards, des assiettes bleues en carton abandonnées sur le sol après « Cagettes et poules » [02], des tracts et des prospectus qui témoignent de spectacles passés (« Mascarò » [01] et « Sirènes » [15]). Des feuilles de papier peuvent voyager, se retrouver à un autre endroit de la ville, comme l'imagine un spectateur : « Un prospectus sali, marché, piétiné qui va voler dans les rues s'il y a du vent, et, trois jours plus tard, tu le retrouves sur les grands boulevards » [S30]. Avec le spectacle « Taxi » [10], il faudra plus de temps pour effacer une ligne jaune peinte sur le sol d'une place. Une personne qui n'avait pas assisté à ce spectacle, raconte sa rencontre incongrue

¹⁵⁴ Tadié J.-Y. et M. Tadié. (1999). *Le sens de la mémoire*. Paris : Gallimard, nrf, 355 p.

avec des traces littéralement inscrites sur le lieu et essaie de s'expliquer ce qui a pu se passer, ou ce que ça ne peut pas être, selon lui : « Sinon on a vu des restes, des traces des taxis sur la place Félix Poulat. Il y avait des parkings où c'était écrit « taxi », tout en cercle. C'est clair que ce n'était pas normal parce que c'était sans queue ni tête, un peu emboîté les uns dans les autres. Ce n'était pas vraiment droit... Je me suis dit, il a dû y avoir un spectacle de taxis, mais quoi, je ne sais pas. Je ne pense pas qu'il puisse y avoir des voitures, des vraies voitures. Je ne sais pas, je ne l'ai pas vu. » [S22]. Ici nous ne sommes pas dans la mémoire immédiate des spectateurs mais dans une construction *a posteriori*, à partir d'indices, qui font recourir à l'imagination et à l'incertitude, aussi bien de témoins de ce spectacle, mais aussi de personnes ignorant tout de cette action artistique. Ainsi, même des personnes qui n'ont rien vu, rien su de spectacles vont, à partir de traces, imaginer des choses qui ont pu se passer, inventer leurs propres explications.

Ces traces matérielles peuvent ancrer encore davantage le souvenir dans les mémoires, en l'associant à l'endroit où l'événement s'est produit. Par exemple un des spectateurs de « Taxi » [10] raconte que « le lendemain je suis repassé et (...) j'ai vu qu'ils avaient accroché les habits sur les plots et les lampadaires. Et là ça m'a fait ... Je me suis rappelé d'eux, de tout le spectacle, et de la place elle-même avec les voitures qui tournaient (...). Ça ravivait le souvenir. » [S28]. Les affiches, fausses affiches électorales de « Sens de la visite » [11], placardées sur les arbres des quartiers accueillant chacune des trois représentations, ne sont pas retirées à la fin de la représentation. Elles vont rester là, jusqu'à que les services propreté de la ville les arrachent, ou qu'elles partent en lambeaux, avec le temps. Ces petites choses, anecdotiques ou plus fondamentales durant la représentation, subsistent parfois assez longtemps après le spectacle, faisant que des spectateurs se remémorent l'action artistique, ou que des citoyens qui n'y ont pas assisté se posent des questions. Cela participe de la mémoire du lieu et de l'événement, au même titre que l'événement lui-même.

c) Des fragments « baladeurs »

Dans certains cas, les spectateurs emportent avec eux des fragments du spectacle, c'est-à-dire des éléments du décor et des accessoires de la représentation. Ces souvenirs matériels sont des objets ramassés par terre, comme par exemple les petites feuilles distribuées lors

¹⁵⁵ Les observations nous ont montré que le public quittait rapidement les lieux de la représentation, ce qui a d'ailleurs « compliqué » notre travail d'enquête pour interroger quelques spectateurs à l'issue des spectacles.

de « Mascarò » [01] (traduction française du texte projeté sur l'écran en italien) ou lors de « Sirènes » [15] (tract sur la compagnie et sur un prochain spectacle en salle). Dans « La soupe » [16], c'est la serviette en papier, imprimée à la main par la comédienne pendant la scène dans la cour et offerte avec le bol de soupe, gardée (peut-être avec le billet du Cargo ?), ou encore des lentilles et autres graines de « Malqueridas » [07] empochées plus ou moins discrètement.

A partir des observations dont nous donnons ici quelques exemples, nous pouvons faire diverses hypothèses sur les sens possibles qui peuvent prendre ces fragments que des spectateurs emportent¹⁵⁶. Cela peut éventuellement être fait dans l'intention de garder ces fragments pour se rappeler d'un spectacle particulièrement apprécié. Le but peut aussi être de mémoriser le nom de la compagnie pour, peut-être, retourner la voir si l'occasion se présentait ou, dans le même ordre d'idée, pour en informer des parents et des amis et leur donner envie de la découvrir. Finalement, ces « objets » ne seront peut-être pas conservés et ils finiront rapidement à la poubelle, lorsque les spectateurs videront leurs poches. Ou, au contraire, ils peuvent séjourner au fond de la poche jusqu'à ce qu'ils soient retrouvés complètement froissés, désagrégés, méconnaissables, faisant rejaillir ou non les souvenirs. Ou encore ces lentilles ou ces papiers seront gardés avec beaucoup d'attention (et de passion), presque « religieusement » (comme des reliques¹⁵⁷ ?), peut-être collectionnés, classés ou simplement accumulés ou joints à des fragments « commémorants » d'autres souvenirs (de lieux, de vacances, de famille, etc.).

Ces éléments prélevés à la fin des représentations apparaissent finalement comme susceptibles de jouer un rôle d'aide-mémoire de ces événements dans la ville et donc de la ville elle-même. Ces « objets » sont des « potentialités mémorielles », comme ces spectateurs qui achètent des « objets-souvenirs », par exemple dans « Sens de la visite » [11] ou « Le point de vue » [16-18]. Ainsi, au cours du spectacle de *26000 Couverts*, des entractes sont prévus pour permettre au bonimenteur de vendre des objets divers présentés comme de véritables souvenirs de ce parcours, rappelant une scène mémorable d'un événement du quartier. On y trouve différentes babioles, des cartes postales aux photos dédiées, en passant par « d'authentiques » pâtés *Carquelin*. Les spectateurs, assez

¹⁵⁶ En effet nous n'avons pas recueilli, lors des entretiens, d'éléments quant aux intentions par rapport à ce geste ou quant à la « fonction » de souvenir des éléments ramassés après les spectacles.

surpris, s'en amusent et la durée de l'entracte est à peine suffisante pour satisfaire tout le monde ! Si le bonimenteur est aussi un comédien, une attraction dans le spectacle lui-même, il n'en est pas de même avec *Z.U.R.* où, à la fin de la représentation, des membres de la compagnie tiennent un stand où ils vendent des cartes postales, des affiches et des tee-shirts. Certaines personnes interrogées raconteront avoir fait quelques achats : « On a acheté le tee-shirt !! (rires) Non mais même le tee-shirt est sympa et on n'a pas payé l'entrée donc... C'est une bonne raison » [S64]. Ils justifient leur acte du fait que le spectacle est gratuit et leur a plu, montrant ainsi leur satisfaction et leur reconnaissance, « payant » leur place, et gardant un souvenir de ce bon moment.

Pour résumer cette partie traitant des traces sous leur forme matérielle, les spectacles de rue vont laisser derrière eux toutes sortes de traces, les plus durables comme les plus éphémères, invisibles et ne durant que quelques minutes (comme des odeurs, des sons...), qui peuvent être « attachées » au lieu même de la représentation ou se retrouver ailleurs en ville ou encore se déplacer avec les spectateurs qui auront prélevé quelques fragments matériels. Nous pouvons remarquer que ces différents types de traces se déclinent selon les différentes modalités sensorielles, entre odeurs, sons, matières à toucher ou textes à lire, participant ainsi certainement de l'ancrage, plus ou moins fort et dans des registres différents, de l'événement dans les mémoires.

Et ces traces ne concernent pas seulement les personnes qui ont assisté aux spectacles, ces « vestiges » s'inscrivent dans les lieux ou plus largement dans la ville, mais bien à tous les citoyens. Ces derniers auront là des éléments leur posant peut-être question, les surprenant car étant inhabituels, et éventuellement faisant travailler leur imagination. Ces traces illustrent et peut-être, d'une certaine façon, façonnent également la mémoire du lieu et de l'action.

2. Des souvenirs des événements artistiques : perception et action

Regardons maintenant quels souvenirs peuvent rester des spectacles de rue et ce qu'ils peuvent éventuellement modifier ou révéler pour certains spectateurs. Nous verrons que des souvenirs restent associés à des lieux, aussi bien individuellement que, peut-être, plus

¹⁵⁷ Terme religieux, la relique est ce qui « reste du corps d'un saint ou objet qui a concerné ce saint ou le Christ ». Au sens figuré, comme nous l'entendons ici, c'est un « objet conservé précieusement comme souvenir », in Girodet J. (dir.)

collectivement. Et ces espaces, associés au moins pour un certain temps à un événement, à une action passée, portent toujours, pour les passants qui y ont été spectateurs, des images et/ou des sensations particulières, une perception différente. Pour certains, cela joue même sur leurs comportements et leurs habitudes ordinaires, les poussant éventuellement à retourner sur les lieux et à les inclure dans des usages quotidiens.

a) **Traces dans les mémoires collectives et individuelles**

De ces « fragments » de spectacles de rues, quels qu'ils soient, nous pouvons faire l'hypothèse qu'ils feront persister, dans les esprits des spectateurs et même plus largement des citoyens, les actions artistiques urbaines passées mais aussi les lieux de la ville découverts ou re-découverts à l'occasion de ces événements. Ils participent à l'ancrage dans les mémoires de chacun des individus, de façon différente (chacun y accordant une importance plus ou moins grande, et pour une durée variable), de ces événements singuliers et peut-être aussi des lieux. Lors des entretiens, à la question de savoir si la personne interrogée avait le souvenir d'un lieu associé à un événement de type artistique, la plupart du temps, tout le monde a répondu immédiatement et nous a cité un endroit particulier de Grenoble et un (ou des) événement(s) artistique(s) qui l'avai(en)t marqué. C'est ainsi qu'est apparue la « révélation » de la rue d'Agier chez un ensemble de personnes différentes et ne se connaissant pas, alors que l'entretien n'avait pas lieu à cet endroit-là et qu'aucun spectacle ne venait de s'y produire.

Mais outre ces mémoires individuelles, se pose la question de la « mémoire collective »¹⁵⁸, à savoir si les spectacles de rue entrent dans la mémoire sociale commune des citoyens, de la ville. Cela semble particulièrement intéressant car, comme l'écrit Michel Rautenberg, « la mémoire collective a besoin, pour se construire, de lieux de rencontre, de présentation ou d'exposition, de débats, dans un monde où de tels espaces de discussion deviennent rares. »¹⁵⁹. La ville, cadre d'accueil et de création du théâtre de rue, serait ainsi un de ces lieux de construction de la mémoire collective, par le fait même qu'il s'y produit des actions artistiques. Le corpus que nous avons constitué à Grenoble, notre terrain d'étude, ne permet pas de dire s'il y a ou non une « mémoire collective » qui apparaît suite à ces spectacles de rue. En fait, l'exemple le plus remarquable d'une telle constitution de mémoire collective, est celui des spectacles de *Royal de Luxe* liés aux Géants. Ainsi les

(1976). *Logos, Grand dictionnaire de la langue française*, Paris : Bordas, 3 tomes.

¹⁵⁸ Halbwachs M. (1997 éd. revue et augmentée). *La mémoire collective*. Paris : Albin Michel, 295 p.

villes de Nantes, du Havre et de Calais ont vu passer «Le géant tombé du ciel» en 1994, puis «Retour d’Afrique» en 1998 et enfin (pour le moment ?) «Les chasseurs de girafes» en 2000. Sans entrer dans les détails¹⁶⁰, ces parades spectaculaires, se déroulant à l’échelle de la ville et en général sur plusieurs jours, ont marqué durablement les mémoires de la population de ces villes. Le Géant a une histoire, qui dure depuis plusieurs années et qui pourrait continuer encore longtemps, vraisemblablement tant qu’il sera évoqué dans des récits. Comme le dit Jean-Louis Courcoult (directeur de *Royal de Luxe*), «les enfants qui avaient quatre ans quand ils ont vu le premier géant en 1993 [sic] s’en souviendront. A présent ils ont onze ans et ils voient les girafes. Alors, pour eux, il s’agit d’une histoire continue. Ça laisse une trace dans la vie d’avoir vu de telles images. La plupart des spectateurs ne les oublieront pas, c’est l’évidence. Et puis comme ils ne savent pas non plus quand les géants vont venir, la légende continue à exister.»¹⁶¹. L’enquête¹⁶² menée par le Cresson à Nantes en 1998 pour «Retour d’Afrique» montre que beaucoup de spectateurs interrogés avaient assisté à la première visite du grand Géant et que, de plus, la transmission («le bouche à oreille») fonctionne parfaitement. A tel point que des personnes qui n’avaient jamais assisté à ces parades peuvent en parler, évoquer ces marionnettes extraordinaires et raconter leur histoire. Il s’agit là, pour nous, d’une manifestation de la mémoire collective d’habitants des villes où le Géant est venu. Au cours de notre enquête, le «Mobile Home» de *Transe Express* était évoqué et décrit par d’anciens spectateurs mais aussi par des gens qui n’y avaient pas assisté en personne mais en avaient entendu parlé («Alors on m’a dit que la clôture du Festival de Théâtre Européen, d’après ce que j’en ai entendu dire, c’était complètement fou aussi. C’est ma sœur qui m’en a parlé (...). C’est une pyramide humaine... il paraît que c’était magnifique.» [S47’]). Une des questions de la mémoire collective par rapport à des actions artistiques et des lieux est de mieux savoir ce qui «marque» et ce qui «reste» dans les propos des témoins comme des citoyens absents lors de ces manifestations. Néanmoins, l’exemple du Géant peut laisser penser que ce phénomène existe tout à fait, même si le «collectif» peut être plus ou moins grand (rue, quartier...).

¹⁵⁹ Rautenberg M. (2003). *Op. cit.*, p. 34.

¹⁶⁰ Nous renvoyons entre autres à David C. (2001). *Royal de Luxe*. Actes Sud, 209 p. ; Bover J. *Le Royal de Luxe*. éditions Plume, n. p. ; Deluze D. (1995). «Le retour du Géant». Production Le Volcan et Films à Lou. Documentaire. 52 minutes ; Moreigne M. (2000). «Royal de Luxe ; Mythologies contemporaines et espaces publics». *Rue de la Folie*, n°8 ; Augoyard J-F. (dir.), Leroux M. et Avenirin C. (1998). *Médiations artistiques urbaines*. Grenoble : Cresson, 195 p.

¹⁶¹ David C. (2001). *Royal de Luxe*. Actes Sud, p. 58.

b) Des lieux « marqués » par les actions artistiques passées

Des souvenirs des spectacles peuvent resurgir à l'occasion d'un nouveau passage sur les lieux, mais des personnes témoignent également de l'association, quasi définitive, faite entre un lieu et une action artistique, comme une marque indélébile qui ne s'effacera plus, en tout cas, au moment où ils le racontent. Le lieu reste alors associé à l'événement qui a servi de déclic, de révélateur : « A chaque fois maintenant, je vais repenser à Yvan le terrible¹⁶³ ! » [S26], « maintenant, quand je passe, je pense à ce qu'il y a eu là. C'est surtout le souvenir de ce que j'ai vu » [S25]. Le théâtre de rue, s'il est souvent un regard sur l'espace lui-même, éventuellement poétique, ironique, décalé, absurde (on pense en particulier aux visites guidées de *Délices Dada*), peut ne pas simplement laisser des souvenirs « passifs » chez les gens qui y ont assisté, mais provoquer, en plus de la réactivation de la mémoire, une véritable « libération » du citoyen, tout au moins un réveil de son imagination. Sorte de contagion du spectacle, des personnes rencontrées après des représentations racontent que « si je repasse un jour ici, je me rappellerais le spectacle et je verrais les lieux d'une autre façon. Voilà. » [S70]. Une autre personne raconte qu'un de ses amis, qui avait particulièrement apprécié les visites guidées de *Délices Dada* sur le campus universitaire, avait rejoué celles-ci pour ses amis qui n'avaient pas pu y assister. Pour d'autres, cela va non seulement « faire envie » mais peut-être même les pousser à imaginer leurs propres récits et « explications » des paysages, de l'architecture environnante ou de petits détails anodins : « des souvenirs vont rester et on va broder à notre tour » [S14'] ou encore « je repasserai devant un bâtiment, j'y repenserai, voire, j'inventerai mes propres histoires » [S07].

c) Des souvenirs qui influent sur les comportements des citoyens

Mais cela peut aller plus loin, le corps peut aussi être impliqué, puisque nous avons recueilli des témoignages de personnes qui sont retournées sur des lieux « découverts » suite aux représentations auxquelles elles avaient assisté. Pour revenir à l'exemple de la rue d'Agier, on note que, le plus souvent, les gens ont envie d'y revenir pour en profiter en temps ordinaire, comme pour vérifier une qualité d'espace et d'ambiance insoupçonnée jusqu'au moment du spectacle. Certains en ont le projet, « Peut-être que j'y passerais maintenant, pour voir comment c'est en temps normal » [S28], mais d'autres sont aussi

¹⁶² Augoyard J-F. (dir.), M. Leroux et C. Aventin (1998). *Op. cit.*, pp. 173-189.

¹⁶³ Il s'agit en fait de *Yvan l'impossible*.

passés à l'acte, telle cette femme qui témoigne : « Je suis retournée plusieurs fois sur cette place au point que je suis allée y lire, etc. parce que c'est un endroit qui m'avait plu » [S27]. Les parcours urbains s'en trouvent modifiés, liés aux nouveaux lieux et à leurs ambiances que l'on intègre, qui élargissent notre connaissance du territoire de la ville et enrichissent notre pratique intime des rues et des places. Cette découverte de lieux et/ou d'actions possibles due aux actions artistiques sont une potentialité d'actions mais aussi, pourquoi pas, de rêves au service de l'imagination, élargissant en quelque sorte le spectre des possibles de vie et d'usage d'un espace public urbain.

Les spectacles de rue peuvent contribuer à maintenir des lieux particuliers dans la mémoire des citoyens, des secteurs de la ville qu'ils avaient peut-être jusque-là méconnus ou qu'ils n'avaient plus regardés depuis longtemps. Ces événements artistiques sont également des stimulants, non seulement de la mémoire, mais encore au-delà, de l'imagination face aux espaces publics et aux conduites ordinaires. De plus, des personnes, en découvrant ou redécouvrant non seulement l'existence de lieux mais aussi leurs qualités propres, peuvent avoir envie de se les approprier en les rattachant à leurs espaces habituels. Ils peuvent effectivement les fréquenter ou simplement en avoir la possibilité. Cette potentialité touche les lieux mais aussi les comportements, tels les parcours, pratiques et usages possibles.

Conclusion

D'une durée déterminée et courte, ne se reproduisant pas, les spectacles de rue n'en restent pas moins, d'une certaine façon, dans les lieux, dans la ville et dans les esprits et les corps des spectateurs. En laissant quelques traces éphémères ou plus durables, mais aussi par le fait que quelques personnes prélèvent des fragments de décor ou d'accessoires de la représentation, l'événement artistique s'inscrira peut-être plus durablement dans les mémoires. De plus, le changement de perception des lieux par ces actions artistiques a des conséquences non seulement immédiates, en proposant par exemple une autre expérience de l'espace, mais aussi à plus long terme, bien après les représentations. Ancrés plus ou moins profondément dans la mémoire des spectateurs, ces spectacles et/ou leurs traces matérielles plus ou moins éphémères provoquent par la suite une redécouverte de la ville et de nouvelles pratiques individuelles et collectives des citoyens. Ces actions artistiques sont là l'occasion de revisiter sa ville et peut-être d'enrichir et/ou d'embellir le quotidien.

CONCLUSION

Comme nous le supposions et comme l'analyse nous a permis de le voir plus en détails, faire du théâtre de rue n'est pas, pour les artistes, « simplement » jouer en extérieur mais, plus généralement, jouer dans et avec la ville, dans sa complexité construite, sensible et d'usages. Si l'influence de la pratique de la salle peut se sentir, c'est le plus souvent en passant par une transformation plus ou moins grande, une adaptation des codes « traditionnels » et peut-être s'agit-il, plus globalement, d'un affranchissement (ou du moins une tentative) du « carcan » que peut éventuellement représenter la salle. Dans la rue, les artistes utilisent, transforment, exacerbent la matière physique et sensible de la ville, sa dimension symbolique aussi parfois en mettant notamment en question la notion de patrimoine urbain et en remettant en jeu des « valeurs » autres, jouant avec la mémoire officielle de la cité. Quand le théâtre de rue investit l'espace public, peut-être révèle-t-il encore davantage la dimension théâtrale des lieux mais aussi des propos qu'il y tient. Ainsi, pour le scénographe Guy-Claude François¹⁶⁴, « il est vraiment regrettable d'enfermer le théâtre dans des espaces définis » et, pour Luc Boucris, « le théâtre a tout à gagner à l'investissement de lieux qui *a priori* lui semblent étrangers »¹⁶⁵. Luc Boucris précise ensuite que « c'est un pari sur ce que le scénographe appelle la "magie des lieux" et sur les échanges susceptibles de se produire entre le lieu et ce qui s'y déroule. Ce pari est de nature esthétique. Et ce n'est pas pour rien [que Guy-Claude François] avance (...) la proposition suivante : "A mon sens, tout espace de qualité secrète un potentiel de théâtralité (...)". »¹⁶⁶.

Pour notre part, il semble que plus encore qu'un « potentiel de théâtralité », l'espace public urbain recèle un potentiel artistique et esthétique. Nous avons déjà évoqué l'aspect artistique de multiples façons, les créateurs de théâtre de rue « utilisant » l'espace public aussi bien en l'adaptant au service de leurs créations qu'en le prenant comme matière même de l'œuvre ainsi élaborée. Toutes sortes d'espaces se trouvent impliqués, la liste des lieux investis allant de la place connue et très fréquentée, à l'arrière-cour petite et isolée des espaces passants, sans oublier les parkings, les rues pavillonnaires, les galeries de

¹⁶⁴ Cité par Boucris L. (1993). *L'espace en scène*. Paris: Librairie théâtrale, p. 197, d'après un entretien donné dans *Le Moniteur*, n° « spécial réhabilitation ».

¹⁶⁵ Boucris L., *Op. cit.*, p. 197.

¹⁶⁶ *Id.*

grands ensembles, le campus universitaire, etc. Si des types d'espaces peuvent favoriser plus que d'autres les actions artistiques, des événements artistiques extrêmement divers, inventifs et intéressants peuvent se produire dans toutes sortes d'endroits aux morphologies spatiales très variées, aux ambiances et aux usages fort différents¹⁶⁷. Les artistes de rue, en proposant un emploi (ou un réemploi) original de l'espace public, révèlent les capacités d'accueil de cet espace pour leurs créations, potentiel artistique resurgissant ainsi à ces occasions.

Mais l'espace public recèle des potentialités non seulement artistiques mais aussi esthétiques. On entend par «esthétique» non pas ce qui serait dû par exemple à l'action artistique en train de se jouer à un endroit précis, ou une qualité qui serait comme intrinsèque au lieu en question, mais ce qui touche à la façon de percevoir, ce qui revient à l'expérience, à la relation des citoyens à l'espace public. En effet, comme le rappelle Jean-François Augoyard, dans une recherche sur la perception esthétique ordinaire de l'architecture, «l'esthétique est donc d'abord une affaire d'expérience ayant pour trait distinctif d'être poussée par le principe de désir ou de plaisir»¹⁶⁸. Et nous avons vu dans les pages précédentes et à travers de nombreux exemples, que le théâtre de rue modifiait certaines habitudes et certaines pratiques des citoyens, en les faisant agir de façon peu ordinaire, en leur proposant d'autres points de vue, d'autres localisations et parcours dans la ville, en leur faisant redécouvrir l'environnement urbain quotidien et renouveler l'usage de leurs sens, etc. C'est donc à une autre perception et une expérience différente de l'espace public urbain que les spectacles de rue convient habitants et passants. Cette expérience, mue par la curiosité, le plaisir et l'envie de consacrer un peu de temps à des événements artistiques souvent surprenants, peut être qualifiée d'expérience esthétique des lieux. Mais cela se produit non seulement le temps de la représentation, mais aussi plus tard car les «traces» modifient des comportements, entraînent le citoyen dans de nouveaux parcours quotidiens, la traversée de lieux lui rappelant des événements artistiques passés qui, pour certaines personnes, finissent éventuellement «par colorer d'une tonalité

¹⁶⁷ On peut se demander si néanmoins il existe des lieux au contraire très «défavorables» aux spectacles de rue, et même des endroits où «rien» ne peut se passer. Pour la première partie de la question, quelques pistes sont évoquées au cours de ce travail, par exemple des espaces publics où règne un niveau sonore trop important pour une troupe, trop exposé au vent, etc.

¹⁶⁸ Augoyard J.-F. (dir.), M. Leroux et al. (2003). *L'expérience esthétique ordinaire de l'architecture. Parcours en espace public*. Grenoble : Cresson ; Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche, Action Ville n°99V0705, tome 2, p. 311.

particulière les lieux où ils advinrent. (...) le possible est convoqué dans le présent en ce sens qu'on recherche de nouveau des petits imprévus, un changement de climat, de rencontres inopinées. Ces événements cycliques où l'exceptionnel tend à se banaliser sont autant évoqués que convoqués »¹⁶⁹. Re-découverte en temps ordinaire de lieux révélés par des actions artistiques, celles-ci étant une façon de stimuler la curiosité des passants et des habitants, de « libérer » et de développer l'imaginaire des citoyens, jouant sur leur perception et leurs actions dans ces lieux, d'une façon active « 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 »¹⁷⁰. Le potentiel esthétique des espaces publics peut donc résider dans la perception, mais aussi dans les conduites sensori-motrices, les spectacles de rue proposant autant de regards, d'actions, d'appropriations de l'espace qu'il existe d'artistes différents. Ces multiples propositions d'expérience sont, comme le rappelle Richard Shusterman, « une forme particulièrement vivante de notre réalité, et non une pure imitation fictionnelle du réel (...) s'appui[ant] toujours sur les divers matériaux constituant notre milieu »¹⁷¹. En quelque sorte, les compagnies de théâtre de rue proposent une certaine appréhension du monde urbain qui nous entoure, avec certainement pour « but (...) de constituer des modes d'existence ou des modèles d'action à l'intérieur du réel existant, quelle que soit l'échelle choisie par l'artiste. (...) [II] habite les circonstances que le présent lui offre, afin de transformer le contexte de sa vie (son rapport au mode sensible ou conceptuel) en un univers durable »¹⁷², et partagent cette liberté, ce plaisir et cette façon « d'habiter le monde »¹⁷³ avec les citoyens.

¹⁶⁹ Augoyard J.-F. (1979). *Pas à pas*. Paris : Le Seuil, p. 138.

¹⁷⁰ Shusterman R. (1992). *L'art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*. Paris: Editions de Minuit, p. 88.

¹⁷¹ *Id.*, p. 86.

¹⁷² Bourriaud, N. (1998). *Esthétique relationnelle*. Les presses du réel, p. 13.

¹⁷³ *Ibid.*

CONCLUSION

Malgré les apparences, peu de travaux portent sur l'analyse spatiale des arts de la rue. Ceux existant les abordent d'un point de vue symbolique, politique ou encore lié aux ambiances. Nous positionnant dans ce dernier cadre théorique, notre but a été d'explorer les possibilités d'une telle analyse, de poser des jalons pour un début de compréhension du phénomène et de futurs développements. Plus globalement, notre questionnement a porté sur ce que peut nous apporter et nous apprendre le théâtre de rue (c'est-à-dire aussi bien les pratiques des artistes que les représentations elles-mêmes) sur la ville, ses ambiances et les usages qui s'y déroulent. Nous intéressant aux rapports d'ordre spatiaux entre les arts de la rue et la ville, nous avons formulé au début de ce travail l'hypothèse que les spectacles de rue changent les perceptions et les pratiques ordinaires des espaces publics. De plus, nous avons supposé que ces actions artistiques sont des révélateurs de diverses qualités des espaces publics urbains. Nous avons donc considéré que ces événements artistiques stimulent à nouveau l'attention à notre environnement, dévoilant alors l'ordinaire de l'espace public par le biais de l'extraordinaire.

Notre méthode : un premier pas pour appréhender la complexité de l'événement et de l'ordinaire

Le corollaire de notre questionnement et de nos hypothèses, autre enjeu fondamental de ce travail, était de trouver, ou plus exactement de constituer et de tester une méthode qui permette d'appréhender aussi bien les différentes dimensions de ce phénomène spatial que les différents acteurs qui y participent. Un autre point important était d'approcher, autant que possible, tout le processus de mise en espace, ou « mise en ville » des spectacles de rues, du choix du lieu aux traces après la représentation.

Pour avoir un terrain d'enquête adéquat à cette exploration méthodologique, nous avons choisi d'étudier différents types de spectacles dans une ville unique. Les avantages sont principalement une accessibilité aisée à une multiplicité d'actions artistiques, dans un environnement en partie déjà connu et présentant une grande variété d'espaces offerts aux troupes. Nous avons exclu les festivals d'arts de la rue car la surabondance de spectacles, la saturation de l'espace urbain par la foule et les compagnies, la disparition de la « ville ordinaire » nous semblaient pouvoir empêcher d'approcher certaines dimensions du phénomène. Mais ces désavantages font se profiler d'autres questions originales sur les rapports entre arts de la rue, espaces publics et citoyens. On peut notamment interroger le processus qui fait que les arts de la rue peuvent transformer la ville en « un grand théâtre »,

une « ville spectaculaire », faisant passer au premier plan, pour quelques jours, l'extraordinaire dans la vie urbaine. L'afflux de spectateurs et le nombre important de troupes se produisant en de multiples lieux de la ville semblent amener d'autres pratiques et d'autres représentations spatiales. Des questionnement prometteurs ayant trait aux modalités de déplacement des festivaliers dans une ville « étrangère »¹, mais aussi à la connaissance et à la représentation que ceux-ci en ont dans ce contexte particulier rejoignent, tout en l'élargissant, notre problématique sur la connaissance et la compréhension de l'extraordinaire et de l'ordinaire.

Pour aborder les multiples aspects de notre objet d'étude, nous avons mis en place une méthode pluridisciplinaire originale qui combine des outils existants tels que l'observation participante (de spectacles, de repérages), les entretiens semi-directifs (avec des spectateurs, des artistes) et les collectes documentaires (photographique, sonore). La richesse incontestable des données recueillies ne préjuge en rien de possibles améliorations, ou plutôt d'aménagements, d'élargissement et donne même à cette méthode la qualité de pouvoir être adaptée. Nous pensons ici, par exemple, à remplacer l'observateur unique par une équipe qui permet de décupler les points de vue, de multiplier le nombre d'entretiens menés avec des spectateurs à l'issue des représentations ainsi que ceux, conduits plus tard pour ce qui concerne la mémoire. Techniquement, l'utilisation de la vidéo semble un support intéressant pour garder en mémoire, vérifier certaines observations *in situ* ou faire une analyse spécifique des images. Cependant, il faut garder à l'esprit qu'elle a, par « nature », quelques difficultés à saisir ou plus exactement à ressentir l'expérience étudiée vécue par le chercheur. Enfin, on peut citer la possibilité de recourir davantage aux mesures physiques de niveaux sonores, de niveaux lumineux et de luminances, pour qualifier différemment et de façon complémentaire les espaces publics étudiés et leurs qualités physiques.

Interroger les relations constitutives de l'espace public

Les actions artistiques, comme nous l'avons montré au cours de ce travail, peuvent amener à un niveau de conscience manifeste aussi bien des caractéristiques de l'espace que des comportements qui s'y déroulent, dispositifs et usages qui sont donnés comme habituels,

¹ Les spectateurs locaux ne représentent qu'une petite partie de la foule et c'est donc jour après jour, au cours du festival, voire année après année, que les spectateurs « étrangers » apprennent à connaître par exemple les villes d'Aurillac ou de

comme évident. Comme en temps ordinaire, les citoyens développent des stratégies et des logiques d'installation dans l'espace public ou encore gèrent les relations interpersonnelles. Lorsqu'ils sont spectateurs d'actions artistiques, ils mettent aussi en jeu cette gestion des rapports interpersonnels, mais les spectacles vont en plus exacerber des comportements qui pourraient presque passer inaperçus ou tout au moins seraient beaucoup plus difficiles à faire émerger. Expériences déstabilisantes, les spectacles mettent en jeu des compétences ordinaires maîtrisées par les citoyens pour faire face à des situations nouvelles avec et dans l'espace public urbain. Experts de leur quotidien, les habitants et les usagers des lieux possèdent une expérience de multiples situations, une habileté à gérer l'exposition en public, les rapports à autrui, etc., dont ils n'ont généralement pas conscience. Par le biais des arts de la rue, nous avons donc pu relever un certain nombre d'attitudes et de façons de faire, liées à l'espace construit mais aussi social. Nous pensons que cette recherche, toujours par le biais des arts de la rue, pourrait s'enrichir de la rencontre de cultures différentes. En effet, nous avons pu voir à l'occasion de notre travail que les artistes avaient des compétences certaines sur les espaces publics et les comportements des spectateurs. Lorsque ces compagnies françaises jouent à l'étranger, adaptent-elles leurs créations et même, en amont, leurs façons de «mettre en ville» leurs spectacles ? Plus fondamentalement, nous pouvons supposer qu'il existe des pratiques culturelles de l'espace public et que les artistes de rue doivent reconnaître et composer avec elles, au risque de ne pas jouer d'une façon «juste». Que se passe-t-il quand l'ordinaire des citoyens est extraordinaire pour les artistes ? Comment faire survenir l'extraordinaire dans un environnement (construit, social, etc.) exotique ?

Percevoir et agir de nouveau

Notre travail montre 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 citoyens à sentir et à percevoir les espaces qu'ils fréquentent et vivent quotidiennement. A cette «redécouverte» de la perception avec les sens, ou tout au moins à leur prise de conscience à l'occasion de ces événements, s'ajoute pour les spectateurs une implication physique

forte, l'expérience de « nouveaux » territoires ou simplement celle d'autres points de vue sur la ville. La perception renouvelée, que les actions artistiques provoquent, passe par un engagement physique des citoyens, constamment actifs, c'est-à-dire en interaction avec l'événement lui-même mais aussi avec l'espace d'accueil ou encore avec les autres spectateurs. Si ce couple action-perception existe en situation ordinaire, il se trouve exacerbé à l'occasion des spectacles de rue. Nous avons montré que les artistes redonnent à agir dans ces espaces quotidiens, révélant mais également activant des potentialités d'actions, de perceptions, rendant plus « tangibles » la dimension charnelle et sensible des citoyens eux-mêmes. Ceux-ci sont conviés par les artistes non seulement à une expérience artistique, mais peut-être tout simplement à une expérience urbaine, où par le jeu et le plaisir, ou plus généralement les émotions, font partager des expériences esthétiques de l'espace urbain.

A cette activation du corps s'ajoute, ou plutôt se lie, celui de l'espace matériel qui se donne alors à voir dans ses potentialités ordinaires, peu remarquables au quotidien. Mais les spectacles font aussi émerger d'autres potentialités, plus extraordinaires, c'est-à-dire inconnues, rares ou inhabituelles mais que l'on retrouve au cours de différents spectacles. Et ces potentialités d'actions, d'occupations de lieux et d'usages laissent des traces quelques temps après dans la conscience de certaines personnes et en quelque sorte restent vivantes en devenant alors peut-être un peu plus ordinaires. Il serait alors intéressant de spécifier les modalités de cette intégration des potentialités extraordinaires, et de comprendre leur force de changement en ordinaire. Concernant la pratique spatiale, on peut se demander si ces actions se retrouvent pendant d'autres événements dans les mêmes lieux, pour pouvoir notamment estimer le caractère transversal à différents lieux ou leurs spécificités.

L'espace public, un espace partagé

Les interventions des artistes que nous avons étudiées montrent à l'évidence que 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. Pas seulement d'un point de vue juridique et réglementaire, mais parce que l'on n'est jamais seul dans la ville et qu'il faut partager les lieux. 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. La cohabitation est fragile

et met en avant des acteurs aux intérêts différents, voire divergeants. Habitants, commerçants, passants, techniciens de la ville participent 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. Mais s'ils sont particulièrement exposés avec la survenue de l'extraordinaire, cela fait apparaître des compétences mais dans le même temps, aussi, une certaine difficulté à cohabiter les uns avec les autres. Plus encore, ces capacités sont questionnées et la tenue des actions artistiques dépend également de la possibilité du partage de ces compétences, sous des modes différents, ce qui rend ces espaces encore autrement publics. Par ailleurs, la cohabitation dans l'espace public concerne également les microrelations interpersonnelles, en face-à-face ou au coude-à-coude, entre personnes du public, mais aussi la rencontre des spectateurs avec les habitants d'un quartier. Il s'agit chaque fois de redéfinir les distances entre les corps ou encore les conventions de contact avec « l'étranger » public.

La question de l'identité des lieux : représentations et actions

L'hypothèse que nous avons cherchée à vérifier, selon laquelle les actions artistiques changeraient les perceptions et les pratiques ordinaires des espaces publics, suppose que ces spectacles de rue s'inscrivent dans le temps tout en s'ancrant dans des lieux. Autrement dit, nous avons cherché à savoir ce qui restait de ces interventions après qu'elles aient eu lieu, depuis les traces matérielles subsistant plus ou moins longtemps à l'endroit en question, jusqu'aux « souvenirs » que certains spectateurs emportent avec eux (photos, petits objets, fragments d'accessoires). Nous n'oublions pas les traces moins visibles des spectacles. Nous avons montré que celui-ci pouvait marquer la mémoire de spectateurs n'habitant pas l'endroit. Chaque lieu ainsi concerné par des actions artistiques peut voir sa représentation et son occupation se modifier auprès des citoyens, ou encore une nouvelle image se superposer et s'ajouter aux précédentes, chaque événement venant étoffer davantage l'identité d'un espace donné. Une piste intéressante serait de poursuivre sur ces questions d'identité, en examinant par exemple comment des actions artistiques rencontrent celle déjà existante des lieux d'intervention. Nous avons dans notre thèse abordé la question du patrimoine, qui est un aspect constitutif de la mémoire des lieux. Nous pourrions poursuivre les questionnements que cet « objet » soulève en cherchant à

comprendre comment un lieu prend du sens à travers un événement, c'est-à-dire en quoi celui-ci est également constitutif de l'image et des pratiques qui lui sont liées, dans une sorte de cristallisation aussi bien de sa « matière » mais aussi de son imaginaire. Nous pouvons nous demander si des lieux, selon la force de leur identité, peuvent s'en trouver changer, ou non.

Au voisinage de la « gestion urbaine »

Logique de projet

Que ce soit pour les artistes de rue ou pour 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 et où, selon Luc Boucris, les scénographes comme les urbanistes « manipulent du social »². Mais à la différence de ces derniers, les artistes auraient l'avantage de connaître par avance la dramaturgie qui va se jouer. L'architecte, lui, « ce dont [il] ne dispose pas vraiment, c'est du récit. A quel récit, à quelle histoire de la ville se réfère-t-on ? Il faut trouver cette histoire, il faut la travailler, mais cela ne peut pas être un travail égoïste. A partir du moment où on se pose la question du récit, on pose la question de savoir avec qui, quels sont les personnages, quel est le passé de ce récit, ce qui rejoint le problème de la maîtrise, avec le maître d'ouvrage et le maître d'œuvre qui se conçoivent, peuvent se concevoir ou risquent de se concevoir comme le point de vue de Dieu »³. Alors que le concepteur peut risquer de voir les habitants et les usagers comme des êtres caricaturaux, désincarnés, voire abstraits⁴ mais à qui le projet serait destiné, l'artiste de rue aurait quant à lui une maîtrise plus importante sur le monde car il crée lui-même des personnages qui investiront l'espace public. Mais il n'est pas totalement libre puisqu'il est lui aussi confronté à toutes sortes de contraintes : cela va des questions de budget, à celles liées à la sécurité (des artistes comme des spectateurs), sans oublier les obligations réglementaires de

² Boucris L. (1993). « Les pratiques scénographiques aujourd'hui ». *Scénographie et espaces publics. Les lieux de la représentation dans la ville.*, Paris : Plan Urbain, séminaire de recherche, p. 121.

³ Luc Boucris, extrait d'un débat dans le cadre de (1993). *Scénographie et espaces publics : les lieux de représentation dans la ville. Op. cit.*, p. 137.

⁴ Lors des débats dans le cadre du séminaire cité dans les notes précédentes, Zoé Castoriadis (architecte) dira à propos du parallèle scénographe / architecte : « Contrairement à Guy-Claude François, je vois une grande différence entre le travail de l'architecte et celui du scénographe : nous ne connaissons pas la pièce qui va se jouer. Les architectes travaillent avec

tous ordres et les points techniques. Ainsi, les artistes, les architectes et les urbanistes ont à faire avec la ville, dans toutes ses composantes (physique, sensible, sociale, économique, réglementaire...). Cela fait d'ailleurs dire à Bernard Colin, de la compagnie *Tuchenn* : « Nous faisons le même travail que les architectes, nous avons le même matériau »⁵. Il nous semble qu'outre ce « matériau » commun, les artistes et les architectes-urbanistes connaissent et manipulent des domaines différents afin de donner forme et force au projet. Ils sont chacun tout à la fois artiste, technicien, ingénieur, etc.

Mise en œuvre

Concernant ensuite la réalisation du projet, de sa préparation technique jusqu'à la présentation du spectacle, on se rend compte que le processus de mise en œuvre est comparable à celui de projets urbains. En effet l'artiste, comme l'urbaniste ou l'architecte, est le maître d'œuvre et, de ce fait, doit rencontrer et faire travailler ensemble tout un ensemble d'acteurs très divers (que ce soit simultanément ou successivement). Comme les enquêtes nous l'ont montré, dès la phase de repérage des lieux, les artistes ont à leurs côtés un représentant du commanditaire mais également souvent une (ou des) personne(s) de services techniques municipaux qui sont les personnes au plus près du terrain et qui connaissent *a priori* le mieux tous les aspects techniques des espaces publics concernés. Suivant le site d'intervention d'autres acteurs peuvent être impliqués (D.D.E.⁶, services de la préfecture, etc.). Les demandes envers les services municipaux peuvent relever aussi bien du service voirie que de celui des espaces verts, et cela peut toucher également les questions de contrôle de « (...) l'accès des véhicules, les arrêtés municipaux d'interdiction de circulation et de stationnement, la sécurité des spectateurs, le nettoyage et la remise en état des sites »⁷, etc.⁸. L'artiste, comme l'architecte, se trouve coordinateur et interlocuteur privilégié des différents acteurs en jeu dans l'opération de projet.

des catégories socioprofessionnelles, avec de l'abstrait : l'utilisateur est une pure abstraction ». (1993). *Scénographie et espaces publics : les lieux de représentation dans la ville. Ibid.*

⁵ Intervention lors d'un débat aux *Rencontres professionnelles sur les arts de la rue* organisées par *HorsLesMurs* à Paris (4-5 novembre 1998, La Villette). Notes personnelles.

⁶ Délégation Départementale à l'Équipement.

⁷ Robert J. (2001). « Quand le théâtre investit les rues ». *La gazette des communes, des départements et des régions* n° 1560, p. 20.

⁸ Par exemple, Olivier Desjardins, directeur technique des festivals d'Aurillac et de Sotteville-lès-Rouen explique que « derrière les feux des projecteurs et le jeu des artistes, toute une équipe technique est en effet nécessaire pour organiser le bon déroulement des spectacles de rue. Du plombier à l'électricien, du serrurier au jardinier, du policier municipal à l'agent de propreté, chacun est un acteur à sa manière et joue son rôle. Pour chaque lieu de spectacle, notre travail

Mais bien que ces démarches soient proches, elles comportent quelques différences. Par exemple la durée est plus courte dans le cas d'un projet artistique éphémère que pour des projets architecturaux et urbains qui s'inscrivent souvent dans un temps plus long. Cette question du temps est d'ailleurs une des difficultés rencontrées par les artistes de rue qui doivent travailler avec des personnes qui sont habituellement dans une logique différente⁹. Une autre différence touche aux budgets en jeu, bien supérieurs dans le cas d'un aménagement urbain pérenne que dans le cas d'une installation temporaire ou d'un spectacle. Mais cela n'empêche pas que, comme tout professionnel maître d'œuvre, l'artiste doit faire preuve d'une grande capacité de dialogue et d'écoute, d'une bonne connaissance des différents métiers de la ville, des contraintes et des obligations liées à l'espace public, pour mener à bien le projet en question.

Des pratiques intéressant les professionnels de l'espace

Si les approches et la mise en œuvre des projets sont voisines, que ceux-ci soient urbains ou artistiques, les buts recherchés ne sont pas les mêmes et les approches et les façons de faire des artistes de rue et des architectes sont, dans le détail, différentes. Pour autant, nous pensons que les professionnels de l'aménagement gagneraient à s'intéresser aux regards et aux pratiques des artistes de rue.

Par ailleurs, les actions artistiques qui se tiennent dans des lieux particuliers de la ville peuvent aussi être une façon de se rendre compte de ce que pourrait être un site selon une autre configuration urbaine, avec d'autres usages, d'autres qualités mises en avant. Autrement dit, cela peut devenir une sorte de «test grandeur nature» pour un éventuel futur aménagement. C'est d'ailleurs une des questions soulevée par Eric Monin. Consacrant sa thèse aux installations éphémères, il se penche donc particulièrement sur les manifestations engendrant des dispositifs construits temporaires et met à jour le fait que certains de ces dispositifs servent également d'expérimentations de projets d'aménagements¹⁰. Cela peut par exemple toucher des façades de bâtiments ou encore des

consiste à organiser l'accueil des artistes - la scène, la lumière et le son - et aussi l'accueil du public pour assurer son confort et sa sécurité. » in Robert J. (2001). *Op. cit.*, p. 18.

⁹ Par exemple, Eric Auger, adjoint au service bâtiment à Sotteville-lès-Rouen (accueillant chaque année un festival des arts de la rue) témoigne du fait que «le plus dur au départ a été de comprendre qu'on nous demandait de faire de l'éphémère, alors qu'on est habitué à construire des équipements qui durent ». in Robert J. (2001). *Ibid.*

¹⁰ On pourra se reporter à la section 2 de la partie « Dispositifs » in Monin E. (2001). *Ambiances et dispositifs éphémères en milieu urbain*. Thèse de doctorat en Sciences pour l'ingénieur, option architecture. Nantes : Université de Nantes, tome 2 : pp. 51-120.

constructions « simulées » grâce aux techniques des décors de théâtre mais aussi l'éclairage public (dispositifs, niveaux d'éclairage, couleurs...), etc. Mais outre ce qui a trait à l'aspect proprement physique, matériel, il est possible d'imaginer que les actions artistiques soient des moments permettant (entre autres choses) de se rendre compte de ce que seraient des sites avec une occupation par exemple uniquement piétonne¹¹, etc. La tenue d'actions artistiques éphémères dans la ville offre donc l'occasion de modifier forme, ambiance, usages, d'étudier l'espace et de se faire une première idée de ce que pourrait être un aménagement, une occupation autre, encore inédits et parfois insoupçonnés¹².

Concernant plus directement le processus de projet et de réflexion sur l'espace que l'architecte met en œuvre, lorsque celui-ci aborde le projet urbain et lorsqu'il travaille sur de l'espace public, il nous apparaît que sa mission n'est pas de construire des endroits adaptés à la tenue d'action artistique, ni d'imposer des lieux où de l'animation devrait se tenir. Plus généralement, il ne s'agit pas de faire de la ville un théâtre et d'aménager l'espace public comme un plateau technique pour des interventions artistiques (que ce soit des concerts, des interventions théâtrales, des installations plastiques...), mais de proposer des aménagements qui, par leurs formes, leurs matériaux, leur mobilier urbain, etc., favorisent des usages multiples, les plus nombreux possibles, souvent même insoupçonnés. Ces aménagements doivent favoriser l'appropriation des lieux par tout un chacun (c'est-à-dire pas seulement pour des artistes), à tout moment et pouvant varier dans le temps. D'ailleurs les artistes de rue recherchent souvent les endroits les plus anodins, les moins « équipés » possible pour leur type d'intervention.

En fait, comme l'écrit justement Isaac Joseph, « mettre en scène l'espace public ce n'est donc pas l'apprêter pour un spectacle, faire qu'il en impose, c'est l'organiser sur un récit ou un parcours possible »¹³. C'est donc bien à des récits multiples que l'espace public doit pouvoir se prêter, ce sont des parcours forts différents les uns des autres qui doivent pouvoir se croiser, se superposer, coexister et que l'architecte et l'urbaniste doivent imaginer. Et notre travail montre que les artistes « mettent à notre disposition des instruments supplémentaires, différents de ceux acquis auparavant, de notre perception, de

¹¹ Ainsi le détournement de la circulation automobile permet de tester d'autres itinéraires (et leurs conséquences) pour les voitures, aider à percevoir la nouvelle ambiance sonore ainsi générée sur le site quand il n'y a plus que des passants, de repérer peut-être déjà certains usages nouveaux par rapport aux pratiques habituelles, etc.

¹² Ce qui peut intéresser tous les acteurs impliqués dans l'aménagement urbain, maîtres d'œuvres comme maîtres d'ouvrage.

¹³ Joseph I. (1992). « L'espace public comme lieu de l'action ». *Les Annales de la Recherche Urbaine*, n°57-58, p. 212.

reconnaissance, et donc de connaissance, de ce qui constitue notre expérience du monde »¹⁴. Il nous semble donc que les créateurs des arts de la rue, par leurs regards et leurs interventions, pourraient permettre de stimuler l'imagination des professionnels du projet urbain et architectural pour inventer des possibles.

¹⁴ Péquignot B., « Introduction » in Ancel P. (1996). *Une représentation sociale du temps. Etude pour une sociologie de l'art*. Paris : L'Harmattan, p. 10.

BIBLIOGRAPHIES

1. BIBLIOGRAPHIE ALPHABETIQUE

- « *Glossaire du théâtre* ». Comédie Française. (www.comedie-francaise.fr/dictionnaires/glossaire/pres.htm).
- (1993). *Les actions artistiques nouvelles en milieu urbain*. Colloque international, DRAC Rhône-Alpes - Centre Jacques Cartier, 8-10 Décembre 1993, Villeurbanne, n. p.
- (1995). « Compte rendu du 2ème carrefour des arts de la rue 11-12 octobre 1995 ». *La lettre des arts de la rue*, n°10.
- (1996). « La position de spectateur ; aujourd'hui dans la société et le théâtre ». *Du théâtre*, n°5.
- (1997). *Le Goliath, guide des arts de la rue 1997-98*. Nanterre : Hors Les Murs, 271 p.
- (1998). « Les arts de la rue aujourd'hui. Les raisons d'un succès ». *Lettre d'information Ministère de la culture et de la Communication*, n°23, pp. 13-16.
- (1999). *Ville et culture : arts de la rue et pratiques culturelles : Actes du colloque de Sotteville-Lès-Rouen des 19 et 20 novembre 1998*. Sotteville-Lès-Rouen, 68 p.
- (2000). *La ville, espace de créations sonores*. Rencontres musicales pluridisciplinaires. Musiques en scène. Lyon : Goethe Institut de Lyon, Ministère de la Culture, Grame, 88 p.
- (2001). « *Les spectacles de rue* ». (<http://www.notreville.net/spectacles-de-rue.asp>).
- (2002). *Les nouveaux territoires de l'art*. Dossier de presse de la Rencontre Internationale 14-16 février 2002, Marseille, 30 p.
- Adolphe J.-M. (2003). « La ville aux artistes ». *Mouvement*, n°23, n. p.
- Adolphe J.-M. (2004). « La Joconde est moins belle le dimanche ». *Mouvement*, n°29 (cahier spécial « Espace gratuit ? »), n. p.
- Adolphe J.-M. (2004). « L'espace public, bien commun ou copropriété ? » *Mouvement*, n°29 (cahier spécial « Espace gratuit ? »), n. p.
- Amphoux P. (1990). « Vers une théorie des trois confort » *Annuaire*. Lausanne : Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne, pp. 27-30.
- Amphoux P. (2003). « Ambiance architecturale et urbaine » in J. Lévy et M. Lussault. *Dictionnaire de la géographie et des sciences de l'espace social*. Paris : Belin, pp. 60-61.
- Amphoux P., J.-P. Thibaud et G. Chelkoff. (2004). *Ambiances en débats*. Bernin : A la Croisée, 309 p.
- Ancel P. (1996). *Une représentation sociale du temps. Etude pour une sociologie de l'art*. Paris : L'Harmattan, 205 p.
- Ardenne P. (1997). *Analyser l'art vivant, s'il se peut. (un constat de balbutiement)*. Strasbourg : Ecole des arts décoratifs de Strasbourg, 67 p.
- Ardenne P. (2002). *Un art conceptuel. Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*. Paris : Flammarion, 254 p.
- Arendt H. (1961). *Condition de l'homme moderne*. Paris : Calmann-Lévy, Pocket, 406. p.
- Arlaud B. et C. Aventin. (2002). *Analyse sonore de la Fête de la musique 2002 et pistes d'orientations pour l'édition 2003*. rapport. Genève : Département Municipal des affaires culturelles de la Ville de Genève , division Art et culture, 20 + 40 (annexes) p.
- Artaud A. (1964). *Le théâtre et son double*. Paris : Gallimard, 251 p.
- 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.
- Augoyard J.-F. (dir.), M. Leroux, C. Aventin, et al. (2003). *L'expérience esthétique ordinaire de l'architecture. Parcours en espace public*. Grenoble : Cresson ; Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche, Action Ville n°99V0705, 2 tomes : 180 + 342 p.
- Augoyard J.-F. (1979). *Pas à pas*. Paris : Le Seuil, 186 p.

- Augoyard J.-F. (1990). *La compétence sociale du regard esthétique*. Colloque « L'espace du public : les compétences du citoyen », Arc et Senans : Plan Urbain. Editions Recherches, pp. 41-46.
- Augoyard J.-F. (1994). *Action artistiques en milieu urbain, A l'écoute d'une épiphanie sonore*. Etude d'accompagnement de l'action sur l'environnement sonore urbain de Nicolas Frize à Saint Denis entre 1991 et 1993. Grenoble: Cresson ; Plan Urbain, Ministère de l'équipement du transport et du tourisme, 50 p.
- Augoyard J.-F. (1995). « L'environnement sensible et les ambiances architecturales ». *L'espace géographique*, n°4, pp. 302-318.
- Augoyard J.-F. (2000). « L'action artistique dans l'espace urbain ». *Cultures en ville ou de l'art et du citoyen*. La Tour d'Aigues : Editions de l'Aube, pp. 17-32.
- Augoyard J.-F. (2000). « L'espace sonore urbain : un instrumentarium d'invention ordinaire ». *Rencontres musicales pluridisciplinaires Musiques en scènes : La ville, espace de création sonore*. Lyon : Goethe Institut, pp. 37-45.
- Augoyard J.-F. (2004). « Vers une esthétique des ambiances » in P. Amphoux, J.-P. Thibaud et G. Chelkoff. *Ambiances en débat*. Bernin : A la croisée, pp. 17-30.
- Augoyard J.-F. et H. Torgue. (1995). *A l'écoute de l'environnement sonore : répertoire des effets sonores*. Marseille: Editions Parenthèses, 174 p.
- Aventin C. (1997). *Approcher les ambiances urbaines par les arts de la rue*. DEA Ambiances architecturales et urbaines. Nantes et Grenoble: Université de Nantes (ISITEM), Ecole d'Architecture de Nantes (CERMA), Ecole d'Architecture de Grenoble (CRESSON), 146 p.
- Aventin C. (2002). « Le potentiel esthétique des espaces publics urbains ». *Colloque Les arts de la ville et leur médiation*. Metz : UFR sciences humaines et arts, Centre de recherche sur les médias. 13-15 juin 2002.
- Aventin C. (2004). « Théâtre de rue et patrimoine urbain : (ré)inventions ». *Projet européen ARCH/ART : intervention au séminaire "Rapports Art/Architecture/Patrimoine"*. Montceau-les-Mines : co-organisateur Politecnico di Torino, Ecole polytechnique de Mons et Ecomusée du Creusot-Montceau. 10 septembre 2004.
- Aventin C. (2005). « Réception des spectacles de rue : pratiques et perceptions de l'espace. » *Carnets de Bord*, n°8, pp. 27-34.
- Babin S. (2001). « Pratiquer la ville ». *ESSE Arts + Opinions : Pratiques urbaines*, n°42, pp. 6-21.
- Bachelet B. (1998). *L'espace*. Paris : PUF, 127 p.
- Baillet J.-L. (1996). "Le festival d'Aurillac". *Arts de la rue*, n°13, pp. 23-27.
- Bailly J.-C. (1992). *La ville à l'œuvre*. Paris : J. Bertoin, 186 p.
- Balez S. (2001). *Ambiances olfactives dans l'espace construit*. Thèse de doctorat en Sciences pour l'ingénieur, option architecture. Nantes : ISITEM, Université de Nantes, 297 p. + annexes 188p. + kit odeurs.
- Baussay R. (2000). *Les contes urbains mis en scène par les arts de la rue*. Dijon : IUP Denis Diderot Université de Dijon, 57 p.
- Berger P. et T. Luckmann. (1996). *La construction sociale de la réalité*. Paris : Méridiens Klincksiek, 288 p.
- Berthoz A. (1997). *Le sens du mouvement*. Paris : Editions Odile Jacob, 345 p.
- Blaise J. (1994). « Animer la ville ? » *Rues de l'université Centre de recherche sur le théâtre de rue*, n°3, pp. 86-87.
- Blanc J.-N. et F. Nordemann. (2004). *La fabrique du lieu. Installations urbaines*. Saint Etienne : Publications de l'Université de Saint-Etienne, 239 p.
- Blanchet A. et A. Gotman. (1992). *L'enquête et ses méthodes : l'entretien*. Paris : Nathan Université, 125 p.
- Blanchet A. et al. (1985). *L'entretien dans les sciences sociales*. Paris : Dunod, 289 p.
- Boal A. (1996 (4ème éd.)). *Théâtre de l'opprimé*. Paris : La Découverte, 207 p.
- Boogaarts, I. (1992). « La festivalomanie. A la recherche du public marchand ». *Les annales de la recherche urbaine*, n°57-58, pp. 115-119.
- Boucris L. (1993). *Les pratiques scénographiques aujourd'hui*. Scénographie et espaces publics. Les lieux de la représentation dans la ville, Paris : Plan Urbain, séminaire de recherche, 111-121 p.
- Boucris L. (1993). *L'espace en scène*. Paris : Librairie théâtrale, 320 p.
- Boulanger, A. (2002). *Les arts de la rue demain : enjeux et perspectives d'un "nouvel art de ville"*. Mémoire de DESS Développement culturel et direction de projet. Lyon : ARSEC / Université Lumière Lyon 2, 58 p.
- Bourdieu P. et H. Haacke. (1994). *Libre échange*. Paris : Le Seuil, 147 p.

- Bourriaud N. (1998). *Esthétique relationnelle*. Les presses du réel, 123 p.
- Bové C. (1993). *L'art d'a-ménager*. Les rendez-vous de Lieux Publics. Un art urbain au pied du mur., Marseille : Lieux Publics. Centre National de Création pour les Arts de la Rue., 98 p.
- Bover J. (1994). *Le Royal de Luxe*. éditions Plume, n. p.
- Bressler S. (2002). « Le rôle des publics en question ». *Rencontre Internationale « Les nouveaux territoires de l'art »*. Marseille. 14-16 Février 2002.
- Brook P. (1977). *L'espace vide. Ecrits sur le théâtre*. Paris : Editions du Seuil, 184 p.
- Bruce V. et Green P. (1993). *La perception visuelle. Physiologie, psychologie et écologie*. Grenoble : PUG, 511 p.
- Caune J. (1997). *Esthétique de la communication*. Paris : PUF, 127 p.
- Cefaï D. et D. Pasquier. (2003). "Introduction". *Les sens du public. Publics politiques, publics médiatiques*. Paris : PUF, CURRAP, CEMS EHESS, pp. 14-59.
- Certeau (de) M. (1990 (1^{ère} éd. 1980)). *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*. Paris : Gallimard, 350 p.
- Chalas Y. (1988). «La routine. Analyse d'une composante de la vie quotidienne à travers les pratiques d'habiter». *Cahiers Internationaux de Sociologie*, n°LXXXV, pp. 243-256.
- Chadoir P. (1996). *La ville en scènes. Discours et figures de l'espace public à travers les "Arts de la Rue"*. Amiens: EDRESS, 468 p.
- Chadoir P. (1998). *Arts en friches. Mémoire laborieuse et nouveaux lieux culturels*. 5 p.
- Chadoir P. (1998). *Distance décalage, intervention artistique et regard sociologique : une impossible alliance ?*, 12 p.
- Chadoir P. (1998). « L'interpellation dans les arts de la rue ». *Espace et société*, n°90-91, pp. 167-192.
- Chadoir P. (1999). « Arts de la rue et espace public ». *Collège de philosophie*. Barcelone : Institut Français de Barcelone. Avril 1999.
- Chadoir P. (1999). « Esthétique de la situation ». *Séminaire international « Beyond theater II »*. Lublin (Pologne). octobre 1999.
- Chadoir P. (2000). *Discours et figures de l'espace public à travers les arts de la rue*. Paris : L'Harmattan, 318 p.
- Chadoir P. (2002). « L'émergence comme paradigme du renouvellement des politiques culturelles publiques. Le cas des arts de la rue ». *L'Observatoire : l'observatoire des politiques culturelles*, n°22, pp. 8-9.
- Chadoir P. (2003). « Le théâtre de rue : nouvelles formes d'expression en espace public ». *La Pierre d'Angle*, n°34.
- Chadoir, P. (2003). « Spectacles, fêtes et sons urbains ». *Géocarrefour. Revue de géographie de Lyon*, n°78, n°2, pp. 167-172.
- Chadoir P. (2004). « Arts de la rue et espace urbain ». *L'Observatoire*, n°26, pp.
- Chadoir P. et J. Maillard (de). (2004). « Dynamique culturelle et développement urbain. Synthèse du séminaire de recherche et débat ». *L'Observatoire*, n°26.
- Chadoir P. et S. Ostrowetski. (1996). « L'espace festif et son public ; L'intervention culturelle en espace public en villes nouvelles et villes moyennes ». *Les annales de la recherche urbaine*, n°70 (« Lieux culturels »), pp. 79-88.
- Chaumard D. (2001). « L'espace public, scène et mise en scène ». Toussaint J-Y. et Zimmermann M. (dir.). *User, observer, programmer et fabriquer l'espace public*. Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes, pp. 125-134.
- Chaumier S. (2002). « Du spectacle à ne pas en croire ses oreilles ». *Alliage*, n°47
- Chelkoff G. (1996). *L'urbanité des sens. Perception et conception des espaces publics urbains*. Thèse de Doctorat. Grenoble: Université P. Mendès-France Grenoble 2 IUG 390 p.
- Chelkoff G. et J.-P. Thibaud. (1992). *Les mises en vue de l'espace public*. Paris: MELTE Plan urbain, 231 p.
- Chelkoff G. et al. (1988). *Entendre les espaces publics*. Grenoble : Cresson, 246 p.
- Chevillard, E. (2002). « *La rue, un théâtre à 360°* ». France 3. documentaire. 52 minutes
- Chion M. (2003). *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*. Paris : Cahiers du Cinéma, 477 p.

- Chollet, J. (2001). « La rue : espace scénique, espace urbain ». *Intérieur rue, dix ans de théâtre de rue*. Paris, pp. 108-111.
- Clidière S. (1999). « L'éphémère et le monument ». *Rue de la Folie*, n°5, pp. 11-13.
- Coirint D. (1997). *Les spectacles de rue : une nouvelle politique du spectacle vivant ?* DESS direction de projets culturels. Grenoble : IEP, 108 p.
- Colas C. (1994). « Début et fin de spectacle ». *Rue de l'université. Centre de recherche sur les arts de la rue*, n°2, pp. 2-5.
- Colin J.-P. et F. Seleron. (1994). *Le Mandarin étranglé. Le rôle de l'art dans les transformations sociales*. Paris : Publisud, 187 p.
- Collectif « Les retombées économiques des festivals ». *Lettre d'information Ministère de la culture et de la Communication*, n°33, pp.
- Collectif (1989). *Le parler frais d'Erwing Goffman*. Paris : Minuit, 319 p.
- Collectif (1993). *Scénographie et espaces publics : les lieux de représentation dans la ville : Actes de séminaire annuel*. Paris : Plan Urbain (METT), 376 p.
- Collectif (1993). *Un art urbain au pied du mur*. Les rendez-vous de Lieux Publics, Marseille, 98 p.
- Collectif (1995). *Le théâtre de rue : 10 ans d'Éclat à Aurillac*. Paris : Editions Plumes, 143 p.
- Collectif (1997). *Rue, art, théâtre*. Montreuil : Cassandre, n. p.
- Collectif (1998). *L'esthétique de la rue*. Colloque d'Amiens 1994, Amiens : Editions L'Harmattan, 235 p.
- Collectif (1999). « dossier : L'éphémère et le monument ». *Rue de la Folie*, n°5, pp. 9-35.
- Collectif (2000). « *Les arts de la rue et le projet culturel : l'institutionnalisation des arts de la rue* ». Université Paris 1 - Les jeudis de la Sorbonne (http://www.univ-paris1.fr/recherche/e-publications/jeudis_de_la_sorbonne/actes/actes_2000/article2134.html).
- Collectif (2001). « *Cultures urbaines et lieux intermédiaires* ». Ministère de la Culture. Mission de la recherche et de la technologie. Culture et Recherche. Dossier d'information. (<http://www.ecm.culture.gouv.fr/culture/actualités/politique/culture-re.../dossier-recherche3.ht>).
- Collectif (2001). *Guide Couliesses 2001*. Association Couliesses n°1, 15 p.
- Collectif (2002). « *Arts de la rue et médiation* ». Université Paris 1 - Les jeudis de la Sorbonne. (http://www.univ-paris1.fr/recherche/e-publications/jeudis_de_la_sorbonne/actes/actes_2002/article2244.html).
- Coulon A. (1993 (3ème éd.)). *L'ethnométhodologie*. Paris : PUF, 127 p.
- Couturier J. (1994). « Le théâtre de rue : un mal aimé dans la capitale ». *Rues de l'université, Centre de recherche sur le théâtre de rue*, n°3, pp. 16-19.
- Cramesnil J. (1994). « Le rapport au public à Viva cité : entre fête collective et liberté individuelle ». *Rues de l'université Centre de recherche sur le théâtre de rue*, n°2, pp. 12-15.
- Cramesnil J. et E. Pringent. (2001). « Arts de la rue et multimédia ». « *Arts et multimédia* » *Les jeudis de la Sorbonne*. Paris : Université de Paris 1 Panthéon Sorbonne. 3 mai 2001.
- Crespin M. (1996). « La ville théâtralisée ». *Du théâtre*, n°14, pp. 69.
- Crespin M. (1999). « *Le spectacle de rue : une autre approche du spectacle vivant* ». (www.lieuxpublics.com).
- Crespin M. (juin 1993). *La rue, la scène, la ville, le théâtre*. Scénographie et espaces publics. Paris : Plan Urbain.
- Daney S. (1992). « Journal de l'an nouveau ». *Trafic*. Paris : P.O.L.
- Dapporto E. et Sagot-Duvaurox D. (2000). *Les arts de la rue. Portrait économique d'un secteur en pleine effervescence*. Paris : La Documentation Française, 412 p.
- Davet S. (2002). « Les arts de la rue aux limites de la ville ». *Le Monde*.
- David C. (2001). *Royal de Luxe*. Nîmes : Actes Sud, 209 p.
- David G. (2002). « Détournements de réel ». *Mouvement*, n°17, pp. 83-85.
- David G. (2002). « Diffuser autrement ». *Mouvement*, n°17, pp. 85.
- David G. (2002). « Pratiques mobiles : entretien avec Mark Etc Cie Ici Même (Montreuil) ». *Mouvement*, n°17, pp. 86-87.

- Davy L., A. Hildebrand, M.-F. Ribeyrolles, et al. (2004). « *Les arts de la rue : une pratique jeune pour une attitude jeune ?* » Université Paris 1 Panthéon Sorbonne.
- Debroise G. et E. Letourneux. (1998). « *Les territoires de l'art* ». La Sept ARTE Telmondis. 65'09'
- Deldine R. et J. Duvignaud. (1980). *Le quatrième mur : regards sociologiques sur la relation théâtrale*. Carnières (Belgique) : Editions promotion théâtre, 146 p.
- Deleuze G. (1988). *Le pli. Leibniz et le baroque*. Paris : Editions de Minuit, 192 p.
- Delfour J.-J. (1994). « Le théâtre de rue et l'argent : analyse phénoménologique de la gratuité ». *Rues de l'université Centre de recherche sur les arts de la rue*, n°3, pp. 11.
- Delfour J.-J. (1998). « Rue et théâtre de rue. Habitation de l'espace public et spectacle théâtral ». *Espace et société*, n°90-91, pp. 146-166.
- Delfour J.-J. (2000). « La spécificité esthétique des arts de la rue. Des plaisirs et des lieux ». *Rue de la Folie*, n°9, pp. 45-46.
- Delfour J.-J. (2000). « A propos du livre de Philippe Chaudoir, note de lecture ». *Rue de la Folie*, n°9, pp. 47-48.
- Delon M. (1994). « La fiche technique de théâtre de rue ». *Rues de l'université Centre de recherche sur les arts de la rue*, n°1, pp. 23-24.
- Deluze D. (1995). « *Le retour du Géant* ». Production Le Volcan et Films à Lou. Documentaire. 52 minutes
- Demeuldre M. « Rue et créations collectives de styles ». *Espace et société*, pp. 107-137.
- Dicale B. (24 août 2001). « La rue, la campagne et la foule d'Aurillac ». *Le Figaro*.
- Donnat O. et P. Tolila. (2003). *Le(s) public(s) de la culture*. Paris : Presses de Sciences Po, 390 (tome 1) + CD-Rom p.
- Ducret A. (1994). *L'art dans l'espace public. Une analyse sociologique*. Zurich : Seismo, 280 p.
- Estournet J.-P. et B. Begadi. (1992). *Scènes de rue*. Paris: Editions Mermion, n. p.
- Etc M. (1999). « Arts de la rue et citoyenneté ». « *Arts et citoyenneté* » *Les jeudis de la Sorbonne*. Paris: Université de Paris 1 Sorbonne.
- Etc M. (2000). « Nouveaux domaines, nouveaux publics ». *Le Passant Ordinaire*, n°32, pp.
- Etc M. (2002). « Etat, artistes et économie ». *Rencontre Internationale « Les nouveaux territoires de l'art »*. Marseille. 14-16 Février 2002.
- Ethis E. (2004). *Pour une po(i)étique du questionnaire en sociologie de la culture. Le spectateur imaginé*. Paris : L'Harmattan, 191 p.
- Ferry L. (1990). *Homo aestheticus, l'invention du goût à l'âge démocratique*. Paris : Grasset, 470 p.
- Flusser V. (1996). *Choses et non-choses. Esquisses phénoménologiques*. Nîmes : Editions Jacqueline Chambon, 171 p.
- Freydefont M. (1995). « Les fabricants d'accessoires ». *Colloque de Cerisy*. Editions recherches, Plan Urbain, pp. 151-163.
- Freydefont M. (1999). « Grandeur nature : manipulation d'espaces et actionnement d'objets dans le théâtre de rue ». *La marionnette dans la rue*, n°12, pp. 83-88.
- Freydefont M. (2000). « De la scène à la rue, prendre l'intervalle ». *Théâtre : le désir de jouer*. ADAPT éditions Librairie théâtrale, pp. 129-131.
- Freydefont M. (2003). « La liberté et la contrainte. Architecture des lieux de spectacle : situations et solutions ». *La Pierre d'Angle*, n°34, pp. 4-12.
- G.E.R.S.A. (1993). *L'architecture comme le théâtre, un domaine commun : la scénographie*. Ecole d'Architecture de Clermont-Ferrand, Ministère de l'équipement, des transports et du tourisme, n. p.
- Gaber F. (1994). « De Rencontres en Rendez-vous, quelques jalons pour les arts de la rue ». *Rues de l'université Centre de recherche sur le théâtre de rue*, n°1, pp. 2-6.
- Gaber F. (1994). « Le monumental éphémère : un argument de poids pour l'action culturelle ». *Rues de l'université Centre de recherche sur les arts de la rue*, n°1, pp. 19-22.
- Gaber F. (1994). « Typologies ». *Rues de l'université Centre de recherche sur les arts de la rue*, n°3, pp. 2-10.
- Gaber F. (1996). « Arts de la rue et presse nationale, un dialogue de sourds ». *Du théâtre*, n°14, pp. 81-82.

- Gaber F. (1996). « Les spectateurs des arts de la rue - foule ou public ? » *Du théâtre*, n°14, pp. 75-77.
- Gadamer H. G. (1992 (éd. allemande 1977)). *L'actualité du beau*. Aix en Provence : Editions Alinéa, 209 p.
- Gaillard C. (1991). *L'imaginaire urbain, sublimation de la cité*. DESS direction de projets culturels. Grenoble : Institut d'Etudes Politiques, 166 p.
- Garat I. et Gravari Barbas M. (dir.). (2002). *Villes et festivals ; L'inscription territoriale et le jeu des acteurs dans les événements culturels et festifs*. Nantes : DEP Ministère de la Culture et de la Communication ; CNRS UMR 6590 Espaces géographiques et sociétés, 1 tome de monographies + 1 tome de synthèse 76 p.
- Gehl, J. « Rapport entre la qualité d'une ville et les activités dans la ville ». *ICOMOS (Unesco)*, n°18-19, n. p.
- Gehl J. (1987). *Life between the building. Using Public Space*. New-York : Ven Nostrand Reinhold Company, 200 p.
- Gellereau M. (2003). *Au croisement des récits : analyse de quelques dispositifs de communication dans la construction du récit patrimonial*. Colloque bilatéral franco-roumain, Bucarest, n. p.
- Getreau F. (2001). « La rue parisienne comme espace musical réglementé (17^e-20^e) ». *Les cahiers de la société Québécoise de Recherche en Musique*, n°5, n°1-2, pp. 11-20.
- Giannini H. (1992). *La « réflexion » quotidienne ; vers une archéologie de l'expérience*. Aix-en-Provence : Editions Alinéa, 176 p.
- Goffman E. (1973). *La mise en scène de la vie quotidienne. Tome 2 : les relations en public*. Paris : Minuit, 372 p.
- Goffman E. (1974). *Les rites d'interaction*. Paris : Les Editions de minuit, 230 p.
- Gonon A. (2001). *Qu'est-ce que le théâtre de rue? De la définition du genre artistique "théâtre de rue"*. Mémoire de fin d'études. Institut d'Etudes Politiques de Lyon Université Lumière Lyon 2, 97 p.
- Gonon A. (2002). *Les états du spectateur dans la représentation théâtrale. Les spectacles de la compagnie 26000 Couverts comme prisme*. DESS Action artistique politiques culturelles et muséologie. IUP Denis Diderot Université de Dijon, 87 p.
- Gravari-Barras M. et P. Violier. (2003). *Lieux de culture, culture des lieux. Production(s) culturelle(s) locale(s) et émergence des lieux : dynamiques, acteurs, enjeux*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 301 p.
- Grosjean M. et J.-P. Thibaud. (2001). « Introduction ». *L'espace urbain en méthodes*. Marseille : Parenthèses, pp. 5-10.
- Guy J.-M. (2001). « Public ou spectateurs ? » C. Raynaud de Lage. *Intérieur rue, dix ans de théâtre de rue*. pp. 148-149.
- Guy J.-M. (2003). « Les publics du spectacle vivant ». *Le(s) public(s) de la culture*. Paris : Presses de Sciences Po, 2 (CD-Rom), pp. 163-168.
- Habermas J. (1993 (éd. orig. 1962)). *L'espace public*. Paris : Payot, 324 p.
- Halbwachs M. (1997 éd. revue et augmentée). *La mémoire collective*. Paris : Albin Michel, 295 p.
- Hall E. T. (1971). *La dimension cachée*. Paris : Le Seuil, 254 p.
- Hall E. T. (1981). « Proxémique ». *La nouvelle communication*. Paris : Le Seuil, 136, pp. 191-221.
- Handke » P. (1998). « Theater-in-the-street and Theater-in-teaters ». Cohen-Cruz J. (dir.) et De Nicholas H. (trad.). *Radical street performance, an international anthology*. Routledge, pp. 7-10.
- Heinich N. (1992). « Du jugement de goût à la perception esthétique ». *Percpcão estética et publicoas da cultura*. Lisbonne : ACARTE / Fondation Calouste Gulbenkian, pp. 9-18.
- Heinich N. (1998). *Ce que l'art fait à la sociologie*. Paris : Les éditions de Minuit, 90 p.
- Henry P. (2003). « Arts théâtraux : des projets pour d'autres rapports à l'art et aux populations ? » *Le(s) public(s) de la culture*. Paris: Presses de Sciences Po, 2 (CD-Rom), pp. 195-202.
- Hirsch J. F. (1976). « La dé-fête urbaine I ; Du folklore, du folk et des folkleux ». *Musique en jeu*, n°24
- Huet B. (1992). « Espaces publics, espaces résiduels » in Charre A. (dir.). *Art et espace public*. Givors : Maison du Rhône, pp. 17-21.
- Ion J. et M. Peroni (dir.). (1997). *Engagement public et exposition de la personne*. Paris : Editions de l'Aube, 269 p.

- Jacob P. (2001). « Homo ex machina ». C. Raynaud de Lage. *Intérieur rue, dix ans de théâtre de rue*. pp. 134-136.
- Jaisson M. (1999). « Temps et espace chez Maurice Halbwachs (1925-1945) ». *Revue d'histoire des sciences humaines*, n°1, pp. 163-178.
- Jeudy H.-P. (1999). *Les usages sociaux de l'art*. Paris : Circé, 187 p.
- Jeudy H.-P. (2001). *La machinerie patrimoniale*. Paris : Sens & Tonka, 127 p.
- Jeudy H.-P. et H. Lefebvre. (1976). « La musique et la ville ». *Musique en jeu*, n°24
- Jeudy H.-P. et R.-G. Tallon. (1976). « La musique utilitaire ». *Musiques en jeu*, n°24
- Jolé M. (2002). « Les assis ». *Urbanisme*, n°325, pp. 44-46.
- Jolé M. (2003). « Quand la ville invite à s'asseoir. Le banc public parisien et la tentation de la dépose ». *Les annales de la recherche urbaine*, n°94, pp. 107-115.
- Joseph I. (1992). « L'espace public comme lieu de l'action ». *Les Annales de la Recherche Urbaine*, n°57-58, pp. 210.
- Joseph I. (1993). *L'épreuve théâtrale de la rue*. Scénographie et espaces publics. Les lieux de la représentation dans la ville., Paris : Plan Urbain, séminaire de recherche, 335-346 p.
- Joseph I. (1995). « Reprendre la rue ». *Colloque de Cerisy « Prendre place – espace public et culture dramatique »*, 23-30 juin 1993. Plan Urbain Editions Recherches, pp. 11-35.
- Joseph I. (1996). « Les compétences de rassemblement ; pour une ethnographie des lieux publics ». *Enquête*, n°4, pp. 107-122.
- Joseph I. (1998). *Erving Goffman et la microsociologie*. Paris : Presses Universitaires de France, 126 p.
- Joseph I. (1999). « Action située et régimes de disponibilité ». *Raisons pratiques*, n°10, pp. 157-172.
- Joseph I. (2003). « La notion du public : Simmel, l'écologie urbaine et Goffman ». *Les sens du public. Publics politiques, publics médiatiques*. Paris : PUF, CURRAP, CEMS EHESS, pp. pp. 329-346.
- Joukovski A. (1978). « Théâtre de plein air, théâtre de liberté ? » *Actualités de la Scénographie*, n°7, p. 4.
- Kaufmann J.-C. (1996). *L'entretien compréhensif*. Paris : Nathan, 127 p.
- Kohn R. et Negre P. (1991). *Les voies de l'observation. Repères pour les pratiques de recherche en sciences humaines*. Paris : Editions Nathan, 239 p.
- Korosec-Serfaty P. (1988). « La sociabilité et ses territoires. Places et espaces publics urbains ». *Architecture et comportement*, n°4, n°2, pp. 110-133.
- Lachaud J.-M. (2003). « Le pari de la rue ». *Mouvement*, n°23
- Larthomas P. (1985). *Technique du théâtre*. Paris : PUF, 127 p.
- Lavaud S. (1998). *L'effet de métabole. Possibilité d'une caractérisation acoustique ?* Grenoble : Université Joseph Fourier, rapport de stage de maîtrise au Cresson. (2 tomes) 35 p.
- Le Gal M. (2002). *Trajectoires du spectacle-parcours contemporain. Exemple de "Ville Invisible" du Théâtre de l'Arpenteur, Rennes, 1999*. DEA Études théâtrales Université. Paris : Paris III La Sorbonne Nouvelle, 64 p.
- Le Roux C. (2002). *Pluridisciplinarité et transdisciplinarité. Du décroisement des arts à l'émergence de nouvelles formes artistiques*. DESS Développement culturel et direction de projet. Lyon : Université de Lyon 2 / ARSEC, 78 p.
- Lévy F. (2003). « Les nouvelles formes d'expression artistique programmées au Parc de la Villette et leurs publics ». *Le(s) public(s) de la culture*. Paris : Presses de Sciences Po, 2 (CD-Rom), pp. 187-194.
- Lévy J. et Lussault M. (2003). « Espace public » in J. Lévy et M. Lussault. *Dictionnaire de géographie et de l'espace des sociétés*. Paris : Belin, pp. 333-340.
- Lextrait F. (2001). *Friches, laboratoires, fabriques, squats, projets pluridisciplinaires... Une nouvelle époque de l'action culturelle*. Paris : Rapport à Michel Duffour Secrétariat d'Etat au Patrimoine et à la Décentralisation culturelle, mai 2001, 74 p.
- Lieux Publics. (2004). « Gratuité » (http://www.lieuxpublics.com/modules/mission/dispatch.php?ordre=4&ID_groupe=2).
- Lyotard J.-F. (1971). *Discours, figures*. Paris : Klincksiek, 428 p.

- Majastre J-O. et Pessin A. (dir.). (1992). *Arts et contemporanéité, 1ère rencontre internationale de sociologie de l'art de Grenoble*. Bruxelles : Editions La lettre volée, 278 p.
- Maldiney H. (1990). « La vérité du sentir ». *Art Press*, n°153, pp. 16-23.
- Maleval, M. (1998). « Chimères et utopies au détour de la rue » in *Corps, art et société. Chimères et utopies*. Paris : L'Harmattan, pp. 181-196.
- Maleval M. (1999). « De l'intervention à l'interpellation ». *Rue de la Folie*, n°4, pp. 36.
- Maleval M. (1999). « Théâtre de rue et enjeux politique : quelques éléments de réflexion » in J.-M. Lachaud. *Art, culture et politique*. Paris : PUF, pp. 111-118.
- Marin L. (1994). *De la représentation*. Paris : Gallimard Le Seuil, 396 p.
- Masson P. (1998). *L'intuition acoustique des musiciens de rue*. DEA «Ambiances Architecturales et Urbaines ». Grenoble et Nantes : Ecole d'architecture de Grenoble (Cresson) et Université de Nantes (SITE), 107 p.
- Matossian C. (1996). *Espace public et représentations*. Bruxelles : Editions La part de l'œil, 189 p.
- Mazella S. (1996). « La ville-mémoire. Quelques usages de *La mémoire collective* de Maurice Halbwachs ». *Enquête*, n°4, pp. 177-189.
- Melot M. (1999). « Le monument comme agitateur public. » *Rue de la Folie*, n°5, pp. 14-17.
- Mervant-Roux M.-M. (1998). *L'assise au théâtre. Pour une étude du spectateur*. Paris : Cnrs éditions, 265 p.
- Mettay N. (2002). *La commune, vecteur d'émergence de nouvelles formes artistiques. L'exemple des arts de la rue*. DESS Développement culturel et direction de projet. Lyon : Université de Lyon 2 / ARSEC, 74 p.
- Meunier S. et Petiot P. (2001). *L'art céleste, théâtre au-dessus de la ville par la compagnie Transe Express*. Créaphis, 236 p.
- Moles A. (1979). « Animation urbaine et participation ». *Livre blanc des arts de la rue*. Paris : Académie nationale des arts de la rue centre de recherche d'urbanisme, pp. 467.
- Moles A. et Rohmer E. (1982). *Labyrinthes du vécu ; l'espace : matière d'action*. Paris : Librairie des méridiens, 183 p.
- Monfort J-M. et De Varine H. (1995). *Ville, culture et développement : l'art de la manière*. Paris : Editions Syros, 246 p.
- Monin E. (2001). *Ambiances et dispositifs éphémères en milieu urbain*. Thèse de doctorat en Sciences pour l'ingénieur, option architecture. Nantes : Université de Nantes, 2 tomes : 375 et 303 p.
- Moreau-Descoings M. et Songy J-M. (2000). « L'institutionnalisation des arts de la rue ». « *Arts et projets culturels* » *Les jeudis de la Sorbonne*. Paris : Université Paris 1 Panthéon Sorbonne. 30 Mars 2000.
- Moreigne M. (2000). « Les écritures de la rue ». *Rue de la Folie*, n°8, pp. 41-44.
- Moreigne M. (2000). « Royal de Luxe ; Mythologies contemporaines et espaces publics ». *Rue de la Folie*, n°8.
- Mouchtouris A. (2003). *Sociologie du public dans le champ culturel et artistique*. Paris : L'Harmattan, 130 p.
- Mucchielle J. (1994). *Les méthodes qualitatives*. Paris : Que sais-je? P.U.F., 127 p.
- Odion J.-P. et G. Chelkoff. (1996). *Testologie architecturale des effets sonores. Prédicibilité de la qualité sonore*. Grenoble : Cresson, Ministère de l'environnement contrat n° 91024, 140 p.
- Olivier de Sardan J.P. (1995). « La politique du terrain. Sur la production des données en anthropologie. » *Enquête*, n°1, pp. 71-109.
- Ostrowetsky S. (1999). « Paradoxes et métamorphoses de l'espace urbain ». *Rue de la Folie*, n°4, pp. 2-5.
- Passeron J.-C. (2003). « Consommation et réception de la culture : la démocratisation des publics ». *Le(s) public(s) de la culture*. Paris : Presses de Sciences Po, 1, pp. 361-390.
- Pavis P. (1996). *L'analyse des spectacles*. Paris : Nathan Université, 320 p.
- Pequignot B. (1993). *Pour une sociologie esthétique*. Paris : L'Harmattan, 267 p.
- Perec G. (1985). *Penser / classer*. Paris : Hachette, 155 p.
- Perec G. (1989). *L'infra-ordinaire*. Paris : Le Seuil, 118 p.
- Perec G. ((1975) rééd. 1982). *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. Paris : Christian Bourgois (rééd. article revue *Cause commune* n°1), 60 p.
- Peretz H. (1998). *Les méthodes en sociologie : l'observation*. Paris : Editions La Découverte, 123 p.

- Pichon P. (1995). *Survivre sans domicile fixe ; Etude socio-anthropologique sur les formes du maintien de soi*. Thèse de doctorat. Lyon : Université Lumière Lyon II.
- Pignarre R. (1984). *Histoire du théâtre*. Paris : PUF, 127 p.
- Pollner M. (1991). « Que s'est-il réellement passé ? Événement et monde commun ». *Raisons pratiques*, n°2, pp. 75-96.
- Pons H. (2002). « Passeurs d'éveil ». *Mouvement*, n°17, pp. 93.
- Popper K. (1985). *Art, action et participation*. Paris : Klincksieck, 368 p.
- Pucheu-Bayle S. T. (1993). *Le théâtre de rue contemporain en France. Eléments pour la compréhension de l'engagement des artistes dans le théâtre de rue*. Mémoire de maîtrise de sociologie. Bordeaux : Université de Bordeaux II, UFR de sciences sociales et psychologies, département de sociologie, 82 p.
- Quentin A. (1999). « Arts de la rue : à nouveaux moyens, nouveaux enjeux... » *La scène*, n°15, pp. 14-15.
- Quentin J. (1996). *Des nomadismes. Repères historiques et juridiques*. Editions La Caserne, 107 p.
- Quéré L. (1989). « La vie sociale est une scène. Goffmann revu et corrigé par Garfinkel ». *Le parler frais d'Erving Goffman*. Paris : Editions de Minuit, pp. 47-82.
- Quéré L. (1989). « Le tournant descriptif en sociologie ». *Colloque de Cerisy 1987*. Paris: Editions de Minuit, pp. 139-165.
- Quéré L. (1995). « L'espace public comme forme et comme événement ». *Colloque de Cerisy : Prendre place. Espace public et culture dramatique*. Paris: Plan Urbain, pp. 93-110.
- Quéré L. (1999). « Action située et perception du sens ». *Raisons pratiques*, n°10, pp. 301-338.
- Quéré L. (2003). « Le public comme forme et comme modalité d'expérience ». *Les sens du public. Publics politiques, publics médiatiques*. Paris : PUF, CURRAP, CEMS EHESS, pp. 113-134.
- Quéré L. et D. Brezger. (1992). « L'étrangeté mutuelle des passants. Le mode de coexistence du public urbain ». *Les Annales de la Recherche Urbaine*, n°57-58, pp. 88-99.
- Rabinowitz A. (2002). « Chalon – L'intimité est au dehors ». *Le Figaro*.
- Rabirached R. (2000). « Le théâtre de rue, éléments pour une généalogie impossible ». *Intérieur rue*. Paris : Editions théâtrales, pp. 11-17.
- Ramon A. (1999). « La ville, terre promise du théâtre ». *La marionnette dans la rue*, n°12, pp. 72-77.
- Rautenberg M. (2003). *La rupture patrimoniale*. Bern in : A la croisée, 173 p.
- Raynaud de Lage C. (2000). *Intérieur rue, 10 ans de théâtre de rue (1989-1999)*. Editions théâtrales, 175 p.
- Riviere C. (1996). « Pour une théorie du quotidien ritualisé ». *Ethnologie française*, n°XXVI, n°2, pp. 229-238.
- Robert J. (2001). « Quand le théâtre investit les rues ». *La gazette des communes, des départements et des régions* n°1560, pp. 16-20.
- Roche S. (1991). *Le théâtre de rue. D'une pratique artistique à une réflexion sur la notion d'espace public urbain. L'exemple français*. Mémoire de 3ème année. Toulouse : Institut d'Etudes Politiques de Toulouse, 139 p.
- Ruby C. (2002). « Esthétique des interférences ». *Les Cahiers EspacesTemps. Dossier : à quoi œuvre l'art ? Esthétique et espace public*, n°78-79, pp. 8-21.
- Ruby C. (2002). « L'art public dans la ville ». *EspacesTemps.net* rubrique « dans l'air ».
- Sagot-Duvauroux D. (2004). « Les valeurs de la gratuité ». *Mouvement*, n°29 (cahier spécial « Espace gratuit ? »), n. p.
- Sagot-Duvauroux J.-L. (1995). *Pour la gratuité (essai)*. Desclée de Brouwer, n. p.
- Sallenave D. (1988). *Les épreuves de l'art*. Arles : Actes Sud, 111 p.
- Sami-Ali M. (1980). *Le banal*. Paris : NRF Gallimard, 219 p.
- Sansot P. (1971). *Poétique de la ville*. Paris : Klincksieck, 422 p.
- Sansot P. (1980). « Ritualisation de l'espace urbain et de la vie quotidienne à travers le concept d'appropriation ». *Vie quotidienne en milieu urbain , actes Colloque de Montpellier, supplément aux Annales de la Recherche Urbaine*. Paris : CRU, pp. 501-510.
- Schaeffer J.-M. (1996). *Les célibataires de l'art*. Paris : Gallimard, NRF, 400 p.

- Shusterman R. (1992). *L'art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*. Paris : Editions De Minuit, 272 p.
- Simmel G. (1984 (orig. 1908)). « Digressions sur l'étranger » in Y. Grafmeyer et I. Joseph. *L'Ecole de Chicago. Naissance de l'écologie urbaine*. Paris : Aubier, pp. 53-59.
- Spielmann F. (2000). *Les questions de formation, qualification, transmission dans le domaine des arts de la rue*. Paris : Mission d'étude DMDTS Ministère de la Culture et de la Communication, 106 p.
- Stratis S. (2001). « La démarche de projet à l'échelle urbano-architecturale » in Charre A. (dir.). *Les nouvelles conditions du projet urbain. Critique et méthodes*. Sprimont (Belgique) : Mardaga, Mégalopole n° 22, pp. 81-87.
- Tadié J.-Y. et Tadié M. (1999). *Le sens de la mémoire*. Paris : Gallimard, nrf, 355 p.
- Tenaille F. (2000). « L'art sonore en espace public ». *Rue de la Folie*, n°9, pp. 11-34.
- Thibaud J.-P. (1992). *Le baladeur dans l'espace public urbain. Essai sur l'instrumentation sensorielle de l'interaction sociale*. Thèse de doctorat. Grenoble : Université Pierre Mendès-France Grenoble II, Institut d'urbanisme de Grenoble 353 p.
- Thibaud J.-P. (2001). « La méthode des parcours commentés » in M. Grosjean et J.-P. Thibaud. *L'espace urbain en méthodes*. Marseille: Parenthèses, pp. 79-99.
- Thibaud J.-P. (2002). « L'horizon des ambiances urbaines ». *Communication*, n°73 « Manières d'habiter », pp. 185-200.
- Thibaud J.-P. (2002). *Regards en action. Ethnométhodologie des espaces publics*. Bernin : A la croisée, 262 p.
- Thibaud J.-P. et M. Grosjean. (2001). « Introduction ». *L'espace urbain en méthodes*. Marseille : Parenthèses, pp. 5-10.
- Thibaud J.-P. et N. Tixier. (1998). « L'ordinaire du regard ». Presses Universitaires du Mirail. *Le cabinet d'amateur*. Toulouse, pp. 51-57.
- Ubersfeld A. (1981). *L'école du spectateur*. Editions sociales, p.
- Urbain J.-D. (2003). *Ethnologue, mais pas trop*. Paris: éditions Payot & Rivages, 285 p.
- Urlberger A. (2001). *Parcours artistiques et virtualités urbaines Du discours théorique aux propositions artistiques*. thèse de doctorat en Esthétique, sciences et technologies des arts , option arts plastiques et photographie. Université de Paris VIII 540 p.
- Urlberger A. (2003). *Parcours artistiques et virtualités urbaines*. Paris : L'Harmattan, 219 p.
- Vernis D. (2004). « Des arts non-marchands ». *Mouvement*, n°29 (cahier spécial « Espace gratuit ? »), n. p.
- Vidal S. (2000). *Bivouac, Générrik Vapeur*. Paris : Sens & Tonka, 127. p.
- Villiers A. (1977). *La scène centrale. Esthétique et pratique du théâtre en rond*. Paris : Klincksiek, 179 p.
- Violeau J.-L. (1998). *Situations construites*. Paris : Sens & Tonka, 93 p.
- Vivier V. (1994). *Le théâtre hors les murs : enjeux, situations, public*. DESS direction de projets culturels. Grenoble : Institut d'Etudes Politiques, 96 p.
- Voisin B. (2001). « Observer les lieux et les gens, penser l'aménagement » in Toussaint J.-Y. et Zimmermann M. (dir.). *User, observer, programmer et fabriquer l'espace public*. Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes, pp. 147-155.
- Winkin Y. (1981). *La nouvelle communication*. Paris : Le Seuil, 372 p.

2. BIBLIOGRAPHIE THEMATIQUE

1 L'art, l'art et la ville

- (1993). *Les actions artistiques nouvelles en milieu urbain*. Colloque international, DRAC Rhône-Alpes - Centre Jacques Cartier, 8-10 Décembre 1993, Villeurbanne, n. p.
- (2002). *Les nouveaux territoires de l'art*. Dossier de presse de la Rencontre Internationale 14-16 février 2002, Marseille, 30 p.
- Adolphe J.-M. (2003). « La ville aux artistes ». *Mouvement*, n°23, n. p.
- Ancel P. (1996). *Une représentation sociale du temps. Etude pour une sociologie de l'art*. Paris : L'Harmattan, 205 p.
- Ardenne P. (1997). *Analyser l'art vivant, s'il se peut. (un constat de balbutiement)*. Strasbourg : Ecole des arts décoratifs de Strasbourg, 67 p.
- Ardenne P. (2002). *Un art conceptuel. Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*. Paris : Flammarion, 254 p.
- Arlaud B. et C. Aventin. (2002). *Analyse sonore de la Fête de la musique 2002 et pistes d'orientations pour l'édition 2003*. rapport. Genève : Département Municipal des affaires culturelles de la Ville de Genève , division Art et culture, 20 + 40 (annexes) p.
- 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.
- Augoyard J.-F. (1994). *Action artistiques en milieu urbain, A l'écoute d'une épiphanie sonore*. Etude d'accompagnement de l'action sur l'environnement sonore urbain de Nicolas Frize à Saint Denis entre 1991 et 1993. Grenoble: Cresson ; Plan Urbain, Ministère de l'équipement du transport et du tourisme, 50 p.
- Augoyard J.-F. (2000). « L'action artistique dans l'espace urbain ». *Cultures en ville ou de l'art et du citoyen*. La Tour d'Aigues : Editions de l'Aube, pp. 17-32.
- Augoyard J.-F. (2000). « L'espace sonore urbain : un instrumentarium d'invention ordinaire ». *Rencontres musicales pluridisciplinaires Musiques en scènes : La ville, espace de création sonore*. Lyon : Goethe Institut, pp. 37-45.
- Aventin C. (2002). « Le potentiel esthétique des espaces publics urbains ». *Colloque Les arts de la ville et leur médiation*. Metz : UFR sciences humaines et arts, Centre de recherche sur les médias. 13-15 juin 2002.
- Blaise J. (1994). « Animer la ville ? » *Rues de l'université Centre de recherche sur le théâtre de rue*, n°3, pp. 86-87.
- Boogaarts, I. (1992). « La festivalomanie. A la recherche du public marchand ». *Les annales de la recherche urbaine*, n°57-58, pp. 115-119.
- Bourriaud N. (1998). *Esthétique relationnelle*. Les presses du réel, 123 p.
- Chaudoir P. (1998). *Arts en friches. Mémoire laborieuse et nouveaux lieux culturels*. 5 p.
- Chaudoir P. (1998). *Distance décalage, intervention artistique et regard sociologique : une impossible alliance ?*, 12 p.
- Chaudoir P. (1999). « Esthétique de la situation ». *Séminaire international «Beyond theater II* ». Lublin (Pologne). octobre 1999.
- Chaudoir, P. (2003). « Spectacles, fêtes et sons urbains ». *Géocarrefour. Revue de géographie de Lyon*, n°78, n°2, pp. 167-172.
- Chaudoir P. et J. Maillard (de). (2004). « Dynamique culturelle et développement urbain. Synthèse du séminaire de recherche et débat ». *L'Observatoire*, n°26.
- Chaudoir P. et S. Ostrowetski. (1996). « L'espace festif et son public ; L'intervention culturelle en espace public en villes nouvelles et villes moyennes ». *Les annales de la recherche urbaine*, n°70 (« Lieux culturels »), pp. 79-88.

- Chaumier S. (2002). « Du spectacle à ne pas en croire ses oreilles ». *Alliage*, n°47
- Clidière S. (1999). « L'éphémère et le monument ». *Rue de la Folie*, n°5, pp. 11-13.
- Colin J.-P. et F. Seleron. (1994). *Le Mandarin étranglé. Le rôle de l'art dans les transformations sociales*. Paris : Publisud, 187 p.
- Collectif « Les retombées économiques des festivals ». *Lettre d'information Ministère de la culture et de la Communication*, n°33, pp.
- Collectif (1993). *Scénographie et espaces publics : les lieux de représentation dans la ville : Actes de séminaire annuel*. Paris : Plan Urbain (METT), 376 p.
- Collectif (1993). *Un art urbain au pied du mur*. Les rendez-vous de Lieux Publics, Marseille, 98 p.
- Collectif (1998). *L'esthétique de la rue*. Colloque d'Amiens 1994, Amiens : Editions L'Harmattan, 235 p.
- Collectif (1999). « dossier : L'éphémère et le monument ». *Rue de la Folie*, n°5, pp. 9-35.
- Collectif (2001). « *Cultures urbaines et lieux intermédiaires* ». Ministère de la Culture. Mission de la recherche et de la technologie. Culture et Recherche. Dossier d'information. (<http://www.ecm.culture.gouv.fr/culture/actualités/politique/culture-re.../dossier-recherche3.ht>).
- Crespin M. (1996). « La ville théâtralisée ». *Du théâtre*, n°14, pp. 69.
- David G. (2002). « Détournements de réel ». *Mouvement*, n°17, pp. 83-85.
- David G. (2002). « Diffuser autrement ». *Mouvement*, n°17, pp. 85.
- Ducret A. (1994). *L'art dans l'espace public. Une analyse sociologique*. Zurich : Seismo, 280 p.
- Gaber F. (1994). « Le monumental éphémère : un argument de poids pour l'action culturelle ». *Rues de l'université Centre de recherche sur les arts de la rue*, n°1, pp. 19-22.
- Garat I. et Gravari Barbas M. (dir.). (2002). *Villes et festivals ; L'inscription territoriale et le jeu des acteurs dans les événements culturels et festifs*. Nantes : DEP Ministère de la Culture et de la Communication ; CNRS UMR 6590 Espaces géographiques et sociétés, 1 tome de monographies + 1 tome de synthèse 76 p.
- Getreau F. (2001). « La rue parisienne comme espace musical réglementé (17è-20è) ». *Les cahiers de la société Québécoise de Recherche en Musique*, n°5, n°1-2, pp. 11-20.
- Gravari-Barras M. et P. Violier. (2003). *Lieux de culture, culture des lieux. Production(s) culturelle(s) locale(s) et émergence des lieux : dynamiques, acteurs, enjeux*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 301 p.
- Heinich N. (1992). « Du jugement de goût à la perception esthétique ». *Percção estética et publicoas da cultura*. Lisbonne : ACARTE / Fondation Calouste Gulbenkian, pp. 9-18.
- Heinich N. (1998). *Ce que l'art fait à la sociologie*. Paris : Les éditions de Minuit, 90 p.
- Hirsch J. F. (1976). « La dé-fête urbaine I ; Du folklore, du folk et des folkleux ». *Musique en jeu*, n°24
- Jeady H.-P. (1999). *Les usages sociaux de l'art*. Paris : Circé, 187 p.
- Jeady H.-P. et H. Lefebvre. (1976). « La musique et la ville ». *Musique en jeu*, n°24
- Jeady H.-P. et R.-G. Tallon. (1976). « La musique utilitaire ». *Musiques en jeu*, n°24
- Lextrait F. (2001). *Friches, laboratoires, fabriques, squats, projets pluridisciplinaires... Une nouvelle époque de l'action culturelle*. Paris : Rapport à Michel Duffour Secrétariat d'Etat au Patrimoine et à la Décentralisation culturelle, mai 2001, 74 p.
- Majastre J.-O. et Pessin A. (dir.). (1992). *Arts et contemporanéité, 1ère rencontre internationale de sociologie de l'art de Grenoble*. Bruxelles : Editions La lettre volée, 278 p.
- Melot M. (1999). « Le monument comme agitateur public. » *Rue de la Folie*, n°5, pp. 14-17.
- Monfort J.-M. et De Varine H. (1995). *Ville, culture et développement : l'art de la manière*. Paris : Editions Syros, 246 p.
- Monin E. (2001). *Ambiances et dispositifs éphémères en milieu urbain*. Thèse de doctorat en Sciences pour l'ingénieur, option architecture. Nantes : Université de Nantes, 2 tomes : 375 et 303 p.
- Pons H. (2002). « Passeurs d'éveil ». *Mouvement*, n°17, pp. 93.
- Popper K. (1985). *Art, action et participation*. Paris : Klincksieck, 368 p.
- Ruby C. (2002). « Esthétique des interférences ». *Les Cahiers EspacesTemps. Dossier : à quoi œuvre l'art ? Esthétique et espace public*, n°78-79, pp. 8-21.

- Ruby C. (2002). « *L'art public dans la ville* ». EspacesTemps.net rubrique « dans l'air ».
- Sallenave D. (1988). *Les épreuves de l'art*. Arles : Actes Sud, 111 p.
- Schaeffer J.-M. (1996). *Les célibataires de l'art*. Paris : Gallimard, NRF, 400 p.
- Shusterman R. (1992). *L'art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*. Paris : Editions De Minuit, 272 p.
- Urlberger A. (2001). *Parcours artistiques et virtualités urbaines Du discours théorique aux propositions artistiques*. thèse de doctorat en Esthétique, sciences et technologies des arts , option arts plastiques et photographie. Université de Paris VIII 540 p.
- Urlberger A. (2003). *Parcours artistiques et virtualités urbaines*. Paris : L'Harmattan, 219 p.
- Vernis D. (2004). « Des arts non-marchands ». *Mouvement*, n°29 (cahier spécial « Espace gratuit ? »), n. p.

2 Les arts de la rue

- (1995). « Compte rendu du 2ème carrefour des arts de la rue 11-12 octobre 1995 ». *La lettre des arts de la rue*, n°10.
- (1997). *Le Goliath, guide des arts de la rue 1997-98*. Nanterre : Hors Les Murs, 271 p.
- (1998). « Les arts de la rue aujourd'hui. Les raisons d'un succès ». *Lettre d'information Ministère de la culture et de la Communication*, n°23, pp. 13-16.
- (1999). *Ville et culture : arts de la rue et pratiques culturelles : Actes du colloque de Sotteville-Lès-Rouen des 19 et 20 novembre 1998*. Sotteville-Lès-Rouen, 68 p.
- (2000). *La ville, espace de créations sonores*. Rencontres musicales pluridisciplinaires. Musiques en scène. Lyon : Goethe Institut de Lyon, Ministère de la Culture, Gramme, 88 p.
- (2001). « *Les spectacles de rue* ». (<http://www.notreville.net/spectacles-de-rue.asp>).
- Aventin C. (1997). *Approcher les ambiances urbaines par les arts de la rue*. DEA Ambiances architecturales et urbaines. Nantes et Grenoble: Université de Nantes (ISITEM), Ecole d'Architecture de Nantes (CERMA), Ecole d'Architecture de Grenoble (CRESSON), 146 p.
- Aventin C. (2004). « Théâtre de rue et patrimoine urbain : (ré)inventions ». *Projet européen ARCH/ART : intervention au séminaire "Rapports Art/Architecture/Patrimoine"*. Montceau-les-Mines : co-organisateur Politecnico di Torino, Ecole polytechnique de Mons et Ecomusée du Creusot-Montceau. 10 septembre 2004.
- Aventin C. (2005). « Réception des spectacles de rue : pratiques et perceptions de l'espace. » *Carnets de Bord*, n°8, pp. 27-34.
- Baillet J.-L. (1996). "Le festival d'Aurillac". *Arts de la rue*, n°13, pp. 23-27.
- Baussay R. (2000). *Les contes urbains mis en scène par les arts de la rue*. Dijon : IUP Denis Diderot Université de Dijon, 57 p.
- Boulanger, A. (2002). *Les arts de la rue demain : enjeux et perspectives d'un "nouvel art de ville"*. Mémoire de DESS Développement culturel et direction de projet. Lyon : ARSEC / Université Lumière Lyon 2, 58 p.
- Bover J. (1994). *Le Royal de Luxe*. éditions Plume, n. p.
- Chadoir P. (1996). *La ville en scènes. Discours et figures de l'espace public à travers les "Arts de la Rue"*. Amiens: EDRESS, 468 p.
- Chadoir P. (1998). « L'interpellation dans les arts de la rue ». *Espace et société*, n°90-91, pp. 167-192.
- Chadoir P. (1999). « Arts de la rue et espace public ». *Collège de philosophie*. Barcelone : Institut Français de Barcelone. Avril 1999.
- Chadoir P. (2000). *Discours et figures de l'espace public à travers les arts de la rue*. Paris : L'Harmattan, 318 p.
- Chadoir P. (2002). « L'émergence comme paradigme du renouvellement des politiques culturelles publiques. Le cas des arts de la rue ». *L'Observatoire : l'observatoire des politiques culturelles*, n°22, pp. 8-9.
- Chadoir P. (2003). « Le théâtre de rue : nouvelles formes d'expression en espace public ». *La Pierre d'Angle*, n°34.
- Chadoir P. (2004). « Arts de la rue et espace urbain ». *L'Observatoire*, n°26, pp.
- Chevillard, E. (2002). « *La rue, un théâtre à 360°* ». France 3. documentaire. 52 minutes

- Chollet, J. (2001). « La rue : espace scénique, espace urbain ». *Intérieur rue, dix ans de théâtre de rue*. Paris, pp. 108-111.
- Coirint D. (1997). *Les spectacles de rue : une nouvelle politique du spectacle vivant ?* DESS direction de projets culturels. Grenoble : IEP, 108 p.
- Colas C. (1994). « Début et fin de spectacle ». *Rue de l'université. Centre de recherche sur les arts de la rue*, n°2, pp. 2-5.
- Collectif (1995). *Le théâtre de rue : 10 ans d'Éclat à Aurillac*. Paris : Editions Plumes, 143 p.
- Collectif (1997). *Rue, art, théâtre*. Montreuil : Cassandre, n. p.
- Collectif (2000). « *Les arts de la rue et le projet culturel : l'institutionnalisation des arts de la rue* ». Université Paris 1 - Les jeudis de la Sorbonne (http://www.univ-paris1.fr/recherche/e-publications/jeudis_de_la_sorbonne/actes/actes_2000/article2134.html).
- Collectif (2001). *Guide Coulisses 2001*. Association Coulisses n°1, 15 p.
- Collectif (2002). « *Arts de la rue et médiation* ». Université Paris 1 - Les jeudis de la Sorbonne. (http://www.univ-paris1.fr/recherche/e-publications/jeudis_de_la_sorbonne/actes/actes_2002/article2244.html).
- Couturier J. (1994). « Le théâtre de rue : un mal aimé dans la capitale ». *Rues de l'université, Centre de recherche sur le théâtre de rue*, n°3, pp. 16-19.
- Cramesnil J. (1994). « Le rapport au public à Viva cité : entre fête collective et liberté individuelle ». *Rues de l'université Centre de recherche sur le théâtre de rue*, n°2, pp. 12-15.
- Cramesnil J. et E. Pringent. (2001). « Arts de la rue et multimédia ». « *Arts et multimédia* » *Les jeudis de la Sorbonne*. Paris : Université de Paris 1 Panthéon Sorbonne. 3 mai 2001.
- Crespin M. (1996). « La ville théâtralisée ». *Du théâtre*, n°14, pp. 69.
- Crespin M. (1999). « *Le spectacle de rue : une autre approche du spectacle vivant* ». (www.lieuxpublics.com).
- Crespin M. (juin 1993). *La rue, la scène, la ville, le théâtre*. Scénographie et espaces publics. Paris : Plan Urbain.
- Dapporto E. et Sagot-Duvaurox D. (2000). *Les arts de la rue. Portrait économique d'un secteur en pleine effervescence*. Paris : La Documentation Française, 412 p.
- Davet S. (2002). « Les arts de la rue aux limites de la ville ». *Le Monde*.
- David C. (2001). *Royal de Luxe*. Nîmes : Actes Sud, 209 p.
- David G. (2002). « Pratiques mobiles : entretien avec Mark Etc Cie Ici Même (Montreuil) ». *Mouvement*, n°17, pp. 86-87.
- Davy L., A. Hildebrand, M.-F. Ribeyrolles, et al. (2004). « *Les arts de la rue : une pratique jeune pour une attitude jeune ?* » Université Paris 1 Panthéon Sorbonne.
- Debroise G. et E. Letourneux. (1998). « *Les territoires de l'art* ». La Sept ARTE Telmondis. 65"09'
- Delfour J.-J. (1994). « Le théâtre de rue et l'argent : analyse phénoménologique de la gratuité ». *Rues de l'université Centre de recherche sur les arts de la rue*, n°3, pp. 11.
- Delfour J.-J. (1998). « Rue et théâtre de rue. Habitation de l'espace public et spectacle théâtral ». *Espace et société*, n°90-91, pp. 146-166.
- Delfour J.-J. (2000). « La spécificité esthétique des arts de la rue. Des plaisirs et des lieux ». *Rue de la Folie*, n°9, pp. 45-46.
- Delfour J.-J. (2000). « A propos du livre de Philippe Chaudoir, note de lecture ». *Rue de la Folie*, n°9, pp. 47-48.
- Delon M. (1994). « La fiche technique de théâtre de rue ». *Rues de l'université Centre de recherche sur les arts de la rue*, n°1, pp. 23-24.
- Deluze D. (1995). « *Le retour du Géant* ». Production Le Volcan et Films à Lou. Documentaire. 52 minutes
- Dicale B. (24 août 2001). « La rue, la campagne et la foule d'Aurillac ». *Le Figaro*.
- Estournet J.-P. et B. Begadi. (1992). *Scènes de rue*. Paris: Editions Mermion, n. p.
- Etc M. (1999). « Arts de la rue et citoyenneté ». « *Arts et citoyenneté* » *Les jeudis de la Sorbonne*. Paris: Université de Paris 1 Sorbonne.

- Etc M. (2000). « Nouveaux domaines, nouveaux publics ». *Le Passant Ordinaire*, n°32, pp.
- Etc M. (2002). « Etat, artistes et économie ». *Rencontre Internationale « Les nouveaux territoires de l'art »*. Marseille. 14-16 Février 2002.
- Freydefont M. (1995). «Les fabriquant d'accessoires ». *Colloque de Cerisy*. Editions recherches, Plan Urbain, pp. 151-163.
- Freydefont M. (1999). « Grandeur nature : manipulation d'espaces et actionnement d'objets dans le théâtre de rue ». *La marionnette dans la rue*, n°12, pp. 83-88.
- Freydefont M. (2000). « De la scène à la rue, prendre l'intervalle ». *Théâtre : le désir de jouer*. ADAPT éditions Librairie théâtrale, pp. 129-131.
- Gaber F. (1994). «De Rencontres en Rendez-vous, quelques jalons pour les arts de la rue ». *Rues de l'université Centre de recherche sur le théâtre de rue*, n°1, pp. 2-6.
- Gaber F. (1994). «Typologies ». *Rues de l'université Centre de recherche sur les arts de la rue*, n°3, pp. 2-10.
- Gaber F. (1996). « Arts de la rue et presse nationale, un dialogue de sourds ». *Du théâtre*, n°14, pp. 81-82.
- Gaber F. (1996). « Les spectateurs des arts de la rue - foule ou public ? » *Du théâtre*, n°14, pp. 75-77.
- Gaillard C. (1991). *L'imaginaire urbain, sublimation de la cité*. DESS direction de projets culturels. Grenoble : Institut d'Etudes Politiques, 166 p.
- Gonon A. (2001). *Qu'est-ce que le théâtre de rue? De la définition du genre artistique "théâtre de rue"*. Mémoire de fin d'études. Institut d'Etudes Politiques de Lyon Université Lumière Lyon 2, 97 p.
- Gonon A. (2002). *Les états du spectateur dans la représentation théâtrale. Les spectacles de la compagnie 26000 Couverts comme prisme*. DESS Action artistique politiques culturelles et muséologie. IUP Denis Diderot Université de Dijon, 87 p.
- Guy J.-M. (2001). « Public ou spectateurs ? » C. Raynaud de Lage. *Intérieur rue, dix ans de théâtre de rue*. pp. 148-149.
- Handke » P. (1998). « Theater-in-the-street and Theater-in-teaters ». Cohen-Cruz J. (dir.) et De Nicholas H. (trad.). *Radical street performance, an international anthology*. Routledge, pp. 7-10.
- Jacob P. (2001). «Homo ex machina ». C. Raynaud de Lage. *Intérieur rue, dix ans de théâtre de rue*. pp. 134-136.
- Joukovski A. (1978). « Théâtre de plein air, théâtre de liberté ? » *Actualités de la Scénographie*, n°7, p. 4.
- Lachaud J.-M. (2003). « Le pari de la rue ». *Mouvement*, n°23
- Le Gal M. (2002). *Trajectoires du spectacle-parcours contemporain. Exemple de "Ville Invisible" du Théâtre de l'Arpenteur, Rennes, 1999*. DEA Etudes théâtrales Université. Paris : Paris III La Sorbonne Nouvelle, 64 p.
- Le Roux C. (2002). *Pluridisciplinarité et transdisciplinarité. Du décroisement des arts à l'émergence de nouvelles formes artistiques*. DESS Développement culturel et direction de projet. Lyon : Université de Lyon 2 / ARSEC, 78 p.
- Lévy F. (2003). « Les nouvelles formes d'expression artistique programmées au Parc de la Villette et leurs publics ». *Le(s) public(s) de la culture*. Paris : Presses de Sciences Po, 2 (CD-Rom), pp. 187-194.
- Lieux Publics. (2004). « *Gratuité* » (http://www.lieuxpublics.com/modules/mission/dispatch.php?ordre=4&ID_groupe=2).
- Maleval, M. (1998). « Chimères et utopies au détour de la rue » in *Corps, art et société. Chimères et utopies*. Paris : L'Harmattan, pp. 181-196.
- Maleval M. (1999). « De l'intervention à l'interpellation ». *Rue de la Folie*, n°4, pp. 36.
- Maleval M. (1999). « Théâtre de rue et enjeux politique : quelques éléments de réflexion » in J.-M. Lachaud. *Art, culture et politique*. Paris : PUF, pp. 111-118.
- Masson P. (1998). *L'intuition acoustique des musiciens de rue*. DEA «Ambiances Architecturales et Urbaines ». Grenoble et Nantes : Ecole d'architecture de Grenoble (Cresson) et Université de Nantes (ISITEM), 107 p.
- Mettay N. (2002). *La commune, vecteur d'émergence de nouvelles formes artistiques. L'exemple des arts de la rue*. DESS Développement culturel et direction de projet. Lyon : Université de Lyon 2 / ARSEC, 74 p.

- Meunier S. et Petiot P. (2001). *L'art céleste, théâtre au-dessus de la ville par la compagnie Transe Express*. Créaphis, 236 p.
- Moles A. (1979). « Animation urbaine et participation ». *Livre blanc des arts de la rue*. Paris : Académie nationale des arts de la rue centre de recherche d'urbanisme, pp. 467.
- Moreau-Descoings M. et Songy J-M. (2000). « L'institutionnalisation des arts de la rue ». « *Arts et projets culturels* » *Les jeudis de la Sorbonne*. Paris : Université Paris I Panthéon Sorbonne. 30 Mars 2000.
- Moreigne M. (2000). « Les écritures de la rue ». *Rue de la Folie*, n°8, pp. 41-44.
- Moreigne M. (2000). « Royal de Luxe ; Mythologies contemporaines et espaces publics ». *Rue de la Folie*, n°8.
- Ostrowetsky S. (1999). « Paradoxes et métamorphoses de l'espace urbain ». *Rue de la Folie*, n°4, pp. 2-5.
- Pucheu-Bayle S. T. (1993). *Le théâtre de rue contemporain en France. Eléments pour la compréhension de l'engagement des artistes dans le théâtre de rue*. Mémoire de maîtrise de sociologie. Bordeaux : Université de Bordeaux II, UFR de sciences sociales et psychologies, département de sociologie, 82 p.
- Quentin A. (1999). « Arts de la rue : à nouveaux moyens, nouveaux enjeux... » *La scène*, n°15, pp. 14-15.
- Quentin J. (1996). *Des nomadismes. Repères historiques et juridiques*. Editions La Caserne, 107 p.
- Rabinowitz A. (2002). « Chalon – L'intimité est au dehors ». *Le Figaro*.
- Rabirached R. (2000). « Le théâtre de rue, éléments pour une généalogie impossible ». *Intérieur rue*. Paris : Editions théâtrales, pp. 11-17.
- Ramon A. (1999). « La ville, terre promise du théâtre ». *La marionnette dans la rue*, n°12, pp. 72-77.
- Raynaud de Lage C. (2000). *Intérieur rue, 10 ans de théâtre de rue (1989-1999)*. Editions théâtrales, 175 p.
- Robert J. (2001). « Quand le théâtre investit les rues ». *La gazette des communes, des départements et des régions* n°1560, pp. 16-20.
- Roche S. (1991). *Le théâtre de rue. D'une pratique artistique à une réflexion sur la notion d'espace public urbain. L'exemple français*. Mémoire de 3ème année. Toulouse : Institut d'Etudes Politiques de Toulouse, 139 p.
- Sagot-Duvaurox D. (2004). « Les valeurs de la gratuité ». *Mouvement*, n°29 (cahier spécial « Espace gratuit ? »), n. p.
- Sagot-Duvaurox J.-L. (1995). *Pour la gratuité (essai)*. Desclée de Brouwer, n. p.
- Spielmann F. (2000). *Les questions de formation, qualification, transmission dans le domaine des arts de la rue*. Paris : Mission d'étude DMDTS Ministère de la Culture et de la Communication, 106 p.
- Tenaille F. (2000). « L'art sonore en espace public ». *Rue de la Folie*, n°9, pp. 11-34.
- Vidal S. (2000). *Bivouac, Générisk Vapeur*. Paris : Sens & Tonka, 127. p.
- Vivier V. (1994). *Le théâtre hors les murs : enjeux, situations, public*. DESS direction de projets culturels. Grenoble : Institut d'Etudes Politiques, 96 p.

3 L'espace public, l'architecture

- Adolphe J.-M. (2004). « L'espace public, bien commun ou copropriété ? » *Mouvement*, n°29 (cahier spécial « Espace gratuit ? »), n. p.
- Arendt H. (1961). *Condition de l'homme moderne*. Paris : Calmann-Lévy, Pocket, 406. p.
- Augoyard J.-F. (dir.), M. Leroux, C. Aventin, et al. (2003). *L'expérience esthétique ordinaire de l'architecture. Parcours en espace public*. Grenoble : Cresson ; Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche, Action Ville n°99V0705, 2 tomes : 180 p. + 342 p.
- Augoyard J.-F. (1979). *Pas à pas*. Paris : Le Seuil, 186 p.
- Aventin C. (2002). « Le potentiel esthétique des espaces publics urbains ». *Colloque Les arts de la ville et leur médiation*. Metz : UFR sciences humaines et arts, Centre de recherche sur les médias. 13-15 juin 2002.
- Aventin C. (2004). « Théâtre de rue et patrimoine urbain : (ré)inventions ». *Projet européen ARCH/ART : intervention au séminaire "Rapports Art/Architecture/Patrimoine"*. Montceau-les-Mines : co-organisateurs Politecnico di Torino, Ecole polytechnique de Mons et Ecomusée du Creusot-Montceau. 10 septembre 2004.
- Aventin C. (2005). « Réception des spectacles de rue : pratiques et perceptions de l'espace. » *Carnets de Bord*, n°8, pp. 27-34.

- Babin S. (2001). « Pratiquer la ville ». *ESSE Arts + Opinions : Pratiques urbaines*, n°42, pp. 6-21.
- Bachelet B. (1998). *L'espace*. Paris : PUF, 127 p.
- Blaise J. (1994). « Animer la ville ? » *Rues de l'université Centre de recherche sur le théâtre de rue*, n°3, pp. 86-87.
- Blanc J.-N. et F. Nordemann. (2004). *La fabrique du lieu. Installations urbaines*. Saint Etienne : Publications de l'Université de Saint-Etienne, 239 p.
- Boucrist L. (1993). *Les pratiques scénographiques aujourd'hui*. Scénographie et espaces publics. Les lieux de la représentation dans la ville, Paris : Plan Urbain, séminaire de recherche, 111-121 p.
- Bové C. (1993). *L'art d'a-ménager*. Les rendez-vous de Lieux Publics. Un art urbain au pied du mur., Marseille : Lieux Publics. Centre National de Création pour les Arts de la Rue., 98 p.
- Chaudoir P. (1996). *La ville en scènes. Discours et figures de l'espace public à travers les "Arts de la Rue"*. Amiens: EGRESS, 468 p.
- Chaudoir P. (1999). « Arts de la rue et espace public ». *Collège de philosophie*. Barcelone : Institut Français de Barcelone. Avril 1999.
- Chaudoir P. (2004). « Arts de la rue et espace urbain ». *L'Observatoire*, n°26, pp.
- Chaumard D. (2001). « L'espace public, scène et mise en scène ». Toussaint J.-Y. et Zimmermann M. (dir.). *User, observer, programmer et fabriquer l'espace public*. Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes, pp. 125-134.
- Chelkoff G. (1996). *L'urbanité des sens. Perception et conception des espaces publics urbains*. Thèse de Doctorat. Grenoble: Université P. Mendès-France Grenoble 2 IUG 390 p.
- Chelkoff G. et J.-P. Thibaud. (1992). *Les mises en vue de l'espace public*. Paris: MELTE Plan urbain, 231 p.
- Chelkoff G. et al. (1988). *Entendre les espaces publics*. Grenoble : Cresson, 246 p.
- Chollet, J. (2001). « La rue : espace scénique, espace urbain ». *Intérieur rue, dix ans de théâtre de rue*. Paris, pp. 108-111.
- Clidière S. (1999). « L'éphémère et le monument ». *Rue de la Folie*, n°5, pp. 11-13.
- Collectif (1989). *Le parler frais d'Erwing Goffman*. Paris : Minuit, 319 p.
- Collectif (1993). *Scénographie et espaces publics : les lieux de représentation dans la ville : Actes de séminaire annuel*. Paris : Plan Urbain (METT), 376 p.
- Collectif (1999). « Dossier : L'éphémère et le monument ». *Rue de la Folie*, n°5, pp. 9-35.
- Delfour J.-J. (1998). « Rue et théâtre de rue. Habitation de l'espace public et spectacle théâtral ». *Espace et société*, n°90-91, pp. 146-166.
- Freydefont M. (2003). «La liberté et la contrainte. Architecture des lieux de spectacle : situations et solutions ». *La Pierre d'Angle*, n°34, pp. 4-12.
- G.E.R.S.A. (1993). *L'architecture comme le théâtre, un domaine commun : la scénographie*. Ecole d'Architecture de Clermont-Ferrand, Ministère de l'équipement, des transports et du tourisme, n. p.
- Gehl, J. « Rapport entre la qualité d'une ville et les activités dans la ville ». *ICOMOS (Unesco)*, n°18-19, n. p.
- Gehl J. (1987). *Life between the building. Using Public Space*. New-York : Van Nostrand Reinhold Company, 200 p.
- Gellereau M. (2003). *Au croisement des récits : analyse de quelques dispositifs de communication dans la construction du récit patrimonial*. Colloque bilatéral franco-roumain, Bucarest, n. p.
- Goffman E. (1973). *La mise en scène de la vie quotidienne. Tome 2 : les relations en public*. Paris : Minuit, 372 p.
- Goffman E. (1974). *Les rites d'interaction*. Paris : Les Editions de minuit, 230 p.
- Habermas J. (1993 (éd. orig. 1962)). *L'espace public*. Paris : Payot, 324 p.
- Hall E. T. (1971). *La dimension cachée*. Paris : Le Seuil, 254 p.
- Hall E. T. (1981). « Proxémique ». *La nouvelle communication*. Paris : Le Seuil, 136, pp. 191-221.
- Huet B. (1992). « Espaces publics, espaces résiduels » in Charre A. (dir.). *Art et espace public*. Givors : Maison du Rhône, pp. 17-21.

- Ion J. et M. Peroni (dir.). (1997). *Engagement public et exposition de la personne*. Paris : Editions de l'Aube, 269 p.
- Jeudy H.-P. (2001). *La machinerie patrimoniale*. Paris : Sens & Tonka, 127 p.
- Jolé M. (2002). « Les assis ». *Urbanisme*, n°325, pp. 44-46.
- Jolé M. (2003). « Quand la ville invite à s'asseoir. Le banc public parisien et la tentation de la dépose ». *Les annales de la recherche urbaine*, n°94, pp. 107-115.
- Joseph I. (1992). « L'espace public comme lieu de l'action ». *Les Annales de la Recherche Urbaine*, n°57-58, pp. 210.
- Joseph I. (1993). *L'épreuve théâtrale de la rue*. Scénographie et espaces publics. Les lieux de la représentation dans la ville, Paris : Plan Urbain, séminaire de recherche, 335-346 p.
- Joseph I. (1995). « Reprendre la rue ». *Colloque de Cerisy « Prendre place – espace public et culture dramatique », 23-30 juin 1993*. Plan Urbain Editions Recherches, pp. 11-35.
- Joseph I. (1996). « Les compétences de rassemblement ; pour une ethnographie des lieux publics ». *Enquête*, n°4, pp. 107-122.
- Joseph I. (1998). *Erving Goffman et la microsociologie*. Paris : Presses Universitaires de France, 126 p.
- Joseph I. (1999). « Action située et régimes de disponibilité ». *Raisons pratiques*, n°10, pp. 157-172.
- Joseph I. (2003). « La notion du public : Simmel, l'écologie urbaine et Goffman ». *Les sens du public. Publics politiques, publics médiatiques*. Paris : PUF, CURRAP, CEMS EHESS, pp. 329-346.
- Korosec-Serfaty P. (1988). « La sociabilité et ses territoires. Places et espaces publics urbains ». *Architecture et comportement*, n°4, n°2, pp. 110-133.
- Lévy J. et Lussault M. (2003). « Espace public » in J. Lévy et M. Lussault. *Dictionnaire de géographie et de l'espace des sociétés*. Paris : Belin, pp. 333-340.
- Matossian C. (1996). *Espace public et représentations*. Bruxelles : Editions La part de l'œil, 189 p.
- Moles A. et Rohmer E. (1982). *Labyrinthes du vécu ; l'espace : matière d'action*. Paris : Librairie des méridiens, 183 p.
- Monin E. (2001). *Ambiances et dispositifs éphémères en milieu urbain*. Thèse de doctorat en Sciences pour l'ingénieur, option architecture. Nantes : Université de Nantes, 2 tomes : 375 et 303 p.
- Ostrowetsky S. (1999). « Paradoxes et métamorphoses de l'espace urbain ». *Rue de la Folie*, n°4, pp. 2-5.
- Quéré L. (1989). « La vie sociale est une scène. Goffmann revu et corrigé par Garfinkel ». *Le parler frais d'Erving Goffman*. Paris : Editions de Minuit, pp. 47-82.
- Quéré L. (1995). « L'espace public comme forme et comme événement ». *Colloque de Cerisy : Prendre place. Espace public et culture dramatique*. Paris: Plan Urbain, pp. 93-110.
- Quéré L. (1999). « Action située et perception du sens ». *Raisons pratiques*, n°10, pp. 301-338.
- Quéré L. (2003). « Le public comme forme et comme modalité d'expérience ». *Les sens du public. Publics politiques, publics médiatiques*. Paris : PUF, CURRAP, CEMS EHESS, pp. 113-134.
- Quéré L. et D. Brezger. (1992). « L'étrangeté mutuelle des passants. Le mode de coexistence du public urbain ». *Les Annales de la Recherche Urbaine*, n°57-58, pp. 88-99.
- Rautenberg M. (2003). *La rupture patrimoniale*. Bernin : A la croisée, 173 p.
- Sansot P. (1971). *Poétique de la ville*. Paris : Klincksiek, 422 p.
- Simmel G. (1984 (orig. 1908)). « Digressions sur l'étranger » in Y. Grafmeyer et I. Joseph. *L'Ecole de Chicago. Naissance de l'écologie urbaine*. Paris : Aubier, pp. 53-59.
- Stratis S. (2001). « La démarche de projet à l'échelle urbano-architecturale » in Charre A. (dir.). *Les nouvelles conditions du projet urbain. Critique et méthodes*. Sprimont (Belgique) : Mardaga, Mégalopole n° 22, pp. 81-87.
- Thibaud J.-P. (1992). *Le baladeur dans l'espace public urbain. Essai sur l'instrumentation sensorielle de l'interaction sociale*. Thèse de doctorat. Grenoble : Université Pierre Mendès-France Grenoble II, Institut d'urbanisme de Grenoble 353 p.
- Thibaud J.-P. (2002). *Regards en action. Ethnométhodologie des espaces publics*. Bernin : A la croisée, 262 p.
- Thibaud J.-P. et M. Grosjean. (2001). « Introduction ». *L'espace urbain en méthodes*. Marseille : Parenthèses, pp. 5-10.

Thibaud J.-P. et N. Tixier. (1998). « L'ordinaire du regard ». Presses Universitaires du Mirail. *Le cabinet d'amateur*. Toulouse, pp. 51-57.

Urlberger A. (2003). *Parcours artistiques et virtualités urbaines*. Paris : L'Harmattan, 219 p.

Violeau J.-L. (1998). *Situations construites*. Paris : Sens & Tonka, 93 p.

Voisin B. (2001). « Observer les lieux et les gens, penser l'aménagement » in Toussaint J.-Y. et Zimmermann M. (dir.). *User, observer, programmer et fabriquer l'espace public*. Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes, pp. 147-155.

4 Le théâtre, la scénographie

« Glossaire du théâtre ». Comédie Française. (www.comedie-francaise.fr/dictionnaires/glossaire/pres.htm).

(1996). « La position de spectateur ; aujourd'hui dans la société et le théâtre ». *Du théâtre*, n°5.

Artaud A. (1964). *Le théâtre et son double*. Paris : Gallimard, 251 p.

Boal A. (1996 (4ème éd.)). *Théâtre de l'opprimé*. Paris : La Découverte, 207 p.

Boucricis L. (1993). *Les pratiques scénographiques aujourd'hui*. Scénographie et espaces publics. Les lieux de la représentation dans la ville, Paris : Plan Urbain, séminaire de recherche, 111-121 p.

Boucricis L. (1993). *L'espace en scène*. Paris : Librairie théâtrale, 320 p.

Brook P. (1977). *L'espace vide. Ecrits sur le théâtre*. Paris : Editions du Seuil, 184 p.

Collectif (1993). *Scénographie et espaces publics : les lieux de représentation dans la ville : Actes de séminaire annuel*. Paris : Plan Urbain (METT), 376 p.

Deldine R. et J. Duvignaud. (1980). *Le quatrième mur : regards sociologiques sur la relation théâtrale*. Carnières (Belgique) : Editions promotion théâtre, 146 p.

Freydefont M. (1995). « Les fabriquants d'accessoires ». *Colloque de Cerisy*. Editions recherches, Plan Urbain, pp. 151-163.

Freydefont M. (1999). « Grandeur nature : manipulation d'espaces et actionnement d'objets dans le théâtre de rue ». *La marionnette dans la rue*, n°12, pp. 83-88.

Freydefont M. (2000). « De la scène à la rue, prendre l'intervalle ». *Théâtre : le désir de jouer*. ADAPT éditions Librairie théâtrale, pp. 129-131.

Freydefont M. (2003). « La liberté et la contrainte. Architecture des lieux de spectacle : situations et solutions ». *La Pierre d'Angle*, n°34, pp. 4-12.

G.E.R.S.A. (1993). *L'architecture comme le théâtre, un domaine commun : la scénographie*. Ecole d'Architecture de Clermont-Ferrand, Ministère de l'équipement, des transports et du tourisme, n. p.

Henry P. (2003). « Arts théâtraux : des projets pour d'autres rapports à l'art et aux populations ? » *Le(s) public(s) de la culture*. Paris: Presses de Sciences Po, 2 (CD-Rom), pp. 195-202.

Joukovski A. (1978). « Théâtre de plein air, théâtre de liberté ? » *Actualités de la Scénographie*, n°7, p. 4.

Larthomas P. (1985). *Technique du théâtre*. Paris : PUF, 127 p.

Mervant-Roux M.-M. (1998). *L'assise au théâtre. Pour une étude du spectateur*. Paris : Cnrs éditions, 265 p.

Monin E. (2001). *Ambiances et dispositifs éphémères en milieu urbain*. Thèse de doctorat en Sciences pour l'ingénieur, option architecture. Nantes : Université de Nantes, 2 tomes : 375 et 303 p.

Pavis P. (1996). *L'analyse des spectacles*. Paris : Nathan Université, 320 p.

Pignarre R. (1984). *Histoire du théâtre*. Paris : PUF, 127 p.

Ubersfeld A. (1981). *L'école du spectateur*. Editions sociales, p.

Villiers A. (1977). *La scène centrale. Esthétique et pratique du théâtre en rond*. Paris : Klincksiek, 179 p.

Vivier V. (1994). *Le théâtre hors les murs : enjeux, situations, public*. DESS direction de projets culturels. Grenoble : Institut d'Etudes Politiques, 96 p.

5 Les ambiances

Amphoux P. (1990). « Vers une théorie des trois confort » *Annuaire*. Lausanne : Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne, pp. 27-30.

- Amphoux P. (2003). « Ambiance architecturale et urbaine » in J. Lévy et M. Lussault. *Dictionnaire de la géographie et des sciences de l'espace social*. Paris : Belin, pp. 60-61.
- Amphoux P., J.-P. Thibaud et G. Chelkoff. (2004). *Ambiances en débats*. Bernin : A la Croisée, 309 p.
- Augoyard J.-F. (1995). « L'environnement sensible et les ambiances architecturales ». *L'espace géographique*, n°4, pp. 302-318.
- Augoyard J.-F. (2004). « Vers une esthétique des ambiances » in P. Amphoux, J.-P. Thibaud et G. Chelkoff. *Ambiances en débat*. Bernin : A la croisée, pp. 17-30.
- Augoyard J.-F. et H. Torgue. (1995). *A l'écoute de l'environnement sonore : répertoire des effets sonores*. Marseille: Editions Parenthèses, 174 p.
- Balez S. (2001). *Ambiances olfactives dans l'espace construit*. Thèse de doctorat en Sciences pour l'ingénieur, option architecture. Nantes : ISITEM, Université de Nantes, 297 p. + annexes 188p. + kit odeurs.
- Chelkoff G. et J.-P. Thibaud. (1992). *Les mises en vue de l'espace public*. Paris: MELTE Plan urbain, 231 p.
- Chelkoff G. et al. (1988). *Entendre les espaces publics*. Grenoble : Cresson, 246 p.
- Chion M. (2003). *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*. Paris : Cahiers du Cinéma, 477 p.
- Lavaud S. (1998). *L'effet de métabole. Possibilité d'une caractérisation acoustique ?* Grenoble : Université Joseph Fourier, rapport de stage de maîtrise au Cresson. (2 tomes) 35 p.
- Masson P. (1998). *L'intuition acoustique des musiciens de rue*. DEA «Ambiances Architecturales et Urbaines ». Grenoble et Nantes : Ecole d'architecture de Grenoble (Cresson) et Université de Nantes (ISITEM), 107 p.
- Monin E. (2001). *Ambiances et dispositifs éphémères en milieu urbain*. Thèse de doctorat en Sciences pour l'ingénieur, option architecture. Nantes : Université de Nantes, 2 tomes : 375 et 303 p.
- Odion J.-P. et G. Chelkoff. (1996). *Testologie architecturale des effets sonores. Prédicibilité de la qualité sonore*. Grenoble : Cresson, Ministère de l'environnement contrat n° 91024, 140 p.
- Thibaud J.-P. (2002). « L'horizon des ambiances urbaines ». *Communication*, n°73 « Manières d'habiter », pp. 185-200.

6 L'ordinaire et le quotidien

- Augoyard J.-F. (1979). *Pas à pas*. Paris : Le Seuil, 186 p.
- Augoyard J.-F. (1990). *La compétence sociale du regard esthétique*. Colloque «L'espace du public : les compétences du citoyen », Arc et Senans : Plan Urbain. Editions Recherches, pp. 41-46.
- Certeau (de) M. (1990 (1^{ère} éd. 1980)). *L'invention du quotidien, I. Arts de faire*. Paris : Gallimard, 350 p.
- Chalas Y. (1988). «La routine. Analyse d'une composante de la vie quotidienne à travers les pratiques d'habiter». *Cahiers Internationaux de Sociologie*, n°LXXXV, pp. 243-256.
- Daney S. (1992). « Journal de l'an nouveau ». *Trafic*. Paris : P.O.L.
- Flusser V. (1996). *Choses et non-choses. Esquisses phénoménologiques*. Nîmes : Editions Jacqueline Chambon, 171 p.
- Goffman E. (1973). *La mise en scène de la vie quotidienne. Tome 2 : les relations en public*. Paris : Minuit, 372 p.
- Goffman E. (1974). *Les rites d'interaction*. Paris : Les Editions de minuit, 230 p.
- Perec G. (1985). *Penser / classer*. Paris : Hachette, 155 p.
- Perec G. (1989). *L'infra-ordinaire*. Paris : Le Seuil, 118 p.
- Perec G. ((1975) rééd. 1982). *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. Paris : Christian Bourgois (rééd. article revue *Cause commune* n° 1), 60 p.
- Riviere C. (1996). « Pour une théorie du quotidien ritualisé ». *Ethnologie française*, n°XXVI, n°2, pp. 229-238.
- Sami-Ali M. (1980). *Le banal*. Paris : NRF Gallimard, 219 p.
- Sansot P. (1971). *Poétique de la ville*. Paris : Klincksiek, 422 p.
- Sansot P. (1980). « Ritualisation de l'espace urbain et de la vie quotidienne à travers le concept d'appropriation ». *Vie quotidienne en milieu urbain , actes Colloque de Montpellier, supplément aux Annales de la Recherche Urbaine*. Paris : CRU, pp. 501-510.

Urbain J.-D. (2003). *Ethnologue, mais pas trop*. Paris: éditions Payot & Rivages, 285 p.

7 Les méthodes

- Blanchet A. et A. Gotman. (1992). *L'enquête et ses méthodes : l'entretien*. Paris : Nathan Université, 125 p.
- Blanchet A. et al. (1985). *L'entretien dans les sciences sociales*. Paris : Dunod, 289 p.
- Coulon A. (1993 (3ème éd.)). *L'ethnométhodologie*. Paris : PUF, 127 p.
- Ethis E. (2004). *Pour une po(i)étique du questionnaire en sociologie de la culture. Le spectateur imaginé*. Paris : L'Harmattan, 191 p.
- Grosjean M. et J.-P. Thibaud. (2001). « Introduction ». *L'espace urbain en méthodes*. Marseille : Parenthèses, pp. 5-10.
- Kaufmann J.-C. (1996). *L'entretien compréhensif*. Paris : Nathan, 127 p.
- Kohn R. et Negre P. (1991). *Les voies de l'observation. Repères pour les pratiques de recherche en sciences humaines*. Paris : Editions Nathan, 239 p.
- Mucchielle J. (1994). *Les méthodes qualitatives*. Paris : Que sais-je? P.U.F., 127 p.
- Olivier de Sardan J.P. (1995). « La politique du terrain. Sur la production des données en anthropologie. » *Enquête*, n°1, pp. 71-109.
- Perec G. (1985). *Penser / classer*. Paris : Hachette, 155 p.
- Perec G. ((1975) rééd. 1982). *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. Paris : Christian Bourgois (rééd. article revue *Cause commune* n°1), 60 p.
- Peretz H. (1998). *Les méthodes en sociologie : l'observation*. Paris : Editions La Découverte, 123 p.
- Quéré L. (1989). « Le tournant descriptif en sociologie ». *Colloque de Cerisy 1987*. Paris: Editions de Minuit, pp. 139-165.
- Thibaud J.-P. (2001). « La méthode des parcours commentés » in M. Grosjean et J.-P. Thibaud. *L'espace urbain en méthodes*. Marseille: Parenthèses, pp. 79-99.
- Thibaud J.-P. (2002). *Regards en action. Ethnométhodologie des espaces publics*. Bernin : A la croisée, 262 p.
- Thibaud J.-P. et M. Grosjean. (2001). « Introduction ». *L'espace urbain en méthodes*. Marseille : Parenthèses, pp. 5-10.
- Thibaud J.-P. et N. Tixier. (1998). « L'ordinaire du regard ». Presses Universitaires du Mirail. *Le cabinet d'amateur*. Toulouse, pp. 51-57.
- Urbain J.-D. (2003). *Ethnologue, mais pas trop*. Paris: éditions Payot & Rivages, 285 p.
- Voisin B. (2001). « Observer les lieux et les gens, penser l'aménagement » in Toussaint J-Y. et Zimmermann M. (dir.). *User, observer, programmer et fabriquer l'espace public*. Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes, pp. 147-155.

8 Le public

- (1996). « La position de spectateur ; aujourd'hui dans la société et le théâtre ». *Du théâtre*, n°5.
- Augoyard J.-F. (1990). *La compétence sociale du regard esthétique*. Colloque « L'espace du public : les compétences du citoyen », Arc et Senans : Plan Urbain. Editions Recherches, pp. 41-46.
- Bressler S. (2002). « Le rôle des publics en question ». *Rencontre Internationale « Les nouveaux territoires de l'art »*. Marseille. 14-16 Février 2002.
- Cefaï D. et D. Pasquier. (2003). "Introduction". *Les sens du public. Publics politiques, publics médiatiques*. Paris : PUF, CURRAP, CEMS EHESS, pp. 14-59.
- Chaudoir P. et S. Ostrowski. (1996). « L'espace festif et son public ; L'intervention culturelle en espace public en villes nouvelles et villes moyennes ». *Les annales de la recherche urbaine*, n°70 (« Lieux culturels »), pp. 79-88.
- Cramesnil J. (1994). « Le rapport au public à Viva cité : entre fête collective et liberté individuelle ». *Rues de l'université Centre de recherche sur le théâtre de rue*, n°2, pp. 12-15.
- Donnat O. et P. Tolila. (2003). *Le(s) public(s) de la culture*. Paris : Presses de Sciences Po, 390 (tome 1) + CD-Rom p.

- Etc M. (2000). « Nouveaux domaines, nouveaux publics ». *Le Passant Ordinaire*, n°32, pp.
- Ethis E. (2004). *Pour une po(i)étique du questionnaire en sociologie de la culture. Le spectateur imaginé*. Paris : L'Harmattan, 191 p.
- Gonon A. (2002). *Les états du spectateur dans la représentation théâtrale. Les spectacles de la compagnie 26000 Couverts comme prisme*. DESS Action artistique politiques culturelles et muséologie. IUP Denis Diderot Université de Dijon, 87 p.
- Guy J.-M. (2001). « Public ou spectateurs ? » C. Raynaud de Lage. *Intérieur rue, dix ans de théâtre de rue*. pp. 148-149.
- Guy J.-M. (2003). « Les publics du spectacle vivant ». *Le(s) public(s) de la culture*. Paris : Presses de Sciences Po, 2 (CD-Rom), pp. 163-168.
- Lévy F. (2003). « Les nouvelles formes d'expression artistique programmées au Parc de la Villette et leurs publics ». *Le(s) public(s) de la culture*. Paris : Presses de Sciences Po, 2 (CD-Rom), pp. 187-194.
- Mervant-Roux M.-M. (1998). *L'assise au théâtre. Pour une étude du spectateur*. Paris : Cnrs éditions, 265 p.
- Mouchtouris A. (2003). *Sociologie du public dans le champ culturel et artistique*. Paris : L'Harmattan, 130 p.
- Passeron J.-C. (2003). « Consommation et réception de la culture : la démocratisation des publics ». *Le(s) public(s) de la culture*. Paris : Presses de Sciences Po, 1, pp. 361-390.

ANNEXES

Glossaire des effets

Les fiches techniques

Grille d'observation

Tableau des entretiens avec des spectateurs

Guide d'entretiens courts spectateurs

Guide d'entretiens longs spectateurs

Guide d'entretien troupes

Tableau récapitulatif des schémas de situations spatiales

GLOSSAIRE D'EFFETS SONORES, VISUELS ET OLFACTIFS

EFFETS SONORES

Les définitions sont tirées de Augoyard J.-F. et H. Torgue. (1995). *A l'écoute de l'environnement sonore : répertoire des effets sonores*. Marseille : Editions Parenthèses.

Anamnèse : Effet de réminiscence : un signal ou un contexte sonore provoque chez un auditeur le retour à la conscience d'une situation ou d'une atmosphère passée. Effet de sens, l'effet d'anamnèse caractérise le déclenchement, le plus souvent involontaire, de la mémoire par l'écoute et le pouvoir d'évocation des sons. (p. 21)

Attraction : Effet phonotropique par lequel, de manière incontrôlée ou consciente, un phénomène sonore émergent attire et polarise l'attention. L'amplitude de cet effet peut aller de la captation passagère de l'intérêt jusqu'à la mobilisation complète de tout le comportement. (p. 28)

Cocktail : Nommé ainsi par E. Cherry en référence à l'espace sonore où on l'observe le mieux, c'est-à-dire le brouhaha des conversations, cet effet désigne la faculté de concentrer son attention sur la parole d'un interlocuteur particulier en faisant abstraction de toutes les informations parasites provenant de l'entourage. Dans ce genre de contexte métabolique, les unités sonores sont quasiment équivalentes en intensité et en fréquence ; c'est leur multiplication qui crée le niveau sonore environnant. (p. 35)

Coupure : Chute soudaine d'intensité qui peut être associée à un brusque changement d'enveloppe spectrale ou à une modification de la réverbération (par exemple dans le sens réverbérant/mat). L'effet de la coupure est l'un des grands modes d'articulation sonore entre les espaces et les lieux. Il établit clairement le passage d'une ambiance sonore à une autre. (p.38)

Crescendo : Effet produit par une augmentation progressive de l'intensité d'un son. Cet effet, bien connu et faisant l'objet d'une notation spécifique en musique, est fréquemment repérable dans les contextes les plus divers : rapprochement d'une source sonore, accélération d'un véhicule, démarrage d'une machine, montée d'une rumeur. (p. 51)

Décalage ou décontextualisation : Intervention incongrue d'un son ou d'un groupe de sons dans le faisceau de cohérence caractérisant une situation déjà expérimentée ou dans une

situation dont le contenu sonore est prévisible. Par exemple, l'audition de sons du domaine privé dans l'espace public. (p. 52)

Délocalisation : Cet effet implique la reconnaissance d'une erreur sur la localisation de la source sonore : comme dans l'effet d'ubiquité, on ne sait pas d'où vient le son ; à la différence de l'effet d'ubiquité, on sait précisément d'où il paraît venir – tout en sachant que c'est une illusion. (p.53)

Decrescendo : Effet produit par une diminution progressive de l'intensité sonore. Indiquée spécifiquement en musique pour accompagner la fin d'un mouvement, la décroissance du son se repère aussi dans des contextes très divers, qu'elle soit due à un éloignement de la source ou à l'arrêt d'une machine par exemple. (p. 52)

Emergence : Effet générique regroupant la totalité des occurrences sonores qui apparaissent nettement dans un contexte donné. Très souvent couplée avec un autre effet, l'émergence ne concerne pas seulement l'irruption d'un son fort dans un contexte de plus faible intensité ; elle caractérise aussi l'apparition de sons différents par leur hauteur, leurs timbres ou leurs rythmes. C'est plus l'affirmation d'un nouveau son qui marque la singularité de cet effet que ses modalités d'apparition, celle-ci relevant plutôt des effets avec lesquels il se conjugue. (p. 56)

Enchaînement : Effet de réaction en chaîne. Un événement sonore provoque une réponse sonore qui en entraîne une autre, et ainsi de suite. Ces inductions successives réglées consciemment ou inconsciemment peuvent aboutir à un phénomène d'escalade sonore. (p. 57)

Enveloppement : Sensation d'être environné par une matière sonore ayant la capacité de créer un ensemble autonome qui prédomine sur les autres éléments circonstanciels du moment. (p. 57)

Irruption : Événement sonore imprévu modifiant le climat du moment et le comportement de manière caractérisée. (p. 77)

Masque : Présence d'un son qui, par son niveau ou la répartition de ses fréquences, recouvre complètement ou partiellement un autre son. (p. 78)

Métabole : Effet perceptif sonore décrivant les relations instables et métamorphiques entre les éléments composant un ensemble sonore. Figure classique de la rhétorique, la métabole caractérise l'instabilité dans le rapport structural qui lie les parties d'un ensemble, et donc, la possibilité de commuter dans n'importe quel ordre les composants élémentaires d'une totalité, la faisant percevoir comme étant en perpétuelle transition. En grec ancien, le mot *metabolos*

signifie ce qui est changeant, quelque chose qui est en métamorphose. Ici, le changement considéré affecte le rapport des éléments qui composent l'environnement sonore, celui-ci pouvant se définir comme l'addition et la superposition de sources multiples entendues simultanément. (p. 86)

Mixage : Compénétration de sources sonores différentes et simultanées. Dans la vie quotidienne, l'effet de mixage suppose des niveaux d'intensité proches entre les divers sons en présence. (...) L'auditeur se trouve alors dans une situation paradoxale où il est difficile de choisir ce qu'il veut entendre, la concurrence des sons entraînant l'indécision. (p. 91)

Répulsion : Effet psychomoteur par lequel, de manière incontrôlée ou consciente, un phénomène sonore provoque une attitude de rejet, ainsi que des conduites de fuite esquissées ou réelles. (p. 110)

Réverbération : Effet de propagation par lequel les sons perdurent après l'arrêt de l'émission. Au signal direct, s'ajoutent les réflexions du son contre les surfaces de l'espace environnant. Plus les réflexions conservent longtemps leur énergie, plus le temps de réverbération est long. Dans le langage courant, la réverbération est souvent désignée sous l'appellation d'«effet cathédrale» ou, par extension, d'écho. (p. 120)

Vague : Effet de composition décrivant un son ou un groupe de sons que l'on entend suivant une courbe d'intensité dont la forme est analogue à celle de la vague et de son ressac : crescendo, point maximal, rupture du son rapide ou progressive, et decrescendo. Ces cycles, espacés par des intervalles métronomiquement assez longs (plusieurs secondes) se succèdent selon une fréquence régulière ou variable.(p. 158)

EFFETS VISUELS

Les définitions sont tirées de Thibaud J.-P. et G. Chelkoff (1992). *Les mises en vue de l'espace public*. Paris : MELTE Plan urbain.

Estompage : Tendance à l'imprécision, voire à la disparition du contour des objets. Le rapport figure/fond est atténué. En vision nocturne, les nuances entre couleurs ont tendance à disparaître, le contraste s'inverse par rapport à la vision diurne. L'estompage est caractéristique des espaces peu éclairés. (p. 122)

Exposition : L'exposition consiste à mettre visuellement en valeur quelqu'un ou quelque chose. Elle s'applique aussi bien à un objet, un monument, un individu ou même un lieu. En éclairant un objet précis plus que les autres et en neutralisant la perception de ce qui l'entoure, elle désigne ce qui peut et doit être vu par tous. L'exposition est donc un moyen de différencier et de hiérarchiser des objets visibles. (p. 163)

Découpe : La découpe est provoquée par un rapport figure/fond particulièrement contrasté produisant une distinction nette entre différents plans ou éléments visuels juxtaposés. (...) Le contre-jour produit ce type de motif visuel : la lumière éclaire un objet du côté opposé à celui par lequel on le regarde. (p. 116)

EFFETS ODORANTS

Les définitions sont tirées de Balez S. (2001). *Ambiances olfactives dans l'espace construit*. Thèse de doctorat en Sciences pour l'ingénieur, option architecture. Nantes : ISITEM, Université de Nantes.

Envahissement : Désigne le fait que tout l'air d'un volume se trouve odorisé. Il correspond à une prise de conscience de l'arrivée progressive (continue) de l'odeur dans l'ensemble du lieu. (p. 148)

Irruption : Correspond au passage rapide, bien marqué, d'une ambiance odorante à une autre. Il peut s'agir d'une variation d'intensité brutale, mais aussi du «saut » d'une odeur à une autre, sans qu'il y ait, entre les deux, un mélange de celles-ci. (p. 151)

Répulsion : A l'inverse de l'effet d'attraction, une odeur provoque un rejet avec des réactions de fuite esquissée ou réelle. (p. 156)

Sillage : Tire son nom d'un terme déjà utilisé en parfumerie. Le sillage est la zone odorante que laisse derrière elle une personne parfumée, selon la volatilité du parfum employé. L'effet de sillage désigne plus largement la perception du sillage que laisse une source odorante en mouvement dans l'espace. (p. 152)

FICHES TECHNIQUES DE SPECTACLES

01 / « MASCARO », *TEATRO NUCLEO*

Lieu : place ou rue fermée au trafic routier, sans véhicules en stationnement

Sol dur sans obstacle ou marches (nous utilisons des rollers !)

Aire de jeu : 35m X 12m

Accès au site : hauteur 3,40m, largeur 2,50m, supportant 7,5t

Durée : 1 heure

Effets spéciaux : objets enflammés et feux d'artifices nécessitant des autorisations.

Lumières : la lumière est une part importante du spectacle ; il faut l'obscurité durant toute la performance.

Raccord électrique : 380V – 32A (triphase, 20kW) + neutre + terre

Nombre de comédiens : 7 personnes

Temps de montage : 6 heures

Temps de démontage : 3 heures

Divers : /

02 / « CAGETTES ET POULES », *ECLAT IMMEDIAT ET DURABLE*

Lieu : un marché ouvert, un marché couvert, une foire (aux fromages, à la saucisse, à la carotte...)

Une aire de 200 à 300 m², dégagée et barrière, jouxtant le marché

Un accès libre au marché

Un stand, un étalage, des tréteaux, à l'intérieur du marché.

Durée : 4 heures, de l'ouverture à la fermeture du marché

Effets spéciaux : 4 extincteurs à poudre ; 1 arrivée (Ø 45) de pompier

Lumières : branchements électriques 220 V mono phase 16A ;

boîte de raccord 16 entrées (puissance nécessaire 8 kW)

Nombre de comédiens : 18 personnes

Temps de montage : 3 heures

Temps de démontage : 3 heures

Divers : alimentation gaz du grand réchaud, 4 grandes bouteilles de butane

03 / « VILLE OCCUPEE », *COMPAGNIE DU 13 MARS*

Lieu : le spectacle se déplace dans les rues et s'arrête sur 3 places ; le parcours emprunte les rues piétonnes ou les trottoirs des grandes rues ; nous n'entravons pas la circulation des véhicules.

Durée : 1 heure

Effets spéciaux : /

Lumières : /

Son : alimentation électrique 220 V, aux trois endroits où le spectacle s'arrête, pour alimenter la sono.

Nombre de comédiens : 5 personnes

Temps de montage : /

Temps de démontage : /

Divers : /

04 / « LES BOURGEOIS DE CALAIS », COMPAGNIE THOMAS CHAUSSEBOURG

Lieu : éventuellement un socle (plateau surélevé de 1m X 1m à 3m X 3m selon la formule

Durée : 1h30 maximum

Effets spéciaux : /

Lumières : éclairage nécessaire la nuit seulement

Nombre de comédiens : 1 à 6 personnes

Temps de montage : /

Temps de démontage : /

Divers : bonnes conditions météorologiques nécessaires

06 / « BERCEE SOUS LES BALLES », M'ZELE

Lieu : intérieur ou extérieur, sol dur (herbe, béton ou gravier...)

Surface de jeu : 5m X 5m; plafond de 5m de hauteur minimum

Durée : 30 minutes

Effets spéciaux :

Lumières : à prévoir si c'est en soirée

Nombre de comédiens : 1 personne

Temps de montage : /

Temps de démontage : /

Divers : au calme, à l'abri des bruits et du vent

07 / « MALQUERIDAS », LAS MALQUERIDAS

Lieu : scène de largeur minimum 12m, profondeur minimum 10m

Tapis de danse, linoléum noir 10m X 12m

Rideau de fond, 5 tapis noirs, frises et pendillons de coulisses noirs de chaque côté

Durée : 1 heure

Effets spéciaux : /

Lumières : 32 P.C. 1 kW avec volets ; 4 P.C. 2 kW avec volets ; 23 projecteurs avec découpe 22° / 40° + 11 porte-gobos + 5 iris ; 16 PAR 64 lampe C.P. 61 ; 20 PAR 64 lampe C.P. 62 ; 8 Cyclo asymétriques 1 kW ; 10 pieds à 2,5m de hauteur ; 8 perches électrifiées (h = 7m) ; 72 gradateurs de 2kW chacun

Jeu d'orgues informatisé, 72 circuits, 50 mémoires

Câblages

[la compagnie fournit 5 minipars 12V-50W, prévoir un branchement en conséquence.

Son : 2kW ; 4 H.P. en retour ; 4 H.P. en diffusion

1 micro d'ambiance avec pied

1 reverb.

1 lecteur CD

1 table de mixage 8-4-2

câblage

Nombre de comédiens : 4 personnes

Temps de montage : non précisé

Temps de démontage : non précisé

Divers : le spectacle comportant un travail avec des graines de couleurs diverses, prévoir, si nécessaire, du temps et du personnel pour nettoyer la scène.

08 / « DEL PLANETA BASURA », SOL PICO

Lieu : aire de représentation de 10m X 10m minimum, 15m X 15m maximum

Durée : 20-25 minutes

Effets spéciaux : /

Lumières : /

Son : 1 technicien son

2 micros ; 1 perche pour micro ; 6 micros SHURE SM58

table 12 pistes

Nombre de comédiens : 4 personnes

Temps de montage : non précisé

Temps de démontage : non précisé

Divers : /

10 / « TAXI », GENERIK VAPEUR

ACTE 1, DEAMBULATION

Lieu : Les taxis circulent à travers la ville suivant un itinéraire convenu à l'avance (nécessité d'un repérage préalable).

Autorisation de circuler (services municipaux, police, etc.)

Pour la première scène (scène de l'ANPE), il faut trouver un appartement au 1^{er} étage d'un immeuble avec un balcon ou au pire avec 3 ou 4 fenêtres, d'où les comédiens peuvent descendre au moyen de cordes.

Durée : 2 heures

Effets spéciaux : prévoir 2 extincteurs CO2

Pendant le circuit, 4 extincteurs de voiture (pour la sécurité)

Lumières : /

Nombre de comédiens : 12 personnes

Temps de montage : non précisé

Temps de démontage : non précisé

Divers : Présence de la Police pour gérer les axes de circulation, les carrefours, les feux de signalisation, etc.

Pour la scène de l'ANPE, il faut prévoir du vieux matériel informatique, une douzaine d'annuaires téléphoniques, du papier listing, destinés à être jetés par la fenêtre.

Pour la scène de la panne, prévoir des accessoires d'automobile ainsi que diverses « brocantes » à jeter : les chauffeurs sortent des objets incongrus du moteur comme si des pièces mécaniques étaient en trop.

ACTE 2, L'OASIS

Lieu : Le public qui a réussi à monter dans les taxis (100 à 200 personnes) est emmené vers une « destination surprise », à l'extérieur de la ville. L'oasis est un lieu que les citadins ne connaissent pas ou qui a été oublié depuis longtemps. Après une visite des lieux et un accueil convivial (un pot est offert), les « clients » sont ramenés en ville par les taxis.

Durée : 1 à 2 heures

Effets spéciaux : /

Lumières : /

Temps de montage : non précisé

Temps de démontage : non précisé

Divers : prévoir boissons, gâteaux, etc.

ACTE 3, LA STATION DE NUIT

Lieu : Les 12 taxis sont garés sur une place en centre ville et semblent pris dans un profond sommeil : un système électronique les fait vivre : les portières et les capots s'ouvrent d'eux-mêmes, les phares s'allument, des sons ensommeillés sortent des voitures, certaines bougent toutes seules, le tout guidé par une bande son.

Surface plane de 22m X 12m; barrières de sécurité (environ 35 X 2m)

Durée : de quelques heures à toute la nuit

Effets spéciaux : électricité : 380V / 16A + 10 / 16A

Lumières : /

Temps de montage : non précisé

Temps de démontage : non précisé

Divers : 1 gardien de nuit

11 / « SENS DE LA VISITE », 26000 COUVERTS

Lieu : interdire à circulation et le stationnement dans les rues concernées par la déambulation du spectacle (selon repérage) 2 heures avant le spectacle (répétitions) jusqu'à l'issue du spectacle.

Nous faisons également des marques au sol à l'endroit du prologue et du final, avec un badigeon lavable.

Il faut prévoir un fléchage pour guider le public vers le lieu du spectacle.

Durée : 2h15

Effets spéciaux :

Lumières : Eclairage public : une personne ayant la possibilité d'éteindre et d'allumer l'éclairage public doit être présente lors de la générale du spectacle et pendant les représentations (l'éclairage doit être éteint sur la scène de « Carquelin » et rallumé à son issue ; il doit être également éteint sur la scène finale).

Lumières : 1 prise de courant 16A sur le lieu de départ du spectacle

1 prise de courant 16A pour la scène de « Carquelin »

1 PC 1000 W

Son : 2 micros Shure SM58 avec bonnettes

3 câbles module micro XLR – XLR de 10m

Nombre de comédiens : 12 personnes

+ fanfare : elle doit être constituée de musiciens adultes, ayant une bonne pratique musicale ; les différents instruments sont 2 clarinettes, 1 tuba, 1 saxophone, 1 trompette, 1 trombone à coulisse ; une personne de 26000 Couverts jouera la partie de la grosse caisse ; si possible, la fanfare doit être en costume si elle en possède (sinon, nous pouvons en fournir).

Temps de montage : non précisé

Temps de démontage : non précisé

Divers : Un lieu de stockage pouvant être fermé à clé à proximité du lieu de représentation avec une porte de 2,50m de large et 2,30m de haut avec un sol dur et pas fragile.

Un chariot élévateur, h 4,30m, à gaz, si possible pneus gonflés, palles : largeur 10cm, longueur 120cm, écartement intérieur 700mm minimum (y compris transport et assurance, à partir de la veille du spectacle).

Un régisseur la veille du spectacle jusqu'au matin du lendemain du spectacle.

Un gardien sur le lieu du prologue 1 heure avant le spectacle, sur le lieu de la dernière scène 1 heure avant le spectacle et jusqu'à la fin.

Personnes ou police municipale pour surveiller les barrières de blocage de la circulation pendant le spectacle présentes 1 heure avant le début du spectacle ou de la générale.

16/17/18 / « LE POINT DE VUE », Z.U.R. [SECTION PARCOURS]

Lieu : Les parcours s'inscrivent dans la ville et utilisent tout ce qu'elle offre comme espaces de jeu : balcon, fontaine, cour intérieure, ruelle, square, rue, parking, hangar... ce qui nécessitera un repérage au préalable. Chaque ville proposera différentes possibilités suivant ses caractéristiques propres

Durée : 20 minutes

Effets spéciaux : /

Lumières : /

Nombre de comédiens : 3 personnes/ parcours

Temps de montage : plusieurs jours

Temps de démontage : quelques heures

Divers : /

GRILLE D'OBSERVATIONS

* Date / heures (début –fin) / Météo

* Nom du spectacle

* Point(s) d'observation

* Prise de note (au fil des événements si possible, sinon, juste à l'issue du spectacle) sur ce qui se passe, récit chronologique du spectacle.

Utilisation / occupation de l'espace urbain par la troupe et son spectacle.

Attitude du public par rapport au spectacle (à l'action) et à l'espace : stratégie pour voir, entendre...

* Evénements particuliers propre au site (ex. : passage du petit train touristique, marché, cloches...)

* Petits schémas typologiques ; repérages sur plan, croquis, etc.

Attention : noter ce qu'on voit mais aussi ce qu'en entend, ce qu'on sent (pas que le visuel !)

Matériel : petit bloc notes (à dos rigide) ou petit carnet tenant dans une poche, stylos, fond de plan des lieux ;

Vêtements tout terrain (pour les femmes, éviter les jupes).

TABLEAU DES ENTRETIENS LONGS (EL) ET COURTS (EC) AVEC DES SPECTATEURS

Code	Sexe	Age	Date	Qualité	Spectacle	Type ent	remarques
S01	H		1997/25/07	Architecte	02	EL	Festival courts métrages
S02	H	25	1997/26/07	Architecte	05	EL	
S03	H		1997/29/07	Etudiant en architecture	01	EL	
S04	H	20	1998	Etudiant maths		EC	N'a pas du tout aimé
S05	F	21	1998	Etudiante		EC	
S06	F		1998	Artiste, étudiante	12 / 13 / 14	EC	
S07	H	23	1998	Etudiant	12 / 13 / 14	EC	
S08	H	23	1998	Etudiant en histoire	12 / 13 / 14	EC	
S9	H	23	1998	Etudiant Lettres	12 / 13 / 14	EC	
S10	F	20	1998	Etudiante	12 / 13 / 14	EC	
S11	F	23	1998	Etudiante Lettres	12 / 13 / 14	EC	Canadienne
S12	F	21	1998	Etudiante Lettres	12 / 13 / 14	EC	Autrichienne
S13	H	27	1998	Plasticien et guide touristique	12 / 14	EC	
S14	F	27	1998	Prof de maths	12 / 14	EC	
S15	H	21	1998	Etudiant en russe	13 / 14	EC	
S16	H	21	1998	Etudiant	13	EC	
S17	H	18	1998	Etudiant	13	EC	
S18	F	27	1998	Chômeuse	14	EC	
S19	F	17	1998	Lycéennes	13	EC	
S20	H	23	1998	Etudiants DEA biologie	12 / 13 / 14	EC	« Donation Schröder »
S21	F	27	1998/01/07	Urbaniste	08	EL	<i>Cie Colette Priou</i> / Festival courts métrages
S22	H	25	1998/01/07	Acousticien, DEA Cresson	07 / 08 / 10	EL	Equipe enquêteur
S23	H	27	1998/01/07	Ingénieur	10 / 04	EL	Fête de la Musique / Festival courts métrages
S24	H	22	1998/04/03	Etudiant	15	EL	
S25	H	22	1998/05/09	Etudiant Lettres Modernes		EL	Jongleur, petite expérience théâtre de rue / <i>Yvan l'Impossible</i>
S26	F	24	1998/07/09	Aide éducatrice		EL	Jongleuse ; <i>Yvan l'Impossible</i>
S27	F	26	1998/11/07	Psychologue	10 / 08	EL	« Crash » / « l'aquarium » / Manège / « Métamorphose » / <i>Catar6</i> / Festival courts métrages / <i>Transe Express</i> / beaujolais nouveau / mondial foot
S28	H	28	1998/13/07	Sociologue, DEA cresson	07 / 08 / 10	EL	Equipe enquêteurs ; autres événements et spectacles / mondial foot
S29	F	40	1998/16/10		11	EC	
S30	H	34	1998/17/07	Ingénieur Ministère Culture au Cresson	07 / 08 / 10	EL	Equipe enquêteurs / « Crash » / Beaujolais nouveau / <i>Cathar6</i> / <i>Transe Express</i> / mondial foot
S31	H	30	1998/27/06	Barman <i>La table ronde</i>		EC	N'a rien vu du spectacle lui-même
S32	F	40	1998/27/06		07 / 02	EC	
S33	F	35	1998/27/06		07	EC	Originaire de Grenoble, connaît bien la place ; vit à Amsterdam / Festival courts métrages

Code	Sexe	Age	Date	Qualité	Spectacle	Type ent	remarques
S34	H	40	1998/27/06		07	EC	Festival courts métrages
S35	H	55	1998/27/06		07	EC	<i>Transe Express</i> /festival courts métrages
S36	F	27	1998/27/06		07	EC	<i>Cie Colette Priou</i>
S37	H	40	1998/28/06		08	EC	« Crash », Festival courts métrages
S38	F		1998/28/06		10	EC	
S39	F		1998/28/06		10	EC	<i>Transe Express ; Bigbrother</i>
S40	F	16	1998/28/06	3 lycéennes	08	EC	
S41	H	25	1999/13/01	Architecte		EL	
S42	H	42	2000	Jardinier	19	EC	
S43	F	44	2000	Chargée de mission insertion professionnelle	17	EC	
S44	H	30	2000	Prof. du spectacle		EC	
S44'	H	30	2000	Prof. du spectacle		EL	
S45'	F	31	2000/02/10	Prof éducation physique	17	EL	« La Podémie », « Les tragédiques »
S46'	F	28	2000/10/08	Architecte	18	EL	
S47'	F	40	2000/22/08	Femme au foyer	16 / vacher	EL	
S48	H	50	2000/26/05		16	EC	
S49	F	58	2000/26/05	Assistante dentaire	Vacher	EC	
S50	F	54	2000/26/05	Prof. IUFM	Vacher	EC	
S51	F	52	2000/26/05	Enseignante	16	EC	
S52		35	2000/26/05			EC	
S47	F	40	2000/26/05	Femme au foyer	16	EC	
S46	F	28	2000/26/05	Architecte	18	EC	
S54	F	25	2000/26/05	Ecrivain public	17	EC	« La Podémie »
S54'	F	25	2000/26/05	Ecrivain public	17	EL	« La Podémie »
S55	H	27	2000/26/05	Sans emploi	18	EC	
S56	F	21	2000/26/05	Etudiante en cinéma		EC	Parisienne, connaît ZUR
S57	H	41	2000/26/05	Animateur	18	EC	
S58	F	47	2000/26/05	Enseignante	16	EC	
S59	H	53	2000/26/05	Ingénieur	16	EC	
S60	F	27	2000/26/05	Médiatrice du livre	17	EC	
S61	H	27	2000/26/05	Architecte-paysagiste	18	EC	
S62	F	44	2000/27/05	Employée administration	17	EC	
S63	F	20	2000/27/05	Etudiante	Vacher	EC	
S64	H	31	2000/27/05	Ingénieur au chômage	16	EC	
S65	H	30	2000/27/05	Moniteur de ski	16	EC	
S66	H	23	2000/27/05	Régisseur	17	EC	
S67	F	31	2000/27/05	Prof éducation physique	17	EC	
S68	H	24	2000/27/05	architecte	17	EC	
S60'	F	27	2000/28/09	Médiatrice du livre	17 / 18	EL	
S69	F	29	2000/30/04	Chargée de com. Lieu cult.	19 / 21	EC	
S70	H	29	2000/30/04	Agent administratif CAF	20 / 21	EC	
S71	H	29	2000/30/09	Guide touristique	19 / 20 / 21	EC	
S72	F	43	2000/30/09	Technicienne et mon. Ski	19 / 20 / 21	EC	
S73	F	62	2000/30/09	Prof. d'anglais	19	EC	
S74	F	61	2000/30/09	Retraitée de l'ens. sup.	19	EC	

GUIDE D'ENTRETIEN COURT SPECTATEURS

Réactions globales par rapport à la manifestation

Est-ce que ça vous a plu ? Pourquoi ?

Qu'est-ce qui s'est passé ? Vous pouvez me raconter ?

Qu'est-ce que ça vous évoque ?

Qu'est-ce que vous en pensez ?

Perception

Vous connaissiez déjà ce lieu ?

Vous y passez souvent ?

Qu'est-ce qui change aujourd'hui ?

Autant de bruit que d'habitude ? même sorte de sons ?

Est-ce que vous avez pu voir facilement ? Est-ce que vous avez trouvé le meilleur point de vue ?

Comment avez-vous trouvé les odeurs ?

Est-ce qu'il y aurait des choses à garder dans l'espace ? (remarques éventuelles par comparaison)

Effets, répercussion, utilité

Comment avez-vous eu connaissance de ce spectacle ?

Est-ce que vous allez voir/ vous avez vu d'autres spectacles de rue ?

Mémoire : avez-vous le souvenir d'autres événements à cet endroit ?

Sociabilité : est-ce que ça permet de rencontrer des gens ?

Faire préciser : profession, âge, cursus résidentiel, pratiques artistiques

GUIDE D'ENTRETIEN LONG SPECTATEURS

1. [pour *ZUR, 26000 Couverts* et *Délices Dada*] Vous avez fait le parcours... Avez-vous eu l'occasion/ l'envie de faire d'autres parcours ou de refaire le même ?
 2. Est-ce que vous connaissiez déjà la compagnie ?
 Oui : Vous aviez déjà vu certains de leurs spectacles ?
 Non : Vous aviez entendu parlé de ce spectacle en particulier ?
 3. Vous aviez déjà vu des spectacles de ce genre ?
 Oui : Où ? A quelle occasion ? Y a-t-il des différences entre ce spectacle et d'autres spectacles de rue ?
 Non : est-ce que ce spectacle vous a donné envie d'en voir d'autres ?
 4. Est-ce que vous pouvez me raconter le parcours / le spectacle que vous avez fait (celui où on vous a rencontré) ?
 5. Avez-vous refait le parcours en dehors du spectacle ? Et/ ou de retourner sur des endroits du parcours / du spectacle ?
 6. Pendant le spectacle, avez-vous eu des difficultés à entendre, voir quelque chose ?
 7. Est-ce qu'il y aurait des choses à garder dans l'espace ? [remarques éventuelles par comparaison]
 8. Avez-vous le souvenir d'autres événements à cet endroit ? [extérieur / intérieur ; événements pas forcément artistiques]
 9. Quand on s'est vu la dernière fois, vous m'aviez dit que vous aviez assisté à x spectacles vivants... [faire confirmer ou infirmer]
- Profil socio-culturel : fréquentation / habitude...

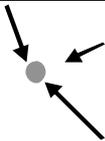
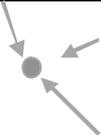
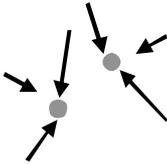
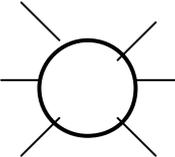
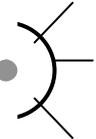
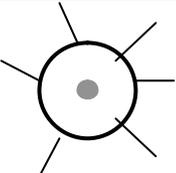
GRILLE D'ENTRETIEN TROUPE

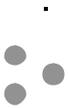
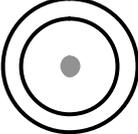
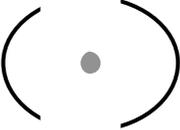
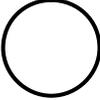
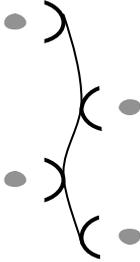
Actuellement je fais une thèse d'architecture au laboratoire Cresson, à l'école d'architecture.
Je m'intéresse à l'espace public, à l'action artistique dans l'espace public, à comment ces actions peuvent transformer l'espace public, la perception que les habitants en ont.

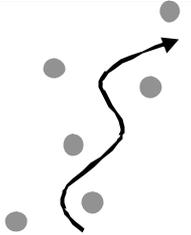
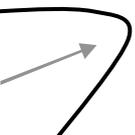
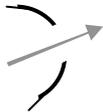
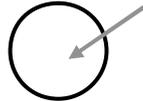
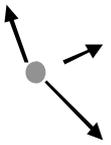
1. Est-ce que vous pouvez me parler de votre spectacle ? (résumer ; intentions principales)
2. Le spectacle a-t-il été composé pour un site en particulier ? (un type de lieu)
3. Avez-vous choisi le quartier ?
 4. Non :
 - a. Qui l'attribue ?
 - b. Sur quels critères ?
 - c. Avez-vous déjà vu le quartier à l'avance ?
 - Non :
 - d. Comment sont alors établis les parcours ?
 - e. Est-ce que c'est toujours comme ça ?
 5. Oui :
 - a. Connaissiez-vous déjà la ville ?
 - b. Y avez-vous déjà joué ?
 - c. Comment avez-vous choisi le quartier, les parcours ? Sur quels critères ?
6. Quand êtes-vous venus pour le tout premier repérage ? (combien de temps ; comment ça se passe ; à quoi prêtez-vous attention ?)
- 6bis. Le 1^{er} repérage se fait-il de jour où le soir ? (spectacle de nuit !)
7. Avez-vous trouvé ce que vous cherchiez ? (Est-ce toujours le cas ?)
8. Quelles sont les contraintes principales ?
9. A-t-il fallu modifier le lieu ?
- 9bis. Est-ce que parfois il est impossible de faire l'installation complète ?
10. Le spectacle intègre-t-il des contraintes du lieu ? Tient-il compte des ambiances ?
11. Qu'est-ce qui vous a mené vers l'urbain, à y intervenir artistiquement ?

TABLEAU RECAPITULATIF DES SCHEMAS

DES SITUATIONS SPATIALES

	Spectateurs	Comédiens
	Les spectateurs sont attirés par le spectacle.	La troupe attire les spectateurs.
		Les comédiens sont attirés par un « élément » extérieur au spectacle (par exemple le train touristique du centre ville).
	Les spectateurs sont attirés par le spectacle selon plusieurs pôles.	Le spectacle se constitue en plusieurs pôles d'attraction.
	Le public se dispose en cercle, dessinant ainsi une "piste".	
	Les spectateurs sont attirés par le spectacle et se disposent en ½ cercle autour des acteurs.	La troupe attire les spectateurs.
	Les spectateurs sont attirés par le spectacle et se disposent en cercle autour des acteurs.	La troupe attire les autour d'eux.
	Les spectateurs sont face au spectacle.	Les comédiens sont face aux spectateurs.
	Le public forme un ½ cercle autour des acteurs.	Les comédiens sont face aux spectateurs en ½ cercle.
	Des spectateurs forment un ½ cercle peu dense devant les acteurs.	Les comédiens sont face aux spectateurs disposés en un ½ cercle peu dense.

	<p>Le public forme un cercle autour des acteurs.</p>	<p>Ils sont entourés par le public.</p>
	<p>Le public est autour des acteurs, en un cercle très peu dense.</p>	<p>Ils sont entourés par le public en un cercle très peu dense.</p>
	<p>Le public est autour des acteurs, en un cercle très dense.</p>	<p>Ils sont entourés par le public en un cercle dense.</p>
	<p>Le public forme deux demi-cercles autour des acteurs.</p>	<p>La troupe est entourée par les spectateurs.</p>
	<p>Le public est installé en cercle, dessinant ainsi une "piste".</p>	
	<p>Le public forme un 1/2 cercle autour des acteurs.</p>	<p>Les comédiens sont face aux spectateurs en 1/2 cercle. Une façade forme un fond de scène.</p>
	<p>Les spectateurs vont librement de scène en scène et se disposent en 1/2 cercle.</p>	<p>Les comédiens jouent en différentes scènes.</p>
	<p>Les spectateurs passent devant une scène et se disposent en 1/2 cercle.</p>	
	<p>Les spectateurs passent devant les comédiens.</p>	

	Le public suit les comédiens.	Les comédiens entraînent les spectateurs à leur suite.
	Le public part avec les comédiens.	Les comédiens partent avec les spectateurs.
	La foule des spectateurs recule devant les comédiens.	Les comédiens s'avancent vers les spectateurs.
	Le public s'écarte pour laisser passer les comédiens.	Les comédiens entrent et sortent de leur "aire de jeu" et passent au milieu du public.
	Le public s'écarte pour laisser passer les comédiens qui sortent de l'aire de jeu.	Les comédiens sortent de leur "aire de jeu" et passent au milieu du public.
	Le public s'écarte pour laisser passer les comédiens qui entrent dans l'aire de jeu.	Les comédiens entrent dans leur "aire de jeu" et passent au milieu du public.
	Le public s'écarte pour laisser passer un «élément» (piéton, voiture...) qui n'appartient pas au spectacle.	
	Le public ne s'écarte pas pour laisser passer les comédiens qui entrent dans l'aire de jeu.	Les comédiens entrent de leur "aire de jeu" et passent au milieu du public.
	Les spectateurs fuient le spectacle et changent de place.	Les comédiens font fuir le public.

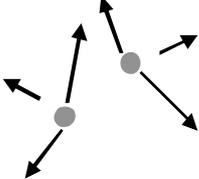
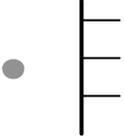
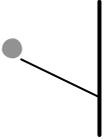
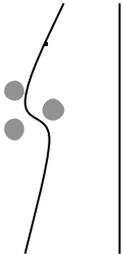
	<p>Les spectateurs fuient les différentes scènes du spectacle.</p>	<p>Les comédiens, en différents points, font fuir le public.</p>
	<p>Les spectateurs sont attirés par les comédiens et se placent face au spectacle.</p>	<p>Les comédiens sont face au public.</p>
	<p>Une personne du public va vers un comédien et retourne à sa place initiale.</p>	<p>Un comédien attire une personne du public.</p>
	<p>Des personnes du public entrent dans l'aire de jeu.</p>	
	<p>Des spectateurs sont disséminés autour du spectacle. Certains traversent l'aire de jeu ainsi dessinée, d'autres la longent.</p>	<p>Les comédiens sont entourés par des spectateurs. Des gens passent parmi eux.</p>

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	1
<hr/>	
PARTIE I : LES ARTS DE LA RUE, UN OBJET PUBLIC POUR L'ESPACE	7
1. Mise en public des arts de la rue comme objet d'étude	9
a) Peu de public pour l'analyse de l'espace dans les arts de la rue	9
Les arts de la rue comme objet politique émergent : l'attention de l'Institution	10
Quantifier, classer	10
Regards croisés : rencontres et débats	12
Des revues comme espace de rencontre	14
Les arts de la rue comme objet de recherche : l'attention universitaire	15
Le soutien institutionnel	15
Une nette dominance des questions de politiques culturelles	17
Un intérêt qui se confirme : l'émergence dans les thèses	18
b) L'art dans l'espace public urbain, un rôle entre symbolique et politique	19
Ville et événements festifs : une instrumentalisation symbolique	19
De l'art public à l'art urbain : jouer sur et avec un lieu collectif	20
La Ville et les arts de la rue : un jeu politique	22
c) Les actions artistiques urbaines au regard des ambiances urbaines	23
Des degrés d'interactions entre l'espace, la création artistique et les citoyens	23
L'espace public comme espace construit, sensible et social	25
2. Observer et comprendre des « relations publiques »	27
a) De l'événement à l'ordinaire de la ville	27
De l'événement	27
De l'ordinaire	29
b) L'espace incarné	30
c) Rapports à l'espace matériel	31
d) Rapports à autrui	33
e) De la perception esthétique comme attention et relations au monde	34
Des relations pour observer, comprendre et aménager l'espace public	36
<hr/>	
PARTIE II : EXPLORATION D'UNE METHODOLOGIE PLURIDISCIPLINAIRE	41
A) COMPRENDRE ET CONNAITRE LE CONTEXTE DES ARTS DE LA RUE POUR CHOISIR UN TERRAIN	44
1. Une action artistique, des villes/une ville, des actions artistiques	44
a) Faire varier le lieu de représentation d'un spectacle	45
b) Pendant un festival des arts de la rue	46
Les festivals d'arts de la rue sont-ils composés uniquement de « spectacles de rue » ?	47
Le lien entre espace public et création artistique face aux festivals	48
Parasitages, masques sonores... : de l'accessibilité du public et des artistes	49
c) Grenoble, une ville sans festival des arts de la rue	50
2. Constitution du corpus	53
	425

a) Un premier terrain comme test durant le festival 1997	53
b) Deuxième série de tests et opportunités	53
B) DES OUTILS POUR CONSTRUIRE UNE METHODE : OBSERVER, COLLECTER ET S'ENTRETENIR	55
1. Observer : regarder, écouter, sentir, toucher, ressentir	55
a) Les repérages, en amont des représentations	56
Des occasions rares mais riches	56
Dans les coulisses de la mise en ville des spectacles	56
Le repérage : « marcher, percevoir, décrire »	57
b) Les périodes de représentation	58
Le rôle de l'observateur participant : prendre sa place et s'adapter au milieu	59
Point de vue et observation des événements	61
c) Les lieux sans les spectacles : connaître, vérifier et compléter	63
d) Consigner et garder en mémoire	64
2. Collectes documentaires	65
a) Photographies	66
b) Enregistrements sonores	67
c) Relevés urbains et architecturaux	68
3. Différentes formes d'entretiens	69
a) Spectateurs, passants...	70
Des entretiens courts et immédiats	70
Des entretiens longs	71
Savoir prêter une oreille attentive : écouter et s'entretenir	72
b) Troupes	72
Conclusion	74
<hr/>	
PARTIE III : LA MISE EN VILLE DES SPECTACLES	75
1. Jouer dans l'espace public : réglementation et gestion de l'occupation	76
a) La réglementation de l'occupation des lieux publics	77
L'occupation du lieu et ouverture au public	78
Les relations de voisinage	79
b) Gérer la cohabitation des activités dans l'espace public	80
Des « arrangements sonores »	80
Les acteurs du quartier	81
L'accessibilité	82
Les conditions de représentation	83
2. Les différentes étapes du choix et de l'appropriation du lieu	85
a) Le cadre d'accueil des compagnies : des situations variées	85
<i>Le Cargo</i> : une implication importante pour des spectacles intégrés à la programmation « en salle »	85
Le Festival de Théâtre Européen : trois statuts entraînant une hiérarchie d'accès aux espaces publics	86
b) Des organisateurs informés	87
La vision préalable des spectacles	87
Les fiches techniques	88
c) <i>Le Cargo</i> : une procédure complexe et complète	89

Sélectionner	90
Choisir	90
Organiser	92
Repérer	93
Installer	93
d) Le Festival de Théâtre Européen et la Ville de Grenoble : une procédure réduite	95
Sélectionner	95
Organiser	96
Repérer	96
Installer	97
e) L'intervention sauvage : une organisation légère et souple	98
Sélectionner	98
Choisir	98
Organiser	99
Repérer	99
Installer	99
3. Repérages : les processus de choix et les compétences des artistes	100
a) « Sens de la visite » [11] de <i>26000 Couverts</i>	101
Le confort sonore	102
Les relations visuelles	103
Le vent et la sécurité	104
L'organisation	105
b) « Le point de vue » ([16], [17], [18]) du collectif <i>Z.U.R.</i>	106
« Les cages » [18]	107
« L'arbre » [17]	109
« La soupe » [16]	110
c) « Mobile homme » de <i>Transe Express</i>	113
Conclusion	116
<hr/>	
PARTIE IV : LES MONOGRAPHIES, UN REGARD SYNOPTIQUE SUR LES SPECTACLES	119
1. Constitution des fiches analytiques	121
a) Première section : l'espace de jeu	121
b) Deuxième section : la représentation	122
2. Les monographies	126
a) Le tableau récapitulatif	126
b) Les fiches	126
01, « Mascaro », <i>Teatro Nucleo</i>	127
02, « Cagettes et poules », <i>Eclat Immédiat et Durable</i>	131
03, « Ville occupée », <i>Compagnie du 13 mars</i>	135
04, « Les Bourgeois de Calais », <i>Compagnie Thomas Chaussebourg</i>	141
05, « Tout va mal », <i>Compagnie Embarquez</i>	143
06, « Bercée sous les balles », <i>M'Zèle</i>	147
07, « Malqueridas », <i>Las Malqueridas</i>	149
08, « Del planeta basura », <i>Sol Pico</i>	155
09, Déambulateur, <i>Le S.N.O.B.</i>	159
10, « Taxi », <i>Générik Vapeur</i>	163
11, « Sens de la visite », <i>26000 Couverts</i>	170
12, « Circuit D » : Rattachement du Dauphiné à la France, <i>Délices Dada</i>	176
13, « Circuit D » : Grenoble à la préhistoire, <i>Délices Dada</i>	183
14, « Circuit D » : Institut de zoomorphologie, <i>Délices Dada</i>	190
15, « Sirènes », <i>Ici-même (Grenoble)</i>	197
	427

16, « Le point de vue » : La soupe, <i>Z.U.R.</i>	201
17, « Le point de vue » : L'arbre, <i>Z.U.R.</i>	207
18, « Le point de vue » : Les cages, <i>Z.U.R.</i>	213
19, « Circuit D » : Emilio di Mioso, <i>Délices Dada</i>	219
20, « Circuit D » : La diaspora lapone, <i>Délices Dada</i>	227
21, « Circuit D » : Villeneuve, capitale de l'archéologie, <i>Délices Dada</i>	235
Conclusion	243
<hr/>	
PARTIE V : REVISITER LES SCENES PUBLIQUES DE LA VILLE	245
INTRODUCTION	246
A) JOUER DANS LA RUE : EMPRUNTS ET INVENTIONS PAR RAPPORT AU THEATRE EN SALLE	249
1. Les dispositif du théâtre et ses « variations publiques »	249
a) Rapport(s) entre espace scénique et espace du public	250
Face-à-face	250
Semi-encerclement	251
Piste	252
La position de surplomb	253
b) Point(s) de vue : d'une position imposée aux choix multiples	254
Point de vue imposé	254
Point de vue suggéré	255
Point de vue librement choisi	256
c) Un entre-deux plus ou moins caché : les coulisses	257
d) Télescopage et débordement du spectacle vers le public	259
2. Codes et conventions du théâtre en salle : une adaptation nécessaire à la rue	260
a) Billetterie et « contrôle spatial »	261
b) Lumière et obscurité	262
c) « Silence » et manifestations sonores du public	264
d) Entracte	266
Conclusion	269
B) OU ET COMMENT SE PLACER DANS L'ESPACE PUBLIC ? STRATEGIES ET LOGIQUES D'INSTALLATION DES SPECTATEURS	270
1. Avant la représentation : l'arrivée et l'attente	270
a) Repérage et interprétation d'indices du spectacle à venir	271
b) Offrandes et points d'accroche de l'espace public	273
Anticiper le lieu de la représentation, sans éléments propres au spectacle prochain	274
Offrandes et prises de l'espace public	275
c) Prendre place publiquement : les rapports à autrui	278
« Edge effect »	278
L'exposition : variations sur le voir et être vu	279
Se donner une contenance	281
2. Disposition et re-disposition du public lors des représentations	283
a) Ça commence !	283
b) Redisposition du public dans l'espace public	285
c) Arriver (et partir) en cours de représentation	287

Conclusion	288
C) DES SPECTATEURS « EN MOUVEMENT »	289
1. Un engagement physique	289
a) L'instabilité de l'immobilité	289
b) Se déplacer	291
De scène en scène	291
Suivre	292
2. Des spectateurs actifs	293
a) De la sollicitation à la participation	294
La rue comme lieu de regroupement du public et de partage : manger ensemble	294
Courir, crier, chanter...	295
b) Mouvements de spectateurs dans l'espace	295
Attraction	296
Répulsion	296
3. Le spectateur-acteur : interaction et exposition	299
a) Interactions spectacle -public : des spectateurs transfuges	300
b) Mise en vue	301
Conclusion	303
D) DES SPECTACLES QUI « RAPPROCHENT », LE TEMPS DE LA REPRESENTATION	304
1. Les spectateurs entre eux : distances physiques, sensibles et sociales	304
a) Le tactile	305
b) Le visuel	306
c) Entrer en contact, faire des rencontres	307
d) Une expérience du groupe	308
2. Interactions entre les spectateurs et les non-spectateurs : « espace public »/« espace privé »	310
a) Quand des spectateurs et des habitants se croisent	311
b) Du public à l'intime : de nouveaux rapports à « l'espace privé »	312
Conclusion	314
E) LES ARTS DE LA RUE FACE AU SENSIBLE	316
1. Les troupes : rencontre et recherche d'ambiances urbaines	316
a) Le sonore, une question de fond	317
Les bruits de la ville comme contrainte	317
Les qualités acoustiques des lieux	318
Le jeu avec le son	319
b) « Lumière ! » ou la maîtrise de l'éclairage public par les artistes	321
c) Les autres modalités sensorielles	322
Odeurs, signes de vie	322
Toucher l'espace public, avec les pieds, avec tout le corps	323
Vent et courants d'air	324
2. Les spectacles, « ça décape les capteurs sensoriels ! »	325

a) Une autre perspective sur la ville	326
b) Une expérience des sens	328
Des « interpellations » sonores	328
Le tactile	329
Nuit et lumière urbaine	330
c) Une perception des lieux renouvelée	330
Une autre attitude perceptive	330
Adopter un point de vue	331
Recevoir un autre regard sur l'espace public	332
Plus... moins... que d'habitude	333
Révélation	336
Conclusion	339
F) LE PATRIMOINE URBAIN « REVU ET INTERROGE » PAR LE THEATRE DE RUE	341
1. La notion de patrimoine urbain	341
2. Le patrimoine comme « matière »	342
3. Le patrimoine comme « objet »	343
a) Objet de représentation, contexte	343
b) Objet sensible	344
c) Objet « décalé »	345
4. Le patrimoine comme « invention »	347
5. De la valeur des différents espaces pour le public	349
a) Perception du patrimoine à l'occasion d'action artistique	350
b) Attitudes et postures : la question de la « distance respectueuse »	351
Conclusion	352
G) APRES LES REPRESENTATIONS : DES TRACES	354
1. Des indices matériels des représentations	354
a) Traces fugaces	354
b) Traces restant et voyageant dans la ville	355
c) Des fragments « baladeurs »	356
2. Des souvenirs des événements artistiques : perception et action	358
a) Traces dans les mémoires collectives et individuelles	359
b) Des lieux « marqués » par les actions artistiques passées	360
c) Des souvenirs qui influent sur les comportements des citoyens	361
Conclusion	362
CONCLUSION	363
<hr/>	
CONCLUSION GENERALE	367

BIBLIOGRAPHIES	379
1. Bibliographie alphabétique	381
2. Bibliographie thématique	391

ANNEXES	403
Glossaire des effets	
Les fiches techniques	
La grille d'observation	
Le tableau des entretiens avec des spectateurs	
Le guide d'entretiens courts spectateurs	
Le guide d'entretiens longs spectateurs	
Le guide d'entretien troupes	
Tableau récapitulatif des schémas des situations spatiales	

TABLE DES MATIERES	425
--------------------	-----