HAL
open science

Arts de la rue : inventaire et nuancier 2010-2015 (France)

Mathilde Marcel

To cite this version:

Mathilde Marcel. Arts de la rue : inventaire et nuancier 2010-2015 (France). Musique, musicologie et arts de la scène. Université Paul Valéry - Montpellier III, 2015. Français. NNT : 2015MON30065 . tel-01320047

HAL Id: tel-01320047

https://theses.hal.science/tel-01320047v1

Submitted on 23 May 2016

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.

Collège Doctoral du Languedoc-Roussillon

THÈSE
Pour obtenir le grade de Docteur

Université Paul-Valéry Montpellier 3

École Doctorale 58
RIRRA 21

Spécialité : Arts du spectacle

Présentée par Marcel Mathilde

Sous la direction de Gérard Lieber

Arts de la rue : inventaire et nuancier 2010-2015 (France)

Soutenue le 07/12/2015 devant le jury composé de

M. Luc Boucris, Professeur émérite en études théâtrales, université Grenoble-Alpes
M. Philippe Goudard, Professeur en études théâtrales, université Paul-Valéry Montpellier 3
Mme Béatrice Picon-Vallin, Directrice de recherche émérite au CNRS
M. Julien Rosemberg, Directeur du Centre national de ressources des arts de la rue et des arts du cirque
M. Gérard Lieber, Professeur émérite en études théâtrales, université Paul-Valéry Montpellier 3

ARTS, LETTRES, LANGUES, SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES
UNIVERSITÉ PAUL-VALÉRY MONTPELLIER

Remerciements
À mon directeur de thèse Gérard Lieber pour ses encouragements, sa bienveillance et ses conseils. À Philippe Goudard pour m'avoir lancée sur un si beau sujet. Aux artistes et professionnels trop nombreux pour être cités. À Léonore Grapini pour ses dessins. À mes amis et mes proches pour leur soutien.

Table des matières

Introduction 8

Partie 1 : Espaces publics: espaces de tous les possibles 12

CHAPITRE I/ Quels espaces ? 13

A/ Ici ou ailleurs 25

B/ Ouvert ou fermé 37

CHAPITRE II/ L'espace public: un espace modelant 52

A/ L'espace de jeu et l'espace spectatoriel 52

B/ Espaces gestuels 59

C/ De l'immobilité à la mobilité 66

D/ De l'imbrication à l'imprégnation 81

CHAPITRE III/ De la transposition à la transfiguration 92

A/ Espace public et transformations 92

B/ Découvrir ou redécouvrir un espace 103

Partie 2 : L'incontournable spectateur 110

CHAPITRE I/ Quel public ? 111

A/ Du non-public aux publics-populations 111

B/ Du badaud à l'aficionado (Chrono-typologie) 117

C/ Festivals et spectateurs 139

CHAPITRE II/ Spectateur par nature 161

A/ Mutation de la place et du rôle du spectateur ? 161

B/ Spectateur sollicité 172

Partie 3 : Processus de création : work in progress 201

Chapitre I/ Histoire de lieux 203

A/ Lieux de création 205

Chapitre II/ Écritures et réécritures 224

A/ Écrire pour la rue 224

B/Écrire dans l'espace **256**

C/ Se confronter à l'autre **278**

D/ Quand le spectateur participe **289**

Conclusion **305**

Bibliographie **312**

Annexes **321**

« Le théâtre existe mais jamais dans l'absolu,

toujours sous des formes singulières, dissemblables, passagères. »[1]

Jacques Nichet

[1] Intervention de Jacques Nichet au Collège de France le 18 mars 2010 intitulée *Autour d'Orlando Furioso de Luca Ronconi* consultable sur le site internet du Collège de France. http://www.college-de-france.fr

Introduction

« La fin du XXe siècle a été marquée par l'émergence puis la reconnaissance progressive des différents courants artistiques qui tissent ce que l'on qualifie, faute de mieux peut être, les "arts de la rue". »[2]De l'immobilité ordinaire de l'homme statue à la démesure des scénographies urbaines, du théâtre aux arts plastiques en passant par le cirque et la danse, les arts de la rue regroupent désormais près d'un millier de compagnies et s'affirment dans une pluralité et une hybridation qui mettent en question les genres artistiques et interpellent les experts.

En 1997, dans l'éditorial du hors-série de la revue *Cassandre* titré « Rue Art Théâtre », Nicolas Roméas et François Campana écrivent: « d'aucuns nomment cela les arts de la rue. Le spécialiste patenté reste perplexe. Nulle rubrique où classer le monstre. […] Les catégories et les repères de son catalogue n'y suffisent plus. Authentique création artistique ou mise en application de "vulgaires" techniques spectaculaires ? La confusion règne. »[3]

L'impossibilité de définir les formes éveille le désir d'inventaire. Un souhait partiellement comblé par les artistes eux même, qui travaillent à la reconnaissance du champ et élaborent des répertoires. À partir de 1985, la profession se présente dans un annuaire, *le Goliath*[4]. Référencement poursuivi depuis 1993 par le Centre national de ressources des arts de la rue et des arts du cirque, Hors Les Murs.

Les catalogues, aussi complets soient–ils, se révèlent incapables de rendre compte des enjeux esthétiques, politiques et économiques des arts de la rue. Plusieurs études notamment en sociologie et sciences de l'information viennent pallier le manque et dévoilent la multiplicité des discours et des figures de l'espace public et des spectateurs. Tandis que le DVD *Esthétiques des arts de la rue* produit par Hors Les Murs en 2006 dans le cadre du Temps des arts de la rue[5] donne des nuances à la diversité.

---

[2] Deschamps, Yves, « préface », *La relation au public dans les arts de la rue,* Gonon, Anne (dir), Vic-la-Gardiole, L'Entretemps, « Carnets de rue », 2006, p. 11.

[3] Roméas, Nicolas, Campana, François, « De l'impossibilité de juger les formes contemporaines », édito de Rue, Art Théâtre, hors-série-*Cassandre,* Paris, Hors Les Murs et le Parc de la Villette, octobre 1997, non paginé cité par Gonon, Anne, *In vivo, Les figures du spectateur des arts de la rue*, Montpellier, L'Entretemps, « Carnets de rue », 2011, p. 41.

[4] La dernière édition du Goliath est parue en 2008.

[5] « plan triennal de consolidation et de développement de la structuration du secteur des arts de la rue co-piloté par le ministère de la Culture, Hors Les Murs et la Fédération nationale des arts de la rue » Gonon, Anne (dir), op.cit, p. 141.

Dès lors, le nuancier apparaît comme un outil approprié pour montrer la diversité dans des proportions raisonnables. Il met en avant la multiplicité et les différences sans revendiquer une exhaustivité.

Sur ce modèle, la présente recherche tend à cerner la diversité des arts de la rue, dans leurs caractères sensibles et éphémères, pour en montrer les enjeux. Pour ce faire nous nous sommes rendus là où les arts de la rue sont à l'œuvre, en premier lieu dans les festivals dédiés. Evénements majeurs des arts de la rue en France, le Festival international de théâtre de rue d'Aurillac ainsi que Chalon dans la rue, Festival transnational des artistes de rue de Chalon-sur-Saône, sont devenus nos terrains d'observations privilégiés. Cependant, nous n'avons pas négligé les interventions ponctuelles offertes de ci de là pour les journées du patrimoine, la fête de la musique, celle du 14 juillet ou autres occasions. Marseille-Provence 2013 capitale européenne de la culture nous a par ailleurs conduits au sommet de la montagne Sainte-Victoire à Aix-en-Provence. Afin de comprendre davantage les expériences vécues nous avons sollicité des entretiens avec des artistes et des professionnels puis nous nous sommes fait admettre aux différentes phases de la création.

Les traces - photographies, souvenirs, notes, entretiens, vidéos - de notre périple abondent. Leurs mises en dialogue avec les écrits existants ont permis de définir trois axes d'études : l'espace, le spectateur et le processus de création.

Après un rapide historique allant du théâtre de rue à l'art dans l'espace public, la première partie montre la variété des environnements investis, interroge la limite entre dedans et dehors dans le champ d'opposition ouverture/fermeture puis observe l'espace théâtral, ses dispositifs scéniques au ras du bitume, dans la proximité et le mouvement pour mettre en évidence leurs capacités d'adaptations et de transfigurations.

La deuxième partie revient sur la notion de publics-populations, avant d'en présenter les figures emblématiques, le badaud et l'habitant, et leurs contraires le touriste et l'aficionado qui nous entraînent dans des festivals, cérémonies du rassemblement et marchés de l'art. Le deuxième chapitre intitulé « Spectateur par nature » interroge la place et le rôle du spectateur dans les arts de la rue entre volonté d'affranchir et désir de représentation.

La troisième partie rend compte du processus de création. Le premier chapitre, « Histoires de lieux », nous emmène dans des lieux dédiés à la création hors les murs près des équipes d'accueil pour décrire les contextes de production.

Viennent ensuite les récits de résidences, comme autant d'étapes d'un long parcours qui font émerger une réflexion sur l'écriture dans son rapport au texte, à l'espace, au spectateur et aux différents langages mis en jeu par les arts de la rue.

Donnant la priorité à la réflexion, à l'analyse et aux témoignages, notre étude est aussi le carnet d'une spectatrice. Elle retrace un parcours commencé en 2007 dans les Salines de Villeneuve-lès-Maguelone avec *Dehors ou la nuit n'est peut-être que la paupière du jour* de la Compagnie Internationale Alligator (CIA). Aux remarques historiques, techniques ou esthétiques se mêlent des récits personnels qui mènent le lecteur de villes en villages, avec surprise, humour, émotion, perplexité ou enthousiasme. Faisant entorse à la règle universitaire, le « je » surgit du « nous », personnalise la recherche et met en évidence l'oscillation du désir du spectateur entre le fait de se fondre dans l'assemblée théâtrale et celle de s'en distinguer.

Dans ce voyage au cœur des arts de la rue, la théâtralité sera notre fil rouge. Les artistes de rue jouent avec la théâtralité et ses limites. Pour aller plus avant, il faut nous arrêter un instant sur ce terme.

Théâtralité : « Caractère de ce qui se prête adéquatement à la représentation scénique. Au sens le plus large, la théâtralité se localise dans toutes les composantes de l'activité théâtrale et en premier lieu dans le texte. »[6]

Cette définition extraite du *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* de Michel Corvin indique que le concept de théâtralité est relatif au théâtre et notamment à sa réalité scénique. En effet : « historiquement " la théâtralité " participe d'une volonté de démarquage du théâtre par rapport à la " littérature ", à savoir la nécessité de dégager une forme propre irréductible au discours littéraire, cette discrimination -explicable en fait- se jouant à l'intérieur même de la pratique théâtrale »[7]. Au vue de ce fait, il est intéressant de souligner que malgré tout, le texte reste un signe de théâtralité.

---

[6]Piemme, Jean-Marie, « Théâtralité », *Dictionnaire encyclopédique du théâtre,* Corvin, Michel (dir), Paris, Larousse-Bordas, édition 1998, p. 1614.

[7]Jachymiak, Jean, « Sur la théâtralité » in *Littérature/Science/Idéologie*, n°2, Paris, 1972, p. 49-58, p. 49, cité par Fernandez, Laure, *Cadre et Écarts : un théâtre hors du théâtre*, *de la théâtralité dans les arts visuels/1960-2010*, thèse présentée pour l'obtention d'un doctorat en études théâtrales, sous la direction de Marie-Madeleine Mervant-Roux, Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2007, p. 36.

Laure Fernandez constate : « [qu'a]près avoir accompagné la volonté au théâtre de se distinguer de la littérature et du cinéma dans la première moitié du XXème siècle, c'est à nouveau dans un contexte de tentative d'autonomisation des arts que la notion de théâtralité resurgit»[8]. Plus loin, elle ajoute: « [la théâtralité] ne saurait dès lors (…) se libérer de la question du genre »[9].

C'est donc naturellement que la notion de théâtralité prend une place importante dans notre recherche sur le genre des arts de la rue. Elle nous intéresse d'autant plus qu'elle n'appartient pas seulement au champ théâtral. « Évreinov[10] affirm[e], dès ses origines, le caractère paradoxal de la théâtralité, dont le propre est, malgré son indétermination apparente, d'osciller constamment entre ces deux extrêmes : celui de définir une spécificité du théâtre et celui d'éclairer des pratiques, formes, manifestations qui lui sont extérieures. »[11] Évreinov pense la théâtralité comme une donnée pré-esthétique. Il l'inscrit : « à l'origine, au fondement de toutes les pratiques esthétiques comme un des aspects primordiaux de la pratique humaine en général »[12]. Cette vision a permis d'ouvrir la notion de théâtralité à d'autres champs théoriques -artistiques ou non-. Les théories d'Évreinov trouveront un écho notamment chez les sociologues interactionnels nord-américains tel qu'Erving Goffman, -auteur de *La mise en scène du quotidien*[13]-. « Après avoir été utilisée par d'autres champs théoriques et être devenue la modalité d'une *idée de théâtre* hors du théâtre, la théâtralité ne peut plus se penser en vase clos. »[14] Des ouvrages comme celui de Michèle Fébvre, *Danse contemporaine et théâtralité*[15], le prouvent. Le concept de théâtralité s'avère être : « un outil pour décrire tant la modernité que le régime de l'interartialité »[16] et donc le mouvement des arts de la rue.

Mais il s'agit avant tout d'aller à la rencontre de spectacles très divers et de se laisser surprendre par la simplicité gracieuse du mouvement dansé qui poétise le geste quotidien, par une reprise humoristique du modèle de l'opéra-opérette proche de tous avec connivence et jubilation, ou encore par la puissance d'une construction gigantesque.

---

[8] Fernandez, Laure, op.cit, p. 51. Dans les années cinquante-soixante, on se sert de la notion de théâtralité pour distinguer le théâtre des autres arts: danse, performance.
[9] Ibid, p. 68.
[10] Nikolai Évreinov (1879-1953) est un auteur dramatique, scénariste, metteur en scène, réalisateur et historien du théâtre, russe. Il est l'un des premiers praticiens à développer une réflexion spécifique sur la notion de théâtralité, cité par Fernandez, Laure, op cit, p. 39.
[11] Ibidem, p. 49.
[12] Jean, Jachymiak, op cit, p. 78.
[13] Goffman, Erving, *La mise en scène du quotidien. 1 La présentation de soi*, Paris, éditions de Minuit, 1973, 251 p.
[14] Fernandez, Laure, op.cit, p. 99.
[15] Fèbvre, Michèle, *Danse contemporaine et théâtralité*, Paris, Chiron, 1995, 163 p.
[16]Fernandez, Laure, op cit, p. 117.

Partie 1 : Espaces publics: espaces de tous les possibles

CHAPITRE I/ Quels espaces ?

« On désigne communément par le terme « arts de la rue » les spectacles ou les événements artistiques donnés à voir hors des lieux pré-affectés : théâtres, salles de concert, musées.»[17] Descendus dans la rue, les artistes investissent les places, les abris bus, les gares, les zones portuaires explorent la ville et poursuivent au-delà, dans les champs et les montagnes, pour mettre en question l'urbanité de leurs arts. Dépassant leurs propres limites, ils s'introduisent dans les cours d'immeubles, s'enferment dans des containers, se réchauffent dans les salles de fêtes et franchisent les portes des théâtres. La rue serait–elle plus dans la tête que dans les pieds ?[18] À l'évidence entre dedans et dehors, il n'y a qu'un pas. Quand et comment les artistes l'ont-ils franchi ?

De la manifestation au manifeste

1/ L'appel de la rue !

À la fin des années soixante, la France connaît une crise sociale et économique. Certains secteurs de l'industrie connaissent d'importants licenciements, l'Europe traverse une crise, la guerre du Vietnam fait polémique et les étudiants sont en lutte contre la loi Fouchet qui veut réformer l'enseignement supérieur.

La politique menée par le gouvernement est remise en cause. Les français manifestent leurs mécontentements dans la rue. « Le 13 mai [1968] défilent à Paris plus d'un million de manifestants, la grève devient quasi générale. Le gouvernement est frappé de paralysie, les partis politiques traditionnels débordés. Des usines sont occupées, les travailleurs remettent en cause à la fois leurs salaires, l'organisation du travail, la hiérarchie et le capitalisme. La Sorbonne est occupée. »[19]

Le conflit social laisse apparaître une fracture générationnelle. La jeune génération ne veut pas de la place qui lui est assignée. La légitimité de la tradition, du patrimoine est contestée. La culture est mise en question.

---

[17] http://www.ruelibre.net/Definition

[18] Plus Belle la rue S01E16 : « La rue, on l'a dans la tête, pas dans les pieds » - Jean Digne *Université Buissonnière n°4*. Vidéo consultable sur le site de Rue Libre. http://www.ruelibre.net

[19] Émile, Copfermann, « L'avant mai : une crise rampante », *La décentralisation théâtrale, 3. 1968, le tournant,* Abirached, Robert (dir), Arles, Actes Sud-Papiers, 1994, p. 13.

Réunis en comité exceptionnel, le 25 mai 1968, à Villeurbanne pour débattre de la politique à suivre, les directeurs des théâtres populaires et des Maisons de la culture prennent la mesure de l'échec de la politique de démocratisation culturelle[20].

« Nous le savons désormais, et nul ne peut plus l'ignorer : la coupure culturelle est profonde, elle recouvre à la fois une coupure économique et sociale et une coupure générationnelle. (...) Notre attitude face à la culture est mise en question de la façon la plus radicale. Quelle que soit nos intentions, cette attitude apparaît en effet à une part considérable de nos concitoyens comme une option faite par des privilégiés en faveur d'une culture héréditaire, particulariste, c'est-à-dire tout simplement bourgeoise. »[21]

Démocratisation culturelle et démocratie culturelle sont confrontées au travers de l'animation culturelle et de la création. Dans quelle mesure la création peut-elle concerner la majorité de la population ? L'implication d'amateurs ne nuit-elle pas à la création ? « Si les œuvres, c'est-à-dire les créations déjà faites, pouvaient un jour atteindre [les gens qui faisaient partie du non-public[22]], c'était dans la mesure où ils seraient mis en rapport avec la création en train de se faire. Pour qu'ils se rendent compte que cette création pouvait les concerner (…) qu'ils pouvaient y recourir pour s'exprimer eux-mêmes. »[23] Les débats font rage.

Dans le même temps, comédiens et metteurs en scène délaissent le répertoire, se détournent des codes théâtraux et abandonnent les théâtres. Le Théâtre du Soleil, pour ne citer que lui, joue *La cuisine* de Wesker dans de nombreuses usines en grève. « Les évènements de 68 ont vu se multiplier ce genre de sorties dans les usines et les universités en grève. Après coup les planches mobiles verront fleurir des pièces en prise directe avec l'actualité et les préoccupations du public. »[24]

Les circassiens et dans une moindre mesure les danseurs se joignent aux artistes de théâtre. Avec le Grand Magic Circus et Jérôme Savary le cirque sort des chapiteaux. Ils entraînent à leur suite de nombreux saltimbanques - qui essaiment les techniques et la performance circassienne, matériaux dont certains metteurs en scène n'hésiteront pas à se saisir pour revitaliser le théâtre -. Après une décennie, certains retourneront dans les salles pour donner naissance au nouveau cirque.

---

[20] En 1967, l'enquête sociologique réalisée par Janine Larrue sur le public du Festival d'Avignon révèle que celui-ci est composé de seulement 1% d'ouvriers. Tandis que le journaliste André de Baecque souligne l'échec de la décentralisation théâtrale et des Maisons de la culture en matière de conquête des publics, dans deux ouvrages : *Théâtre aujourd'hui* et *Les Maisons de la Culture*.

[21] Abirached, Robert (dir), « La déclaration de Villeurbanne », op.cit, p. 193

[22] Nous reviendrons sur la notion de non-public dans la partie 2 L'incontournable spectateur, chapitre I Quels publics ?, p. 111.

[23] Francis, Jeanson, « La Réunion de Villeurbanne », in Abirached, Robert (dir), op.cit, p. 89.

[24] Gaber, Floriane, *Comment ça commença, les arts de la rue dans le contexte des années soixante-dix*, Paris, éditions Ici et Là, 2009, p. 23.

En 1968, le Festival de théâtre universitaire de Nancy invite la San Franscico Mime Troupe[25], le Bread and Puppet[26] et le Théâtre Campesino[27]. Théâtre amateur, avant-garde et animation sont réunis. *Paradise Now* du Living Theatre[28] est programmé au Festival d'Avignon. «Exaltation de la révolution et de l'anarchie »[29] *Paradise Now* condamne les interdits. Pendant la représentation, Julian Beck « souhaite ouvrir les portes du Cloître des Carmes »[30]. Jean Vilar, le directeur du festival, s'y oppose. Après une vive discussion entre Beck et Vilar, le Living sort du cloître et poursuit la représentation dans les rues avignonnaises. « Le théâtre est dans la rue »[31] clame Beck. Ces groupes de théâtres radicaux et expérimentaux ont inspirés de nombreux artistes français. Influencés par l'Agit-Prop, le happening et la performance, ils interrogent la notion d'art « dans un éclatement des champs disciplinaires »[32] et participent à son ouverture sur la vie, à « la déconstruction des canevas narratifs »[33] à « l'éclatement des conventions scéniques usuelles »[34] dans un rapport direct et immédiat qui mêle les corps des acteurs et des spectateurs dans l'espace quotidien.

---

[25] En 1959, Ron Davis crée la San Francisco Mime Troupe (SFMT). Cette dernière « est issue d'un théâtre expérimental de San Francisco, l'Actors' Workshop ». La troupe commence par créer un happening intitulé *Mixed Media*. À partir de 1962, elle adapte des pièces classiques dans des parcs. Elle actualise les textes qu'elle entrecoupe d'improvisations. Elle milite pour le droit des noirs et contre la guerre du Vietnam. Pour Davis, le théâtre est une arme au service de la révolution sociale. Gaber, Floriane, op.cit, p. 67

[26] En 1961, Peter Shumman crée le Bread and Puppet Theater. Il pense que le théâtre « relève du partage ». Il propose des parades qui mettent en jeu des marionnettes géantes et de courts spectacles très visuels. Les marionnettes sont confectionnées avec « des matériaux de récupération trouvés dans les rues de New York ». Elles ont été conçues pour accompagner des marches pour la paix. Gaber, Floriane, op.cit, p. 70-71.

[27] Le Teatro Campesino (TC), créé en 1965 par Luis Valdez un ancien membre de la SFMT, milite notamment pour le droit des ouvriers mexicains, los chicanos. La troupe intervient lors des défilés et des réunions des syndicats agricoles. Le TC propose des chants révolutionnaires et des sketches mettant en scène la vie des paysans, leurs rapports aux pouvoirs et aux groupes. Afin que leurs personnages soit immédiatement identifiables par un public peu habitué au théâtre, les comédiens portent des écriteaux autour de leurs cous.

[28] En 1947, Julian Beck, un peintre, et Judith Malina, une ancienne élève de Piscator, créent le Living Theatre (LV). Ils sont les premiers à employer l'expression de " street theater ". Ils commencent par jouer des pièces classiques dans leur appartement, dans un grenier puis dans une petite salle qu'ils louent. Ils font des incursions dans l'espace public. Par la suite, ils interprètent leurs propres créations dans lesquelles ils jouent sur le « vrai-faux ». Ils souhaitent abolir la frontière entre la vie quotidienne et l'art. Le corps est de plus en plus au centre de leurs travaux. Ils font de l'acte artistique une expérience sensorielle et corporelle pour les artistes comme pour les spectateurs. Biner, Pierre, *Le Living Theatre,* collection « théâtre vivant », Lausanne, éditions L'Âge de l'homme S.A, achevé d'imprimé le 24 avril 1968, 279 p.

[29] Degaine, André, *L'histoire du théâtre dessinée*, A G Nizet, Saint-Genouph, 1992, p. 386.
http://www.ina.fr/fresques/reperes-mediterraneens/fiche media/Repmed00366?video=Repmed00366&video=Repmed00366

[30] Gaber, Floriane, op.cit, p. 137.

[31] Ibid.

[32] Chaudoir, Philippe, *Discours et figures de l'espace public à travers les arts de la rue, La villes en scènes*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 87. Devançant les critiques, Philippe Chaudoir met en avant les discontinuités et les ruptures entre l'agit-prop, le happening, la performance et les arts de la rue et valorise les principes communs. Pour nous, théâtres radicaux et expérimentaux apparaissent comme des espaces/temps de rencontre entre ces trois courants.

[33] Ibid.

[34] Ibid.

Leurs travaux s'inscrivent dans un mouvement de contestation de la société. Les manifestations donnent forme et force à leurs spectacles et reconditionnent les modes de productions et de diffusions de ces derniers. Un vent artistico-révolutionnaire venu d'outre atlantique souffle sur la France. Les représentations deviennent autant de manifestations.

2/ Le choix de l'espace public

Les années 70 voient l'avènement d'une nouvelle génération de metteur en scène, issu des théâtres universitaires, lycéens et amateurs. Jacques Livchine, le directeur artistique du Théâtre de l'Unité, la plus vielle compagnie de rue toujours en activité, est de ceux-là.

Ces jeunes créateurs interrogent les formes et les méthodes de productions, « voici donc, tour à tour ou simultanément, le recours à l'improvisation, le triomphe de l'expression corporelle, la création collective, les interrogations et les travaux sur l'acteur, les expériences scénographiques. »[35]

En 1970, Luca Ronconi marque les esprits en présentant *Orlando Furioso* aux Halles de Paris. Jacques Nichet se souvient : « la foule entre, se presse. Je suis le mouvement. On cherche des yeux la scène et les gradins, quelque chose qui ressemble à une salle de théâtre. "On peut faire du théâtre partout même dans un théâtre" dit en souriant Augusto Boal. Aujourd'hui c'est chose courante. À l'époque nous sommes stupéfaits. (…) C'est au beau milieu du public qu'Astolfe éclairé par un projecteur se dresse sur un chariot tournoyant et comme un crieur public il lance les premiers vers de l'Arioste. (…) Astolfe, tel un conteur de place publique désigne de la main, là-bas au loin, un chevalier surgissant de nulle part. Le public se retourne et découvre Roland, puis ailleurs un autre chevalier, encore ailleurs un autre et un autre. Ils montent leurs chevaux, silhouettes de bois et d'acier visées sur des chariots qui roulent en tous sens. Les cavaliers semblent perdus dans la forêt des spectateurs. »[36] Dans le pavillon Baltard, le théâtre se métamorphose. L'espace théâtral est réinventé. Il devient mouvant, se multiplie, éclate, s'étend à l'infini. Plusieurs scènes sont jouées simultanément. L'opposition scène/salle s'efface. *Orlando Furioso* apparait comme un manifeste pour un nouveau théâtre.

---

[35] Abirached, Robert (dir), « Paysage d'après tempête », *La décentralisation théâtrale 4. Le temps des incertitudes 1969-1981*, Arles, Actes Sud-Papiers, 1995, p. 16.

[36] Retranscription de l'intervention de Jacques Nichet au Collège de France le 18 mars 2010 intitulée *Autour d'Orlando Furioso de Luca Ronconi* consultable sur le site internet du Collège de France. http://www.college-de-france.fr

En 1973, Jean Digne, animateur du Centre d'action culturelle d'Aix-en-Provence veut aller à la rencontre du non-public et crée le premier évènement dédié aux artistes de rue, Aix ville ouverte aux saltimbanques. Sur le pavé, les cognes-trottoirs rencontrent des jeunes artistes qui souhaitent une autre relation au public, des plasticiens et des groupes d'amateurs issus des associations de quartiers. Ensemble, ils émerveillent les passants et les curieux. L'espace public devient une scène commune. L'espace de vie est transmué en espace de représentation « qui contient, dans le même temps, l'acteur, le machiniste, le public, le pavé, l'agent de police, l'autobus, les murs, les arbres, l'herbe, le soleil, le vent, et l'oxyde de carbone. »[37] Jean Digne écrit : « la rue est la maison de la culture de tous les gens qui n'ont ni le temps ni l'envie d'y aller. »[38]

En choisissant l'espace public comme lieu de représentations, les artistes de rue rendent l'art accessible à tous. Ils ouvrent le champ artistique à tout un pan de la population qui n'y avait pas accès. L'espace public est commun et accessible à l'ensemble de la population. Le libre accès au spectacle est une idée fondatrice et structurante des arts de la rue. Pour être rétribués, les artistes font circuler un chapeau. Les spectateurs sont libres de donner ce qu'ils veulent ou ce qu'ils peuvent.

Le déplacement des artistes du dedans vers le dehors est suivi d'un mouvement des artistes de Paris vers la province. Portés par l'idée de démocratisation culturelle, beaucoup d'artistes quittent Paris pour exercer leurs arts en province. Didier Taudière un comédien de la Compagnie Internationale Alligator[39] (CIA) témoigne: « Je suis descendu, j'ai fait partie de cette génération de post soixante-huitards. Je suis parti pendant neuf ans, en province faire du théâtre en milieu rural, poussé par l'idée d'aller à la rencontre de nouveaux publics, d'irriguer un territoire qui ne l'était pas. (…) On jouait dans des salles qui n'étaient pas équipées, (…) dans des cloîtres, sur des places un peu intimistes.»[40]

---

[37] Simonot, Michel, « L'art de la rue scène urbaine scène commune », *Rue de la Folie*, *la revue des arts et spectacles urbains,* n° 3, Hors Les Murs, janvier 1999, p. 8.
[38] Saez, Guy, « Les progrès du partenariat : les villes entrent dans le jeu » in Abirached, Robert (dir), op.cit, p. 52.
[39] http://www.cia-alligator.com
[40] Entretien avec Didier Taudière in Marcel, Mathilde, *Le spectateur dans le théâtre de rue :* un regard sur *Dehors ou la nuit n'est peut-être que la paupière du jour,* mémoire de maîtrise, sous la direction de Philippe Goudard, université Paul-Valéry Montpellier 3, 2007/2008, annexes, p. XIII.

Du Théâtre de rue aux Arts de la rue

Les années quatre-vingt, sont celles du rassemblement. Pour ses quarante ans Michel Crespin[41], metteur en scène et scénographe urbain, décide de réunir tous les artistes qu'il côtoie dans la rue dans un évènement public intitulé, La Falaise des fous. « Cela se passe dans le jura, dans un camping caravaning situé au bord d'un lac artificiel : le domaine de Chalain. »[42] Durant 36 heures, des propositions artistiques en tout genre - musique, théâtre de rue, cirque, mime, acrobatie, pyrotechnie...etc - s'enchaînent dans une ambiance de fête. La profession se regarde et se reconnaît dans sa multitude et sa pluralité.

Fabien Janelle, qui dirige alors le Centre d'action culturelle de Marne-la-Vallée, commande à Michel Crespin une série d'évènements artistiques pour l'espace public similaires à celui de la Falaise des fous. En juin 1981, « la première rencontre d'artistes d'espaces libres »[43] est annoncée. Par la suite, Janelle pousse Crespin « à rédiger un document d'étude et de préfiguration de ce qui devra s'intituler "Centre international de rencontre et de création pour les pratiques artistiques dans les lieux publics et les espaces libres." »[44] Le rapport préconise d'enrichir les formes traditionnelles de la sensibilité du présent pour mieux embrasser les nouveaux espaces collectifs des villes nouvelles afin de favoriser les sociabilités et les rencontres entre l'art et la population. Il fait de l'espace et de la population le dénominateur commun de ce que l'on appelle alors le théâtre de rue. À partir de 1983 Lieux Publics devient la pierre angulaire sur laquelle se structure le secteur.

Les villes deviennent des partenaires importants. Elles achètent des spectacles, commandent des évènements, apportent leurs soutiens aux artistes de rue. En 1986, Michel Crespin, directeur de Lieux Publics cherche une ville pour implanter un Festival européen de théâtre de rue. La ville d'Aurillac est intéressée par le projet. Le Festival a soufflé sa trentième bougie en août 2015. Les festivals fleurissent un peu partout en France. Toutes les aventures festivalières ne perdureront pas dans le temps mais l'institutionnalisation est en marche.

[41] Michel Crespin figure emblématique des arts de la rue est décédé à l'âge de 74 ans dans la nuit du 8 au 9 septembre 2014.
[42] Gaber, Floriane, *40 ans d'arts de la rue*, Paris, éditions Ici et Là, 2009, p. 62.
[43] Ibidem, p. 73.
[44] Ibid.

Des Arts de la rue à l'Art dans l'espace public

La décennie quatre-vingt-dix voit l'explosion médiatique et publique du théâtre de rue, l'apparition du terme « arts de la rue » et la reconnaissance du secteur par l'État. En 1992, Philippe Découflé en charge de la cérémonie d'ouverture des Jeux Olympiques d'Albertville « fait découvrir à des milliards de téléspectateurs ébahis devant leurs écrans le *Mobile Homme* de Transe Express. »[45] Un an plus tard, le Géant de Royal de Luxe « entame son incroyable épopée[46]. (…) C'est l'envolée et l'espace manque pour passer en revue l'effervescence de la création. »[47] Les compagnies aujourd'hui emblématiques s'affirment et déploient leurs créativités. Le Collectif 91, groupement emmené par Jeff Thiébault de Délices Dada et Jean-Raymond Jacob d'Oposito, est reçu au ministère et demande notamment « que leurs compagnies soient, au même titre que les compagnies dramatiques, inspectées et financées. »[48]

En 1993, le ministère de la Culture institue l'appellation « arts de la rue », crée le Centre national de ressources des arts de la rue et des arts du cirque, Hors Les Murs[49] et lance le premier plan de développement et de financement du secteur: « consolidation des équipes repérées par la DRAC ; consolidation des festivals, considérés comme des lieux importants de diffusion ; émergence et mise en place de lieux de fabrication ; instauration de deux mesures réservées aux compagnies de rue, l'aide aux projets et l'aide à l'écriture »[50].

Dans la prise de conscience d'intérêts communs, les artistes créent en 1997 la Fédération nationale des arts de la rue[51] pour « promouvoir et défendre une éthique collective liée à la spécificité de création.»[52].

En 2005, l'État confirme son soutien aux arts de la rue en mettant en place Le Temps des arts de rue : « plan triennal de consolidation et de développement de la structuration du secteur des arts de la rue co-piloté par le ministère de la Culture, Hors Les Murs et la Fédération nationale des arts de la rue »[53].

---

[45] Gonon, Anne, op.cit, p. 36.
[46] Ibid.
[47] Ibidem, p. 37.
[48] Ibidem, p. 36.
[49] http://horslesmurs.fr/
[50] Gonon, Anne, op.cit, p. 44.
[51] www.federationartsdelarue.org
[52] Extrait de la déclaration au fondement de la Fédération nationale des arts de la rue consultable sur www.lefourneau.com/lafederation/Declaration-d-Aurillac.html
[53]Gonon, Anne (dir), op.cit, p. 141.

Neuf lieux de création destinés aux compagnies de rue- sont labellisés Centre national des arts de la rue (CNAR): le Parapluie à Aurillac, l'Abattoir à Chalon-sur-Saône, l'Atelier 231 à Sotteville-lès-Rouen, l'Avant-Scène à Cognac, le Fourneau à Brest, le Citron Jaune à Port-Saint-Louis du Rhône, le Moulin Fondu à Noisy-le-sec, la Paperie à Angers et les Pronomade(s) en Haute-Garonne.[54] Le premier cycle de la Formation avancée et itinérante des arts de la rue[55] (FAI AR) est lancé sous la direction de Dominique Trichet[56]. Alliant mise en œuvre, enseignements généralistes, rencontres et échanges avec des artistes, la FAI AR valorise les savoirs et le savoir-faire accumulés tout en permettant « un renouvellement et un enrichissement qualitatif des esthétiques. »[57]

En 2009, alors que la présente recherche commence un nouveau glissement sémantique s'opère. « Dans un souci d'homogénéisation[58] à dimension européenne on ne parle plus des arts de la rue mais de l'art dans l'espace public. » affirme Frédéric Michelet, le directeur artistique de la CIA lors de notre entretien[59].

En glissant de la rue à l'espace public, les artistes de rue essayent–ils d'oublier leur passé contestataire ? La première génération d'artistes est descendue dans la rue. Les dernières générations investissent voire se fondent dans l'espace public. Les arts de la rue sont-ils en train de changer, de disparaître ? Lorsque nous questionnons Michel Crespin[60] à propos de ce changement, il répond : « arts de la rue est une formule qui claque. On la retient. L'expression "art dans l'espace public" est employée depuis les origines. Elle est en germe dans les discours des origines. On ne sort pas du cadre défini à l'origine. »

Ce changement de dénomination marque une ouverture du secteur des arts de la rue vers les autres arts, arts plastiques, spectacle vivant. Les propos de Fabrice Guillot, directeur artistique de la compagnie Retouramont, vont dans ce sens :

---

[54] À ce jour treize lieux sont labellisés Centre national des arts de la rue. Nous reviendrons sur cela dans la partie 3, Processus de création : work in progress, chapitre I « Histoires de lieux », p. 203.
[55] Première formation européenne pour les arts en espace public. www.faiar.org
[56] En 2002, Michel Crespin, entouré de professionnels des arts de la rue et de la formation, rédige le document de préfiguration de la FAIAR.
[57] Gonon, Anne, op.cit, p. 43.
[58] « Arts de la rue » peut être traduit littéralement en anglais par l'expression « street art » qui est très connotée arts visuels et graphiques. Pour que le mouvement soit reconnu et identifiable à l'étranger le terme « arts dans l'espace public » est peu à peu privilégié.
[59] Entretien avec Frédéric Michelet octobre 2009. L'enregistrement audio n'étant pas de bonne qualité, il n'apparaît pas dans les annexes.
[60] Nous avons rencontré Michel Crespin chez Générik Vapeur en avril 2012.

MM : Que pensez-vous du glissement sémantique qui s'opère aujourd'hui des arts de la rue aux arts dans l'espace public ?

FG : Je trouve cela plus ouvert. Arts de la rue semblerait désigner des pratiques artistiques préétablies. L'art dans l'espace public, je trouve cela beaucoup plus ouvert. Cela englobe les arts plastiques, la musique, la danse, des formes hybrides. Quand on parle d'arts de la rue, d'arts urbains ou forains on imagine des formes.[61]

Le terme arts de la rue semble encore trop lié au terme théâtre de rue auquel il s'est substitué dans les années quatre-vingt-dix.

En 2014, l'État entérine ce glissement sémantique en lançant la Mission nationale pour l'art et la culture dans l'espace Public, MNACEP présidée par Jean Blaise, directeur du Voyage à Nantes et coordonnée par Hors Les Murs. Cette mission a pour objectif de« croiser les approches et les métiers de la création – arts plastiques et spectacle vivant, plus particulièrement les arts de la rue – autour de l'enjeu commun que constitue l'espace public ; Stimuler le dialogue entre les entités administratives et organisationnelles diverses - État, collectivités locales - et faire des propositions et préconisations concrètes pour favoriser et faciliter les expressions artistiques et ces pratiques culturelles dans l'espace public. »[62]

Qu'est-ce que l'espace public?

« Le droit français ne reconnait pas la notion d'"espace public" mais celle de "domaine public" ensemble très vaste recouvrant autant le mobilier que l'immobilier et dont l'État est propriétaire»[63]. L'article 714 du Code Civil en donne la définition suivante : « il est des choses qui n'appartiennent à personne et dont l'usage est commun à tous. Des lois de police règlent la manière d'en jouir. »

L'espace public relève du domaine public qui s'oppose en droit, au domaine privé. Il y a une tension entre public et privé, « entre ce qui se donne comme accessible à tous et, à l'inverse, ce qui est replié sur la subjectivité du même et du proche. »[64] La sociologue, Sylvia Ostrowetsky choisit expressément de substituer le terme opposition à celui de tension pour proposer l'espace public comme résolution de la tension entre particulier et général. Tandis que Jean-Jacques Delfour envisage la rue comme un pont entre différents espaces privés.

---

[61] Entretien avec Fabrice Guillot 13 janvier 2012. L'enregistrement audio n'étant pas de bonne qualité, il n'apparaît pas dans les annexes.
[62] http://horslesmurs.fr/accueil/chantiers/mnacep-2/mnacep/
[63] Orillard, Clément, « Gérer l'espace public », *Labyrinthe* [En ligne], 29 | 2008 (1), mis en ligne le 11 janvier 2008, consulté le 11 septembre 2014. URL : http://labyrinthe.revues.org/3453
[64] Ostrowetsky, Sylvia, « préface », in Chaudoir, Philippe, op.cit, p. 16.

La rue nous dit-il « est précisément non seulement un lieu public, mais le lieu de croisement des divers systèmes d'espaces privés. »[65] Dès lors la frontière entre espace public et privé est sujet à discussion. Où est la limite à partir de laquelle on quitte l'espace public ? En droit de l'urbanisme seul « le domaine public naturel (forêts domaniales, domaine public maritime, lacustre, fluvial) et surtout les voies publiques, et notamment les rues et places de nos villes historiques, sont « affecté[s] à l'usage direct du public »[66]. L'espace public n'est pas du seul fait de l'urbanisation. Les zones rurales sont elles aussi concernées. L'espace public recouvre de multiples réalités. Au singulier, le terme « espace public » dissimule la complexité de la réalité. Il est plus juste de parler d'espaces publics.

Des établissements relevant du droit privé sont accessibles et affectés à l'usage direct du public (café, restaurant, commerce) alors que l'accès, des établissements publics, peut être restreint. Les Théâtres nationaux, Centres dramatiques nationaux et Scènes nationales sont des lieux publics ouverts à tous dont le nombre et le prix des places limitent l'accès aux spectacles diffusés. Beaucoup d'espaces apparaissent comme intermédiaires.

« La sociabilité de rue s'exerce également dans des lieux qui bien que clos appartiennent toujours à l'espace public. »[67] La marchandisation privatise et réduit lieux et espaces publics. Les artistes de rue déplorent la privatisation qui entrave la libre jouissance de l'espace commun. Présenter un spectacle dans l'espace public demande de plus en plus d'autorisations.

« La gradation des espaces, du privé au public en passant par "l'intermédiaire", fait d'abord fond sur les différences d'accès. Ces différences d'accès sont-elles mêmes discriminantes ; elles sélectionnent différemment des sous-groupes d'étendues diverses : plus l'accès est réservé plus le sous-groupe est restreint et plus son identité est "saillante". (...) À contrario, l'espace public comme espace ouvert rompt avec cette dimension territoriale et est envisagé comme lieu universel.»[68]

---

[65] Delfour, Jean-Jacques, « La spécificité esthétique des arts de la rue, des plaisirs et des lieux », L'art sonore en espace public, *Rue de la Folie, la revue des arts et spectacles urbains*, n°9, Hors Les Murs, novembre 2000, p. 46.
[66] Orillard, Clément, op.cit, http://labyrinthe.revues.org/3453
[67] Chaudoir, Philppe., Ostrowetsky, Sylvia, Delfour, Jean-Jacques, *«Les Langages de la rue", Espaces et sociétés* n°90, L'Harmattan, 1998, p. 57.
[68] Bordreuil, Jean-Samuel, cité par Chaudoir, Philippe, op.cit, p. 22

Si l'espace est ouvert à tous, nous n'y sommes pas égaux. La ghettoïsation des quartiers sensibles mise en lumière par les sociologues à partir des années soixante-dix, est à cet égard significative. Le ghetto est « à la fois cocon et prison »[69], un espace où l'on est protégé contre le dehors et dont on ne sort que rarement. Les populations de ces quartiers sont prisonnières de leurs territoires, et ne sont qu'exceptionnellement visitées. « Un rapport d'identification s'établit entre un groupe humain défini et son cadre de vie, même si ce groupe n'a pas l'exclusivité de l'espace qu'il occupe. »[70]

Divers protagonistes coexistent dans l'espace public; il fait l'objet de négociations.[71] « Les relations inter-ethniques et interclasses sont régulées par répartition territoriale, un partage des espaces du quartier, aussi bien matériel (logement, commerce, présence dans la rue) que politique (élus locaux, partis et association) ou symbolique (mémoire collective, image du quartier), en autant de groupe constitués et influents sur la scène locale. »[72]

L'occupation de l'espace est réglée en fonction de sa situation géographique, de son attractivité, du moment de la journée…etc. Sommes-nous en capacité de nous approprier l'espace public et comment ?

L'espace public est un espace de circulation. « Dépouillé de toute initiative, le citadin doit circuler emprunter les voies pour rejoindre son espace d'activité, sans que ce trajet ne donne lieu à une rencontre ou une flânerie. »[73] Avec humour, le philosophe Paul Blanquart[74] relève l'importance de ne pas se laisser enfermer dans la logique de flux qui régit la ville, de ne pas se laisser « entuber »[75] et de remettre en cause le sens de la circulation pour permettre la rencontre. « Les arts de la rue parce qu'ils créent une polarisation dans la cité, (…) sont l'opposition nécessaire au caractère ordinaire du déplacement des piétons. »[76]

---

[69] Lapeyronie, Didier, *Ghetto urbain, ségrégation, violence, pauvreté en France aujourd'hui*, R.Laffont, Paris, 2008, 624 p.
[70] Vinsonneau, Geneviève, *L'identité culturelle,* Armand Colin, Paris, 2002, p. 101.
[71] Populus, Daniel, focus 1 : *Le spectacle de rue, l'espace public ouvert et ses usagers : faits et effets de l'urbanité*, Hors Les Murs, 30 novembre 2010. (Notes personnelles)
[72] Chaudoir, Philipe., Ostrowetsky, Sylvia, Delfour, Jean-Jacques, op.cit, p. 50.
[73] Ibidem, p. 44.
[74] Intervention « Arts dans l'espace public et citoyenneté : faire la ville » effectué dans le cadre de la rencontre régionale *Les arts de la rue et les arts du cirque dans la politique de la ville,* organisée par Hors Les Murs à Marseille aux Archives départementales, le 15 décembre 2009. (Notes personnelles)
[75] Au sens de « mettre en tube ».
[76] Di Méo, Guy, « La rue reste une école de la rencontre », Les nouvelles géographies culturelles*, Stradda Magazine de la création hors les murs,* n°23, Hors Les Murs, janvier 2012, p. 8.

Dans son ouvrage *Discours et figures de l'espace public à travers les arts de la rue* Philippe Chaudoir[77] envisage l'espace public du point de vue des artistes. Il reprend notamment le discours de Michel Crespin[78] qui concède quatre dimensions à l'espace public : spatiale, temporelle, sociale et politique. L'espace public est d'abord physique, architectural, « il ne prend sens que par rapport à la monumentalité qui l'entoure, le circonscrit, le définit »,[79] et se construit sur deux oppositions : ouverture/fermeture, horizontalité/verticalité. Il revêt simultanément plusieurs temporalités : passée, présente et future. « Il s'agit d'un espace de vie qui a sa mémoire fossile ou en devenir et des fonctions diverses. »[80] L'artiste de rue construit des espaces éphémères, qui ravivent, réinventent ou imaginent le passé, le futur, et qui subsisteront « dans l'avenir comme des espèces de grands monuments invisibles. »[81] L'espace public est également envisagé dans son caractère politique et social, comme lieu de vie quotidienne : « L'espace public est l'espace de la population. Ce champ très vaste regroupe des diversités sociales et culturelles qui prises comme un tout, caractérisent la nature du public - le public-population - que l'artiste interpelle dans cet espace. »[82]

Aller à la rencontre de la population, l'interpeller, lui permettre de se réapproprier les espaces communs et de se constituer en collectif apparaît comme un enjeu majeur des arts de la rue. « Le véritable espace public aujourd'hui, c'est l'espace au sein duquel, par le biais d'une situation, les individus, véritables acteurs, arrivent à construire une mise en commun d'un certain nombre de valeurs. Partout où l'on peut créer ce commun, il y a de l'espace public. »[83] Nous envisageons les arts de la rue comme des espaces de mises en commun.

S'ils s'élèvent dans la monumentalité urbaine, les arts de la rue se nichent au creux du sensible et du vécu, dans les corps des artistes et des spectateurs. « Quand on parle des corps, on parle de la rue, puisque la grande rencontre publique se joue par son intermédiaire. Cet espace m'intéresse donc beaucoup, c'est le lieu clé de la ville»[84]et de son spectacle vivant.

---

[77] Philippe Chaudoir est Professeur en sociologie des politiques urbaines à l'université Lumière Lyon 2.
[78] Crespin, Michel, Plaquette de présentation de Lieux Publics, Centre national de création pour les arts de la rue : « C'est un espace physique ouvert qui a des dimensions que l'on ne trouve nulle part ailleurs et où la notion de monumentalité multidirectionnelle est imposée à l'artiste. » in Chaudoir, Philippe, op.cit, p. 54.
[79] Ibid.
[80] Ibidem, p. 55.
[81] Livchine, Jacques, *Des Monuments invisibles*, interventions aux rendez-vous de Lieux publics, Marseille, 1993 in Chaudoir, Philippe, op.cit, p. 55.
[82] Crespin, Michel, Plaquette de présentation de Lieux publics, Centre national de création pour les arts de la rue, cité par Chaudoir, Philippe, op.cit, p. 54.
[83] Lassault, Michel, Une politique de l'espace, « Métamorphoser la ville », *Mouvement*, cahier spécial n°56, Lieux Publics, juillet-septembre 2010, p. 7.
[84] Di Méo, Guy, op.cit, p. 8.

A/ Ici ou ailleurs

« Toute scène est un point de mire ; en cela, elle revendique la centralité à l'échelle qui est la sienne, et on peut dire qu'elle l'obtient, pour autant qu'elle acquiert le public qu'elle vise. »[85] Dans l'espace public, la centralité de l'espace scénique est remise en cause, mise en concurrence avec le théâtre de la vie. L'espace de jeu doit être examiné par rapport à un contexte de diffusion, à un environnement, un lieu, son architecture, son histoire, ses usages et sa situation dans ou par rapport à celle-ci. Gageant que les arts de la rue peuvent se confronter à tous les espaces publics, nous proposons un premier découpage par zone géographique : centre, zone périphérique et environnement naturel.

Au centre : *El Niño Costrini* de Sebastiàn Guz

Commençons notre tour d'horizon avec le spectacle de l'argentin Sebastiàn Guz, *El Niño Costrini*, présenté lors du festival CratèreSurfaces à Alès en 2010, sur le parvis du théâtre. Hors festivité cet espace n'appelle pas aux rassemblements, des oliviers disposés dans des pots le jalonnent. Mais il devient très attractif pendant la manifestation. L'accueil public y est installé; les festivaliers s'y rendent pour prendre un programme. L'évènement est organisé par la Scène nationale d'Alès, le Cratère. C'est devant le théâtre qu'a lieu son lancement : les discours, du maire et du directeur du théâtre, ainsi que le pique-nique géant. En début de soirée des spectacles attirant un public familial, comme *El Niño Costrini*, y sont proposés.

Formé au mime et au jonglage, Guz crée *El Niño* en 2004[86] et s'inscrit dans la tradition de clowns de rue où la force comique s'appuie sur la dextérité circassienne et l'interaction avec le public.[87]

Punk à bretelle, il arbore une crête et porte bermuda, chemise noire à col blanc et cravate rouge. Sa bouche et ses yeux sont rehaussés de noir. Sa voix déformée par un micro donne le ton des sentiments.

À quelques mètres du mur du théâtre, un promontoire a été installé. Devant, les spectateurs forment un large demi-cercle. El niño fait son entrée côté public. Il se place au milieu des spectateurs et attend avec impatience le début de son spectacle. Le jeu se poursuit jusqu'à ce qu'un nombre suffisant de spectateurs ait remarqué sa présence.

---

[85] Boucris, Luc, « Qu'est-ce que la scène ? », Place du théâtre, Forme de la ville, *Théâtre Public,* n°215, janvier 2015, p. 21.
[86] http://mundocostrini.wix.com
[87] www.zoomlarue.fr

Costrini nous interpelle et nous intime de sourire. Tout signe de refus de notre part, l'oblige à déployer ses talents. Il nous montre quelques-uns de ses tours puis repère dans le public une personne qui ne sourit pas. Il lui fait remarquer et nous fait remarquer sa posture par rapport au spectacle. Cette personne devient le baromètre du spectacle. Il met tout en œuvre pour la séduire. De plus, il met à l'index toutes les personnes qui se déplacent ou qui partent avant la fin du show. Il se fait un devoir de nous faire rire.

Sébastian Guz nous présente une série de petits numéros inventifs avec une virtuosité toute enfantine. Il jongle avec des balles et des bâtons enflammés et n'hésite pas à faire appel au public pour l'aider à exécuter un tour. Il demande à un spectateur de projeter avec sa bouche une balle de ping-pong dans le mini panier de basket qui est accroché sur son front. En échange de leurs participations il donne aux spectateurs une sucette.

L'enfant Costrini grandit sous nos yeux et nous transmet sa sagesse. Il nous donne son point de vue sur le monde. « Un instant, l'humour s'efface derrière les dérisions de la vie »[88].

Ce solo burlesque semble pouvoir s'adapter à toutes les situations spatiales. Il n'emploie pas de décor. L'argentin parcourt le monde muni d'une malle. Il s'installe sur les places, ouvre sa boite à malice et déploie son univers. La souplesse du dispositif spectaculaire constitue une force économique. Les contraintes liées à l'espace sont annihilées. L'espace n'est pas pris en compte ; seul, l'espace spectaculaire et ses spectateurs sont intégrés.

La Scène nationale est dans le centre-ville d'Alès. Cette situation géographique permet à l'espace spectaculaire de drainer un large public. Dans le cas présent, les habitués de la Scène nationale se mélangent aux habitants qui se promènent les longs soirs d'été.

[88] http://mundocostrini.wix.com

Zone péri-urbaine : *Nal Boa* d'Ex Nihilo

Avec *Nal Boa*[89], Ex Nihilo préfère les faubourgs aux centres. En 2011, la compagnie de danse de rue choisit d'investir la zone industrielle et portuaire de Chalon-sur-Saône[90]un lieu à l'écart des habitations, de ses commerces mais marqué par l'urbanité. Véhiculant un imaginaire d'échange, de circulation des marchandises et des corps, l'espace nous renvoie à un ailleurs.

En 1993, la chorégraphe, Anne le Batard fonde Ex Nihilo dont elle partage de la direction artistique depuis 2000 avec le danseur Jean-Antoine Bigot. Ils pensent le mouvement comme « une prise d'espace », déplacement des territoires et de l'art.[91]

« Pièce pour sept danseurs »[92] *Nal Boa* est le fruit d'une coopération et d'un échange avec la compagnie coréenne, Project Wae, le Séoul Art Center de Mullea et le Gwacheon Hanmadang Festival.[93] La composition de l'équipe : 6 coréens, 5 français, 1 péruvien, 1flamande, 1 japonais et les allers retours entre les deux pays ont imposé une réflexion sur l'autre comme étranger. Comment je regarde l'autre, et vice versa ? Qu'est-ce que je regarde ? Qu'est-ce que je vois ? Qu'est-ce que je ne vois pas ? Qu'est-ce que je comprends ou ne comprends pas ?[94]

La compagnie marseillaise poursuit son travail sur l'altérité. *Trajets de vie, Trajets de ville* (2007)*,* les danseurs explorent leurs rapports aux corps dans l'espace urbain qui apparaît comme un vecteur d'échanges. Tandis qu'*Assemblement* (2009) examine la relation à l'autre dans l'espace intime du couple.

Avec *Nal Boa* l'espace imaginaire et l'espace de jeu sont élargis. Ce dernier s'adosse à un mur mais s'ouvre devant et sur les côtés. Les spectateurs forment un large demi-cercle face au mur d'un hangar.

Dès le départ, les danseurs conçoivent un espace très dynamique. Un artiste arrive en courant. Est–il poursuivi ? Par qui ? D'autres surgissent. Le premier fuit, disparaît derrière un bâtiment. Les interprètes évoluent les uns par rapport aux autres.

---

[89] *Nal Boa* signifie regarde-moi en coréen.
[90] *Nal Boa* a été présenté lors de l'édition 2011 du festival Chalons dans la rue.
[91] www.exnihilodanse.com
[92]www.exnihilodanse.com
[93] Ex Nihilo a effectué trois résidences de création au Séoul Art Center de Mullea. Project Wae co-réalise *Nal Boa* tandis que le Gwacheon Hanmadang Festival co-produit. Des danseurs de la compagnie coréenne Project Wae participent à la création.
[94] Dossier de diffusion de *Nal Boa*.

Ils « sont en interaction permanente, en réaction, en accord ou en conflit. »[95] Un danseur attire vers lui un autre qui le repousse. Le jeu s'inverse. L'agressivité prend le dessus. Ils s'attrapent, s'agrippent. Bientôt un groupe d'individus s'interpose. La course poursuite s'interrompt. À bout de souffle, les performeurs se regardent, s'observent. La tension est palpable. Ils guettent le moindre mouvement. Souvent seuls face au mur les danseurs se rencontrent parfois dans des chorégraphies qui font tourbillonner les caisses en plastiques[96] et opposent la souplesse des corps au béton.

Les danseurs laissent des traces de leurs passages. L'un d'eux inscrit sur le mur: « Aki no entrada ». Un autre écrit: « Coreano ». Le mur devient [un] espace d'expression. Il est également marqué par l'empreinte des corps. Les danseurs viennent s'écraser sur le mur de béton. Ils y déposent la terre, la poussière qui enduit leurs tee-shirts de couleur. Les corps des danseurs sont marqués par l'espace. Au contact du sol, leurs vêtements et leurs peaux se noircissent.

Nal Boa s'appuie sur un mur pour mieux s'élancer dans l'espace. Ce spectacle réclame un vaste espace de représentation qui laisse apprécier les courses poursuites et les allers retours incessants des danseurs. L'espace est investi, marqué par les corps et les mots. *Nal Boa* s'est emparé de cet espace péri-urbain, aux limites de la ville.

Des compagnies choisissent des lieux de représentations isolés. Un rapport dialectique peut s'instaurer entre le lieu et le spectacle mais la situation géographique minimise l'effet de réalité quotidienne de l'espace et réduit les risques de perturbations liés à la vie urbaine, puisqu'il y a peu de monde. En s'éloignant des centres villes, les metteurs en scènes éliminent certaines des contingences techniques imposées par la rue. Ils maîtrisent mieux l'espace de représentation, mais cela éloigne le spectacle de la sociabilité qui caractérise l'espace urbain, et donc l'acteur et le spectateur du rôle d'acteur social qu'ils y tiennent.

[95] www.exnihilodanse.com
[96] Les danseurs ont pour accessoires des cagettes en plastiques rouge qui servent au transport de marchandise.

Nal Boa

Environnement naturel

Les artistes de rue investissent des environnements naturels. Depuis quelques années, des programmations se développent dans les jardins et les parcs. Lors des rencontres professionnelles organisées dans le cadre de la première édition internationale du festival CratèreSurfaces en 2010, Ariane Bieou[97], alors programmatrice de Gardini in Scena (Italie) défendait « les interventions délicates »[98] et l'art de la contemplation en espace naturel qui flirtent avec le Land Art. Tandis que Joop Mulder affirmait qu'en favorisant, depuis son commencement en 1984, les créations in situ le festival Oreol[99], avait engendré une génération d'artistes de rue qui travaille sur le paysage. Nos voisins européens auraient-ils le monopole de l'intervention en espace naturel ?

En France, depuis 1999 Ilotopie et le Centre national des arts de la rue (CNAR) le Citron Jaune, mettent en place le « festival itinérant croisant culture, art et environnement dans le delta du Rhône »[100], les Envies Rhônements. Bruno Schnebelin, co-directeur d'Ilotopie, utilise le terme de Land Act, pour qualifier les performances de la compagnie. Il s'agit de « *faire vaciller un point de vue, jouer avec le milieu pour mieux l'interroger, proposer des images, des actes décalés, inventer des pratiques inédites ou entremêler des usages espaces avec des rites artistiques neufs dans la vacuité de paysages désincarnés. (...) Le Land Act se pose dans [d]es paysages modélisés comme un accroc dans le tissu de l'espace. (...) [Il] est au vivant et à l'acteur ce que le Land Art est à l'œuvre et au plasticien.* »[101] Jean-Marie Songy, le directeur artistique du Festival international de théâtre de rue d'Aurillac, accompagne également Spectacles de grands chemins, une programmation en montagne autour de Ax-Les-Thermes en Ariège. Du « festival de l'Arpenteur dans le pays du Grésivaudan en Isère, [au] contrée de Capdenac au domaine d'Harcourt dans l'Eure, les arts de la rue explorent, depuis longtemps parfois des espaces de diffusion plus naturels que bétonnés ».[102]

---

[97] Ariane Bieou est actuellement coordinatrice d'In Situ, réseau européen pour la création artistique en espace public fondé et piloté par Lieux publics.

[98] Intervention d'Ariane Bieou, lors des rencontres professionnelles organisées dans le cadre de la première édition internationale du festival CratèreSurfaces, juillet 2010. (Notes personnelles)

[99] Le festival Oreol a lieu tous les ans en juin sur l'île de Terschelling dans la mer des Wadden (Pays Bas), depuis 1984. Beaucoup de créations présentées sont créés in situ.

[100] http://www.lecitronjaune.com

[101] Heilmann, Éric, Léger, Françoise, Sagot-Duvauroux, Jean-Louis, Schnebelin, Bruno (dir), *Ilotopie, Les utopies à l'épreuve de l'art*, Montpellier, L'Entretemps, « Carnets de rue », 2008, p. 139.

[102] Gonon, Anne, « Au-delà des festivals », La rue s'invente de nouvelles scènes, *Stradda le magazine de la création hors les murs*, n°18, Hors Les Murs, octobre 2010, p. 11.

Le réseau arts du chemin a été créé en 2008 « pour réunir tous ces lieux de programmations et les équipes artistiques concernées. [Il] explore les liens entre spectacle vivant, nature et culture et identifie les propositions artistiques capables de prendre en compte les environnements et les paysages »[103].

1/ *Horizone-km Zéro* du Groupe ZUR

58 rue des Carmes, j'attends l'autocar qui me conduira au lieu de représentation du spectacle *Horizone-km Zéro* du Groupe ZUR. Le spectacle se déroule à l'extérieur d'Aurillac. La jauge est limitée. J'ai acheté une place sur internet, 12 euros. Le temps est à l'averse. L'autobus se gare. Les bénévoles contrôlent nos billets. La pluie s'abat sur nous. Nous pressons les bénévoles qui sont débordés et trempés. Nous nous entassons dans le bus. Les portes se ferment mais le car ne démarre pas. En raison des pluies, la représentation pourrait être annulée.

Serrés les uns contre les autres, nous étouffons. On réclame l'ouverture des portes. « On n'est pas des animaux » crie un spectateur. L'air s'engouffre, on respire à nouveau. Des spectateurs s'en vont. Un festivalier éméché veut absolument monter dans le bus. Les portes se referment. On étouffe à nouveau. La police arrive pour maîtriser "le forcené". Quelques spectateurs s'insurgent. Après trente minutes, l'autobus démarre, enfin !

Olivier Guillemain et Jean-François Orillon se rencontrent aux Beaux-Arts et fondent le Groupe ZUR (Zone Utopiquement Reconstituée) sur l'idéal de la création collective, en 1984. « Ils seront bientôt rejoints par la comédienne-chanteuse Loredana Lanciano. » [104] Le groupe se définit comme un collectif. Des artistes de divers horizons se rassemblent autour de projets artistiques et « se mettent à leurs services »[105]. Les concepts de metteurs en scène, de directeurs artistiques et surtout de directions sont étrangers au groupe. Les ZURs se constituent dans l'instant présent mais elles sont toutes rattachées à la même entité juridique depuis trente ans, ATH - À Tout Hasard - associés. Elles se nourrissent de tous les talents et entrevoient dans les rencontres artistiques, l'échange, l'apprentissage et l'amateurisme, des opportunités d'explorer de nouvelles voies. Le groupe est une zone de rencontre et d'expérimentation.

---

[103] *Présence artistique en milieu rural: l'exemple des arts de la rue et des arts du cirque*, une note de Hors Les Murs, Juin 2010, p. 3.

[104] Notte, Pierre, « Carnet de Bord : Groupe Zur : aux frontières du réel », *Scènes Urbaines*, n°1, Hors Les Murs, 2002, pp. 22-24.

[105] Entretien avec Jean-François Orillon, Loredana Lanciano et Olivier Guillemain du Groupe Zur à l'occasion de la résidence de création du projet *HorizOne-km zéro* au Parapluie, dirigé par Guiochet Marc. Visible sur le site de Hors Les Murs. www.horslesmurs.fr

La multiplicité de matériaux et de supports d'expressions -textes, tableaux, images- caractérisent ses spectacles. ZUR développe un art à la croisée des genres « entre l'image et l'acte, l'écrit et la parole, le muet et le sonore, le plan et le volume, où les formes picturale et cinématographique, dansent avec les formes théâtrales et sonores. »[106]

Nous descendons du bus. L'information tombe : les averses successives n'ont pas permis aux artistes de mettre en place l'intégralité de l'installation, le spectacle ne commencera pas avant une heure. Certains remontent dans l'autocar. Plus loin, j'aperçois des chapiteaux. Je décide d'aller voir. À mon retour les spectateurs improvisent un madison sur la chaussée.

Bientôt, en haut de l'allée une comédienne nous fait signe de la suivre. Nous nous engageons sur le sentier qui longe le cimetière. Seule la lampe, que tient la comédienne, éclaire le chemin. Nous avançons d'un pas tranquille dans l'obscurité. Je sens l'herbe mouillée et les cailloux sous mes sandales. La comédienne grimpe sur le mur du cimetière, tend sa lampe en direction des morts comme pour nous laisser entendre leurs histoires. On entend une musique, au loin. Peu à peu, elle se rapproche. Quatre musiciens franchissent le mur. Ils passent derrière une photographie grandeur nature d'un paysage, mise en lumière par des projecteurs, ouvrent une fenêtre musicale et disparaissent pour laisser apparaître le paysage environnant. En contre bas un feu d'artifice éclate.

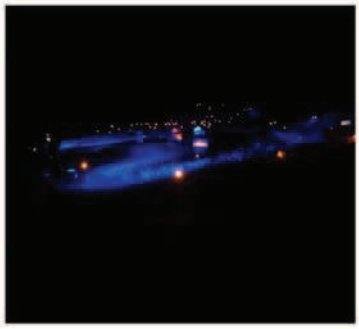
Horizone-km Zéro créé un paysage aux frontières du réel. La butte à nos pieds s'illumine. Les performeurs allument des feux et des lampions. Des petites maisons de bois émergent de l'obscurité. Les projecteurs dessinent des formes sur la colline à la manière d'une ardoise magique. Le paysage devient une toile. Les performeurs parcourent la zone ; leurs corps deviennent des espaces de projection. Sur les draps étendus, les herbes hautes semblent se refléter. L'image est réflexion, réverbération. Sur des panneaux tendus à bout de bras des corps d'hommes et de femmes qui marchent dans des paysages désertiques, apparaissent çà et là, comme des ombres. Le mouvement des panneaux s'associe à ceux des corps, dans l'errance. L'image est un ailleurs, un voyage. Dans un jeu d'ombre et de lumière, le paysage est transformé, reconstitué en utopie paysagère et passagère, rencontre d'un ici et d'un ailleurs.

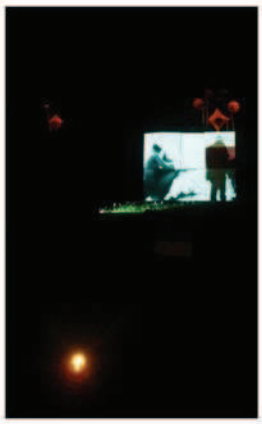
[106] http://www.groupe-zur.com/

Dans le lointain, un brasier brûle. Un performeur, nous indique la marche à suivre. Nous parcourons le paysage que nous avons contemplé et découvrons émerveillé, que les petites maisons de bois sont minuscules. Des loupes permettent de les grossir.

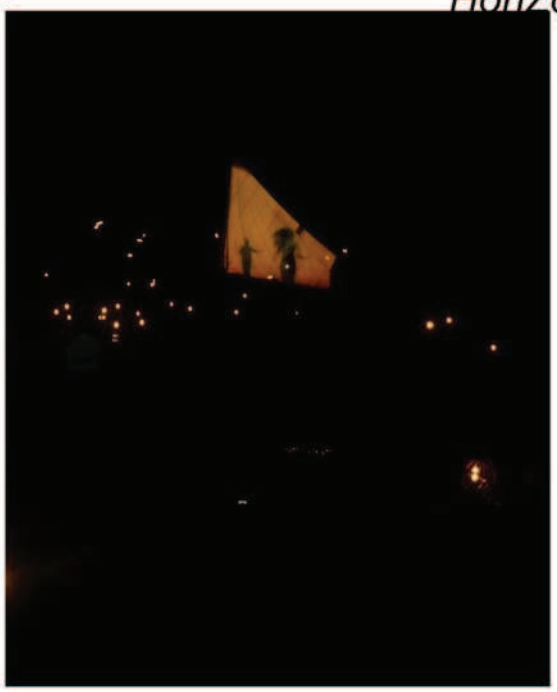
Nous constatons que le terrain est chaotique et pentu. C'est une véritable performance de courir dessus comme les performeurs l'ont fait. Au sommet les musiciens nous attendent. On entend de la musique. Un ultime effort pour découvrir l'image finale : à l'orée du bois, un homme, seul, est assis dans l'immensité de la nuit.

Horizone-km Zéro prend place dans un paysage naturel. Il trouve naturellement sa place en zone rurale même s'il n'a pas été créé spécifiquement en direction de ces territoires.





HoriZone Km Zéro



Le Bonheur est-il dans le pré ?

« Il faut aller dans les zones vierges »[107]

Réalité moins connue, les compagnies d'arts de la rue sont présentes dans les campagnes. « Très présents dans les villes moyennes, plus rarement dans les grandes villes, les arts de la rue et les arts du cirque développent également une présence artistique de proximité dans les villages et les territoires ruraux. »[108] Un certain nombre de compagnies s'installe en milieu rural et crée des festivals[109], des évènements artistiques et autres manifestations, sans compter les actions déployées par les structures de création et de diffusion. Pourquoi les artistes de rue choisissent-ils d'œuvrer dans les campagnes ? La campagne est-elle un refuge, un lieu de repli ou de ressourcement?

Le phénomène de gentrification explique en partie cela: des centres villes de plus en plus chers et chics, la paupérisation des banlieues. Louer un local s'avère moins onéreux en milieu rural. La vie est moins chère à la campagne. On assiste aujourd'hui à un repeuplement des campagnes. - Il est intéressant de voir que les artistes de rue suivent une tendance plus large, qu'ils subissent le contexte économique actuel. Le mouvement des arts de la rue apparait comme un reflet de la société française. - De plus, on peut supposer que cette position géographique en marge de la société convient aux artistes de rue, «voulant vivre autrement que [leurs] semblables mais agissant parmi eux et pour eux, [ils] navigu[ent] à contre-courant. »[110]

Les témoignages révèlent qu'en milieu rural les élus sont plus accessibles. « Nous sommes allés voir les élus en leur proposant une implantation; ils nous ont répondu: pourquoi pas »[111] raconte Mickaël Monin, le directeur artistique de la compagnie Azimuts, installée dans un petit village du sud de la Meuse, Montiers-sur-Saulx (55).

---

[107] Jacques, Livchine, colloque *Crise de risque* organisé par le Lieu Noir et la Fédération régionale des arts de la rue Languedoc-Roussillon, durant le festival les Éffervescentes.

[108] *Présence artistique en milieu rural: l'exemple des arts de la rue et des arts du cirque*, op.cit, p. 1.

[109] « Hors Les Murs a identifié 56 festivals rue et cirque organisés dans des petites villes ou villages de 2000 habitants ou moins. Si cela ne représente que 15% des festivals répertoriés dans la base de données de Hors Les Murs -au nombre de 361-, la création de ces petits festivals en milieu rural n'a cessé d'augmenter ces dernières années. » *Présence artistique en milieu rural: l'exemple des arts de la rue et des arts du cirque,* op.cit, p 1.

[110] De Morant, Alix, *Nomadismes artistiques, des esthétiques de la fluidité*, Thèse de doctorat, sous la direction de Béatrice Picon-Vallin, université Nanterre Paris X, 2007, p. 89.

[111] Monin, Mickaël, compte rendu du brunchstorming : *Campagne, nouvel Eden pour les artistes ?* organisé par Hors Les Murs dans le cadre du festival Chalon dans la rue 2012, p. 20.

Puis il ajoute : « Nous sommes allés voir le conseil général. Ils ont perçu l'enjeu et l'intérêt d'une compagnie installée en milieu rural. Ils nous ont tout de suite soutenus financièrement de façon conséquente. »[112] L'absence d'offre culturelle rend la présence des artistes précieuse et nécessaire. Mais la volonté politique a besoin d'un temps de maturation. Les artistes se voient dans l'obligation de pallier le défaut d'ingénierie culturelle et assument une double casquette, créateur/diffuseur. Par manque de moyens, les petites communes ne développent pas de projets culturels. Elles peuvent transférer leurs compétences culturelles à l'intercommunalité qui l'intègre très souvent à une politique transversale de développement durable. Les transferts de compétences entre collectivités territoriales ne sont que partiels, en plus de faire face aux manques de moyens et d'ingénierie, les artiste peuvent être confrontés aux guerres de clochers.

Les artistes de rue trouvent naturellement leurs places dans un paysage sans infrastructure et sans offre culturelle. Ils démocratisent l'offre mais ils ont de la peine à faire naître le désir de culture. Le directeur artistique de la compagnie Azimuts fait part de cette difficulté: « ensuite, nous nous sommes retrouvés sur le terrain et, là, nous pouvons vraiment parler de territoire vierge: il n'y avait pas d'offre culturelle, à part un petit festival de théâtre amateur. Donc quand nous avons commencé à entrer dans le concret, à répéter et à jouer dans la rue, il n'y avait personne. »[113] Azimuts décide d'aller véritablement à la rencontre des habitants. Les artistes font du porte à porte pour se présenter. Une implantation en zone rurale est une affaire au long cours.

Les compagnies sont sollicitées pour créer en lien avec le territoire. « Lors de la tempête de 1999, les forêts ont été dévastées, ce qui a occasionné une vraie souffrance pour le territoire. Nous avons alors eu une commande qui nous demandait de réfléchir à l'arbre, ce qui nous a poussés à créer un spectacle pour lequel nous étions suspendus dans un arbre. »[114] Le risque pour les artistes est d'être instrumentalisés, utilisé à des fins d'animation. Azimuts accepte les commandes et met un point d'honneur à les détourner. De plus, la compagnie ne crée pas exclusivement pour son territoire d'implantation.

Lieux de repli économique, les campagnes sont aussi des espaces de ressourcement auprès de nouveaux publics-populations et de paysages naturels. Loin des programmateurs, elles sont des espaces d'expérimentation, de liberté.

---

[112] Ibid.
[113] Ibid.
[114] Ibid.

Le désir d'aller à la rencontre de nouveaux publics reste la principale motivation des artistes de rue pour s'installer et créer à la campagne.

B/ Ouvert ou fermé

Michel Crespin rêve « la ville comme une scène à 360°» et met l'accent sur l'ouverture de l'espace urbain. Dans le cadre d'une étude intitulée *Interventions artistiques dans l'espace public ouvert : faits et méfaits d'urbanité*[115]. Daniel Populus[116], anthropologue et Pierre Hossein Pouyanfar architecte, proposent d'observer l'espace de représentation des spectacles d'arts de la rue en fonction de leurs ouvertures. Ils distinguent trois types d'espaces : ouvert, semi-ouvert et fermé. L'ouverture ou la fermeture d'un espace dépend de ses limites architecturales, de son étendue, de sa capacité à recevoir la vie quotidienne, les habitants et leurs activités, à accueillir les spectateurs.

Espace ouvert : *Les Branks* d'Azimuts

Station Hôtel de Ville-Sotteville, les portes du métro s'ouvrent sur les *Branks*[117] de la compagnie Azimuts. Fraîchement arrivée de Montpellier, je me laisse charmer par cette fanfare exotique.

Créée en 1998, Azimuts développe un langage artistique aux frontières du théâtre, de la danse, de la musique et des arts plastiques. Le codirecteur artistique de la compagnie, Mikaël Monnin est passé successivement des conservatoires de musiques aux Beaux-Arts. Puis, Il a découvert le théâtre et la danse pour mieux se laisser séduire par la pluralité des arts de la rue. Avec *Les Branks*, le collectif azimuté revisite depuis 2007 le folklore de l'harmonie municipale et de sa parade.

Les musiciens portent un shako léopard mais troquent l'uniforme contre une tunique et un short du même coloris. Nous partons pour un safari musical. Aux traditionnels cuivres, trompette et saxophone s'ajoutent un tambour, un youkoulélé, un mélodica et un mégaphone pour une musique haute en couleur. La popularité de la fanfare permet le partage avec le plus grand nombre d'une musique à la croisée du jazz, du rock, du funk, de musiques contemporaines et improvisées.

---

[115] Étude réalisée pour le ministère de la Culture et de la Communication. Publication en cours.
[116] Daniel Populus a présenté ses travaux de recherche lors du focus 1 : *Les publics des spectacles de rue et du cirque*, novembre 2010 à Hors Les Murs.
[117] *Les Branks* ont joué le samedi 26 juin 2010 dans le cadre du festival Viva Cité de Sotteville-lès-Rouen à la station de métro Hôtel de ville-Sotteville.

L'équipe artistique a sollicité le compositeur Pierre Boespflug pour écrire « des morceaux qui peuvent être explosés, dont le thème ou la rythmique peuvent être exposés seuls. »[118] *Les Branks* explorent l'improvisation musicale. Dans la savane, une girafe rumine dans un porte-voix et marque le rythme par divers sons vocaux. Le thème s'interrompt. Nous écoutons une petite cuillère glisser sur la vitrine d'un kiosque. Les musiciens utilisent le mobilier urbain pour faire de la musique.

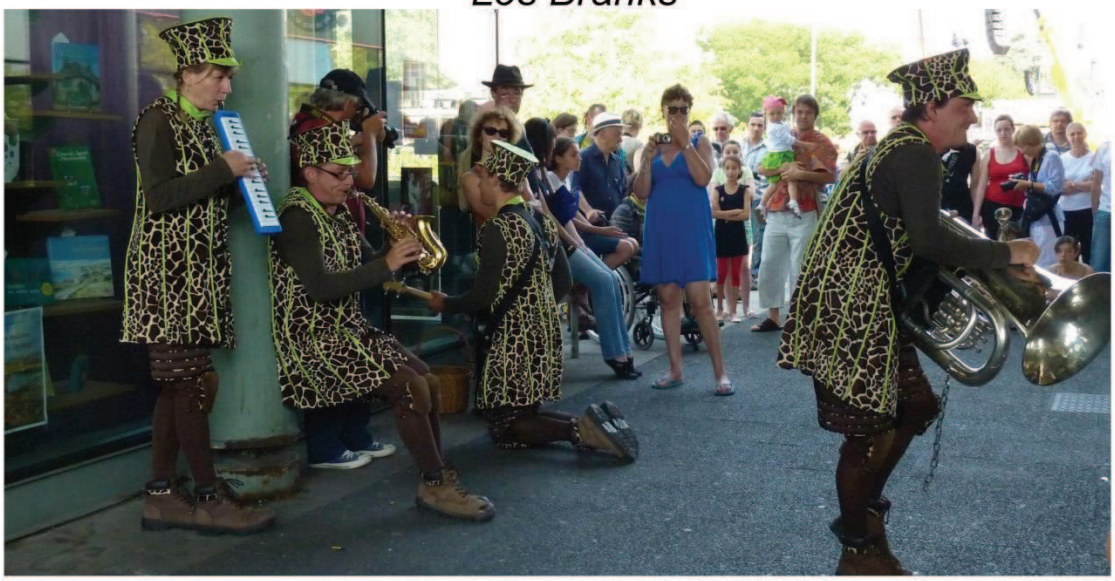
L'espace urbain devient une scène. Faune sauvage et indomptable, les branks grimpent sur le mobilier urbain. Le trompettiste monte sur l'abri de métro et sonne la charge. Les mammifères s'affolent, courent en tous sens, s'allongent à terre et font les morts. Improvisations musicales et corporelles se mêlent et s'entrainent dans la découverte de la jungle urbaine et de ses habitants.

Les musiciens s'approchent des spectateurs, s'éloignent pour frôler les passants. Ces rapprochements et ces éloignements physiques sont justifiés par la tonalité des différentes compositions. Un musicien joue une sérénade à un spectateur, peu à peu les autres se joignent à lui. Un thème musical correspond à une histoire avec une intrigue ou un enjeu et une série d'actions dans l'espace. Les musiciens essayent de se fondre dans le décor, se poursuivent, séduisent ou taquinent un ou des spectateurs.

La station de métro à ciel ouvert Hôtel de Ville de Sotteville-lès-Rouen est un lieu de passage. Elle a de multiples voies d'accès. Elle est ouverte sur le reste de la ville. L'espace n'est contraint par aucun mur, en ce sens son ouverture est exemplaire. Ainsi l'espace spectaculaire peut se construire et se déconstruire autour des spectateurs et des passants, à la rencontre desquels il peut aller.

[118] Entretien avec Mickaël Monnin mai 2011. L'enregistrement audio n'étant pas de bonne qualité, l'entretien n'apparaît pas dans les annexes.

Les Branks



Espace semi-ouvert :

1/ *Les Ondes gravitationnelles* de Retouramont

Les Ondes gravitationnelles de la compagnie Retouramont[119] m'emmènent sur le site de l'ancienne sucrerie de Chalon-sur-Saône[120]. Le groupe de danse aérienne, fondée en 1989 par deux anciens grimpeurs Fabrice Guillot et Antoine le Menestrel a pris place dans l'intervalle de deux bâtiments abandonnés.

Le soir tombe sur le premier jour du festival lorsque j'arrive dans la friche industrielle. Le spectacle débutera dans une heure mais déjà des spectateurs attendent assis sur le pavé devant le mur habillé de l'installation plastique du sculpteur Vincent Brédif.

Je m'installe le plus possible face au dispositif. Un positionnement en retrait me semble adapté à la structure aérienne. La profondeur de l'espace spectatoriel est limitée ; il est bordé par un mur. Le programme prévoit une jauge de 350 personnes. Les meilleures places sont déjà prises.

Fabrice Guillot « plac[e] le spectateur en observateur d'une expérience volumique à grande échelle dans l'espace public. » [121]La « structure de tubes et de haubans transpose un espace scénique horizontal à la verticale »[122] et permet aux corps suspendus de s'émanciper de la surface plane.

Les trois danseuses, Magdalena Bahamondes, Olivia Cubero et Marion Soyer, retenues par des câbles, s'élancent et volent à travers l'installation plastique. Sous l'effet des projecteurs leurs corps se dissocient de leurs ombres. Leurs corps flottent tandis que leurs sombres silhouettes s'agrippent au mur.

Les effets de lumières et les projections vidéo prolongent, multiplient, exposent, reflètent la structure et les corps. Une voltigeuse danse avec une silhouette. Leurs mouvements se rejoignent pour mieux se séparer. La vidéo et la lumière construisent et déconstruisent la façade de l'ancienne sucrerie, changent et rehaussent ses couleurs, retracent ses contours.

---

[119] http://www.retouramont.com/

[120] Le spectacle *Les Ondes gravitationnelles* a été programmé en 2013 dans le *in* du festival Chalon dans la rue à Chalon-sur-Saône.

[121] www.retouramont.com

[122] Pinos, Rebecca, « Le festival prend de la hauteur », *Le journal de Saône et Loire*, vendredi 26 juillet 2013.

Les performeuses prennent appuis sur la sculpture de Brédif. Elles se posent telles des oiseaux sur une branche. Elles explorent le vide, défient la gravité et expérimentent l'effet de leurs corps traversant l'espace-temps et « donne[nt] à entendre le chant gravitationnel »[123]. Le son d'un corps qui chute est-il différent de celui d'un corps qui vole ?

« Le spectateur est immergé dans le bain sonore de la danse. » Le(s) son(s) des corps en mouvement sont amplifiés. Nous entendons le frottement d'un corps contre la planche de bois qui obstrue une fenêtre du bâtiment désaffecté, d'un câble dans l'air, d'un pied, d'une main saisissant un tube. Parfois une musique vibrante recouvre ces sons naturels et bruts. Ils nous échappent pour mieux nous submerger.

Cette immersion sonore accentue la proximité. Les danseuses évoluent environ deux mètres au-dessus de nous. Certains spectateurs ont choisi de s'allonger pour être au cœur de cette expérience gravitationnelle et sonore.

Les Ondes gravitationnelles surgissent entre deux bâtisses d'une zone industrielle délaissée, à l'écart de la liesse festivalière pour cueillir au vol les spectateurs. Cet espace semi-ouvert ne limite pas strictement la jauge. En 2010, Retouramont présentait, dans ce même espace, *Cette Immense intimité* pour un nombre de spectateurs strictement limité cette fois par une billetterie gratuite.

2/ *Cette Immense intimité* de Retouramont

Nous sommes vendredi. Chalon dans la rue bat son plein. Je cours les spectacles depuis trois jours, déjà. Mes jambes sont endolories. Quelques heures plus tôt, j'ai pris des places pour la création 2011 de la compagnie Retouramont, *Cette Immense intimité*.

Du toit du bâtiment, la danseuse, Olivia Cubero[124], glisse le long du mur. Elle porte un harnais, une corde la retient. Elle est habillée de blanc. Le mur n'est pas éclairé. La nuit l'enveloppe. Seul son corps bouge dans l'immensité. Elle nous tourne le dos. Elle est suspendue.

Elle joue avec l'élasticité de la corde. Elle se balance, s'élance, s'agrippe, glisse. Elle prend appui sur le mur. Elle se déplace à l'aide de ses pieds, de ses mains. Ses mouvements, lents et souples, sont empreints d'animalité.

---

[123] www.retouramont.com

[124] Olivia Cubero a été formée aux arts du cirque.

Des images de son corps dansant sont projetées sur le mur. Elles sont filmées et retransmises en direct puis en différé. Le mur devient un miroir, un reflet. La danseuse a un double puis une partenaire. Elle n'est plus seule.

Les « images modifiées en temps réel par Fabrice Guillot [grâce au] logiciel Méta-Mallette développé par Puce Muse»[125] prolonge et démultiplie le corps. Elles apparaissent comme autant de traces des mouvements passés.

Pour finir, la danseuse tend son corps vers nous. Elle tente de s'extraire de l'image qui la submerge et lève son voile en posant le pied à terre.

Pour créer un espace intime, Fabrice Guillot a choisi d'en réserver l'accès. Pour ne pas frustrer le public trois représentations par soir étaient programmées. Cet espace, que nous avons défini précédemment par sa semi ouverture, est fermé. Une billetterie clôt l'espace.

[125] www.retouramont.com Puce Muse est un pôle de ressources M3V, Musique Vivante Visuelle Virtuelle.

Cette immense intimité

Espace Fermé :

1/ *Je suis une personne* de la compagnie Ktha

Parfois, les compagnies de rue se produisent dans des espaces fermés. Certaines troupes jouent sous chapiteau, d'autres expérimentent des espaces moins traditionnels comme la compagnie Ktha qui crée des spectacles pour containers.

Je suis une personne est une création de la compagnie Ktha. Elle a été programmée au festival Chalon dans la rue, à Chalon-sur-Saône, en 2012. Ktha existe depuis 2000. Elle est codirigée par Nicolas Vercken et Lear Packer. Elle se présente comme une compagnie de théâtre.[126] Néanmoins, elle est répertoriée comme une compagnie de « rue » par Hors Les Murs. Elle est membre de la Coopérative de rue de cirque (2r2c). « Ses spectacles se jouent parfois dans des salles de spectacle, souvent ailleurs dans la ville - stades, parkings, terrains vagues, toits d'immeubles, containers, aires d'autoroute. - »[127]

La nuit tombe. J'arrive en courant. Je suis en retard. Le spectacle commence à 21h. La jauge est limitée à 46 spectateurs. J'ai retiré mes billets quelques jours plus tôt, à la Maison du festival.

La compagnie Ktha a installé ses containers sur un parking, près de la Saône. Deux containers de 6 mètres de long sont posés l'un sur l'autre, se superposent. Je suis la dernière. Les autres spectateurs sont installés. Le groupe spectatoriel est divisé. À l'intérieur de chaque container, il y a des gradins de bois pouvant accueillir une vingtaine de spectateurs.

Il reste une place dans le container du haut. On y accède par un escalier extérieur. Je me faufile à l'intérieur. Face à nous la rue, la porte du container est ouverte. La rue se donne en spectacle. Des passants regardent l'installation, nous regardent.

Les portes des containers se ferment. On attend. Silence. Je prends la mesure de l'espace. Nous sommes serrés ; il est impossible de bouger sans gêner quelqu'un. Nous sommes enfermés. Que se passe-t-il en dessous ? Se passe-t-il quelque chose ? Une spectatrice appelle son mari : « Michel ? ». Il ne répond pas. On échange des sourires amusés.

La comédienne entre par la porte latérale, elle nous regarde. On la regarde. Elle est proche. Elle enjambe les fils barbelés qui nous séparent du vide. Elle glisse le long de la paroi du container, son regard toujours dans le nôtre. Les deux containers communiquent. Elle est en bas.

---

[126] http://www.ktha.org/
[127] http://www.ktha.org/

Elle nous laisse seul. Son image est projetée sur la porte du container. Elle est face à l'autre groupe de spectateurs. Elle parle. On entend le son de sa voix. Nous tendons l'oreille. À défaut, de partager le même espace visuel, les spectateurs partagent le même espace sonore. Le texte n'est dit qu'une fois. La comédienne se raconte : « j'aime la pluie. J'aime sentir la pluie sur mon visage, sur mes cheveux. » Elle énumère ce qu'elle aime. Son récit, nous emmène au dehors. Elle s'évade. On s'évade avec elle.

« Quand je pense à moi, je cours.
Je veux dire quand je m'imagine, je suis en train de courir.
Tu sais on a tous ça, je crois, une image de soi, une action, comment tu es toi quand tu penses à toi ?
Moi je cours.
Tout droit je cours.
Je vais vite.
Tu sais, je décolle, je m'envole presque à chaque pas, je retombe pour pouvoir rebondir encore.
S'envoler, s'échapper du sol. »[128]

L'espace de jeu se singularise par sa verticalité. Il rompt avec l'espace théâtral traditionnel. De plus, il est une contrainte pour la comédienne qui alterne entre le container du haut et le container du bas. Le jeu et la performance de la comédienne sont construits « autour de l'impossibilité de parler à tout le monde en même temps »[129]. La vidéo assure la continuité visuelle. Dès que, la connexion visuelle entre nous et la comédienne est rompue, la vidéo prend le relais. Cela est réglé au millimètre. Les images projetées sont filmées en direct. Les deux espaces scéniques sont filmés sous différents angles. Les spectateurs n'apparaissent pas à l'image. Le regard de la comédienne nous indique leurs présences.

Les créations de la compagnie Ktha se caractérisent par leurs adresses directes ; « Les acteurs s'adressent aux spectateurs, en les regardant dans les yeux, directement, sans détour »[130]. Malgré un dispositif original, *Je suis une personne* n'échappe pas à cette règle. La proximité et le regard franc de la comédienne créent une véritable intimité. Son récit est d'autant plus prégnant.

La prisonnière imagine son évasion. Peut-être a-t-elle déjà tenté de s'évader ? « Elle a couru, couru même à bout de souffle. » Le rythme s'accélère de plus en plus. La performeuse descend et monte, à la seule force de ses bras. Son débit s'intensifie. Elle est à bout de souffle, joue le manque d'air.

---

[128] Extrait du texte de *Je suis une personne* transmis par Nicolas Vercken.
[129] http://www.ktha.org/
[130] http://www.ktha.org/

Elle reprend sa respiration avant de plonger, de disparaitre en dessous. L'exercice est éprouvant mais la comédienne n'est pas en difficulté. Les respirations, l'apnée semblent inscrites dans le texte.

Nous comprenons que ce récit ne nous est pas adressé. C'est une lettre, une série de lettres, adressées à un proche, un être aimé. « Je t'aime » ; « Je vais bien » ; « Ne t'inquiète pas ». Elle ouvre les portes des containers. L'air frais s'engouffre à l'intérieur. Elle respire, se retourne et lance : « adieu», puis saute dans le vide.

La situation du corps spectatoriel, compartimenté et enfermé dans un container, fait écho à l'enfermement du personnage. *Je suis une personne* nous livre une description subtile et poétique de l'enfermement. Le personnage énumère les choses qu'elle aimait, qu'elle aime, qu'elle aimerait faire. Jamais elle ne parle de sa situation de prisonnière. Afin de nous rappeler que « chacun de nous est une personne ».

La Ktha compagnie utilise l'espace clos du container. La petitesse de l'espace signifie, fait sens procure un sentiment d'enfermement qui entre en résonnance avec le texte. Nicolas Vercken et Lear Packer installent leur espace spectaculaire dans l'espace public. Une fois, les portes fermées l'espace spectaculaire est coupé de l'extérieur. L'attention du spectateur est focalisée sur l'intérieur du container. La Ktha déplace leur théâtre de poche de ville en ville comme un chapiteau.

2/ *Idéal Club* de la compagnie 26 000 couverts.

Après avoir été joué en salle, le spectacle *Idéal Club* de la compagnie 26 000 couverts a été programmé en 2014 à Villeneuve en Scène, Théâtre en Itinérance, à Villeneuve-lès-Avignon sous chapiteau.

En 1995, «réunis par la même attirance pour une création hors des cadres, tant géographiques qu'esthétiques »[131] Philippe Nicolle et Pascal Rome créent la compagnie 26 000 couverts. Depuis 2000, Philippe Nicolle assure seul la direction artistique des 26 000 couverts. Pascal Rome se consacre désormais à l'Office des Phabricants d'Univers Singuliers, OPUS. Nicolle « a fait le conservatoire, des études d'art, de la musique, du théâtre d'appartement, théâtre d'objets, musical, en salle, en rue, avec toutes sortes de personnes intéressantes, célèbres ou méconnues.

[131] http://www.26000couverts.org/la-compagnie/l-historique/

Il a aussi lavé des carreaux, conduit des diplomates, vendu des légumes, des rondelles zinguées et des cravates »[132]. Les 26 000 couverts sont installés 17 rue du 26ème dragons à Dijon dans une ancienne caserne militaire.

La compagnie marque le répertoire des arts de la rue notamment avec *Le Sens de la visite*, *Les Tournées Fournel et Le 1er championnat de France de n'importe quoi*[133] Ce dernier spectacle tourne pendant sept ans dans de « véritable[s] gymnase[s] avec public et gradins »[134]. En 2005, la compagnie affirme son penchant pour la salle et la scène avec son adaptation de *Beaucoup de bruit pour rien* de Shakespeare. « La compagnie [réussit] un joli tour de passe-passe : pénétrer le réseau des saisons, scènes nationales et autres théâtres de ville. »[135] En 2013, les 26 000 reviennent dans la rue avec *WZRR* ou *Cauchemar sonore*.

L'Idéal Club est une création 2010. Ce spectacle, conçu pour une salle ou un chapiteau, a été - en grande partie - produit par le réseau rue[136]. Il rencontre un énorme succès auprès du public, des professionnels et de la presse.

En 2010 et 2011, *L'idéal Club* a été programmé dans de nombreux festivals dédiés aux arts de la rue. Les critiques étaient dithyrambiques ; en tant que chercheuse et spectatrice je me devais de le voir. Succès oblige, les places étaient prises d'assaut. Sa jauge est limitée à 300 personnes[137].Les billetteries apparaissaient comme des contraintes supplémentaires ; il fallait réserver, payer…etc. D'autres spectacles de valeurs et gratuits de surcroit le concurrençaient. Par la suite, j'ai espéré le voir à l'affiche non loin de chez moi, en vain. Je m'étais résignée. En juin 2014, l'information tombe: « le Chapiteau des 26000 se pose à nouveau, cette fois en été, à Villeneuve-lès-Avignon »[138]. Je saisis ma chance et réserve des billets pour le 23 juillet à 21h30. Des amis se joindront à moi.

Nous patientons devant le chapiteau rouge des 26 000 couverts. Mes amis s'inquiètent de la durée du spectacle. *L'idéal club* dure 2h30 avec entracte. Inquiétude pressentie par le metteur en scène qui fait de la durée du spectacle un objet de dérision.

---

[132] http://www.franceculture.fr/personne-philippe-nicolle.html
[133] Il a été diffusé par la Scène nationale d'Alès en 2003 aux Halles des sports de Clavières. C'est à cette occasion que je l'ai vu.
[134] http://www.26000couverts.org/la-compagnie/l-historique/
[135] Gonon, Anne, « À Shakespeare, 26 000 couverts reconnaissant », La rue s'invente de nouvelles scènes, *Stradda le magazine de la création hors les murs,* n°18, Hors Les Murs, octobre 2010, p. 10.
[136] Coproductions : l'Atelier 231, Sotteville-lès-Rouen (76) – le Parapluie, Aurillac (15) – le Channel Scène Nationale de Calais (62) – Chalon dans la Rue, Chalon-sur-Saône (71) – les Ateliers Frappaz, Villeurbanne (69).
[137] Jauge initiale, le spectacle a été joué au Quartz, Scène nationale brestoise, devant 2000 personnes.
[138] http://www.26000couverts.org/event/lideal-club-villeneuve-les-avignon-30/

Les premiers numéros sont interrompus par deux barons, complices dissimulés dans le public qui se plaignent de la longueur des numéros. « On s'en va. C'est trop long, (…) vous direz à Olivier qu'on est passé… » Moquer, parodier et surtout ne rien se refuser sont les maîtres mots de ce cabaret.

La troupe des 26 000 couverts imagine le cabaret idéal. « C'est quoi pour vous l'idéal ? » Kamel se rêve avec des nageoires et des ouïes, Servane en chat, le conflit est inéluctable. «Bon, OK, alors ce serait quoi un cabaret idéal ? » relance le metteur en scène du fond de la salle. Les artistes imaginent des projets, irréalistes, fous, absurdes : « Y'aurait Chopin au piano, Hendricks à la guitare, et je chanterais en grande robe rouge accompagnée par Gainsbourg (…) Les spectateurs pourraient manger le décor. (…)On serait sous l'eau.» À court d'idées, ils réclament une pause cigarette.

Entre deux numéros, on laisse entrevoir au spectateur les coulisses du spectacle : les répétitions, les temps de réflexion, de concertation, de discussions, de propositions et de pauses aussi. Le spectacle s'assemble sous nos yeux. « Les scènes de répétition qu'on retrouve dans *l'Idéal Club* sont toutes tirées de ce qu'il s'est passé. Et on s'est vraiment beaucoup amusé sur ce spectacle. C'était une manière pour nous d'aborder des choses que nous n'avions jamais faites. Le sketch, ce n'était pas du tout notre manière de faire. (...) Je me suis beaucoup appuyé pour ce spectacle sur les propositions des acteurs, ce n'est pas toujours exactement le même cas,»[139]

Aux sketches dans la lignée des Monty Python et des Deschiens se mêlent une myriade de non-performances absurdes : trapèze au sol sans trapèze, jonglage de sein, chorale de carton, concerto de scies sauteuses, domptage d'une tente Quechua « qui culmine dans un final de comédie musicale destiné à devenir un moment d'anthologie.[140]», le tout rythmé par une musique Jazz-Rock. Dans un décor de cabaret, les 26 000 se laissent aller et nous aussi. « Il faut de temps en temps nous reposer de nous-mêmes, en nous regardant de haut, avec le lointain de l'art, pour rire, pour pleurer sur nous. Il faut, de ci de là, nous réjouir de notre folie pour pouvoir rester joyeux de notre sagesse.»[141]

[139] Philippe Nicolle interviewé par Sophie Brignoli pour Sparse.fr
[140] Renault, Gilles, « Du cabaret barré à Chalon dans la rue », *Libération*, p. 24-25 juillet 2010.
[141] Extrait de «Le Gai Savoir» de F.Nietzsche, choisi pour ouvrir le dossier de presse *d'Idéal Club.*

Entre la rue et la salle : le chapiteau

Le chapiteau convoque le cirque, l'univers forain, réveille des rêves de voyage, d'itinérance et de nomadisme. Il abrite un espace spectaculaire et en marque les limites. C'est un espace clos sur lui-même. Le spectacle n'est confronté ni à l'urbanité ni à la ruralité de l'environnement, pas plus qu'à la vie quotidienne et aux passants.

Pourtant, le chapiteau séduit les artistes de rue. « L'itinérance des théâtres s'est en effet réactivée dans les années 70 en raison d'un certain nombre de paramètres : la multiplication des postes de télévision et la disparition des derniers théâtres démontables, la professionnalisation des cursus de formation et le renouveau générationnel issu des écoles de cirque, de danse contemporaine et de théâtre corporel. »[142] Auxquels s'ajoutent le « sursaut collectiviste »[143]de mai 1968, l'influence de la beat génération qui alimente l'imaginaire d'une vie nomade en marge de la société.

En premier lieu, c'est le mode de vie qui plait. L'itinérance des artistes accompagne la politique de démocratisation culturelle et d'aménagement du territoire post soixante huitarde. Le chapiteau permet la conquête de nouveaux territoires ruraux et périurbains. Le nomadisme[144] a trait à la ruralité et à la marge. « La ville s'étend toujours plus avant, voudrait englober le nomade dans son développement et fondre en elle le reliquat de ces populations rurales excentrées. »[145] L'artiste passe de ville en village et crée des flux de circulation, des idées, des cultures, de l'art.

La circularité de la piste rompt avec la frontalité d'un théâtre en crise. Le chapiteau fait l'objet de réappropriations et fait émerger des dispositifs polyvalents. Des troupes de tous bords se l'approprient. La compagnie du Hasard a créé le théâtre mobile. Il est démontable comme un chapiteau mais il est rectangulaire. À l'intérieur, on retrouve un dispositif scénique frontal comme au théâtre. Le théâtre des sept lieux se produit dans une yourte.

Le chapiteau constitue un abri qui demande un investissement financier relativement modeste. Il permet aux compagnies de rue qui n'ont pas de local de répéter notamment en hiver. L'itinérance relève d'une logique économique, « une ville, un jour »[146].

---

[142] De Morant, Alix, op.cit, p. 10.
[143] Ibid.
[144] Il concerne d'abord le berger et son troupeau.
[145] De Morant, Alix, op.cit, p. 27.
[146] Ibidem, p. 15.

Le spectacle peut ainsi être diffusé partout, assurer la survie économique de la troupe et aller à la rencontre de tous les publics-population.

« La caractéristique du spectacle itinérant est de proposer une relation éphémère entre un espace circonscrit et un territoire global (…) [il faut] envisager le campement comme un outil de croisement citoyen et social, ouvert sur la vie quotidienne. »[147] Pour ce faire, les échanges avec la population ne doivent pas se limiter à la durée du spectacle et doivent s'inscrire ou se répéter dans le temps.

Entre la rue et la salle, le chapiteau apparaît comme un espace intermédiaire où les disciplines et les genres peuvent se croiser. « C'est cet objet scénographique, sans doute, qui a ouvert les portes des festivités de rue »[148] au Groupe Berlin.

1/ *Moscow* du Groupe Berlin

En juillet 2010, le chapiteau rouge conçu pour abriter *Moscow,* la dernière création du collectif flamand[149] se dressait fièrement près du parc des expositions de Chalon-sur-Saône[150]. Installé à Anvers, le Groupe Berlin « esquisse depuis 2003 des portraits de cités à la frontière du spectacle et de l'installation vidéo »[151] *Moscow* fait partie du cycle documentaire intitulé *Holocène.*

Ingénue, j'attends devant le chapiteau pensant y voir quelques prouesses. Après quelques minutes, on nous laisse entrer. Je constate qu'il n'y a ni chaise ni gradin et remarque une étroite scène sur laquelle sont installés cinq musiciens : un altiste, deux violoncellistes, un contrebassiste et un pianiste. Suivant le mouvement général, je m'assieds devant.

Commence alors une valse d'écrans. Fixés sur un rail ces derniers sont mobiles. Ils apparaissent et disparaissent sous l'action des techniciens mettant en dialogue les témoignages diffusés. *Moscow* donne la parole à sept Moscovites dont « une scientifique qui complète son petit salaire en faisant des ménages le soir et un directeur de cirque qui boite pour cause de désobéissance aux racketteurs très officiels ».[152] Assemblée en une polyphonie, les interviews font surgir les contradictions et les paradoxes de la capitale russe.

---

[147] Rigot, Antoine, « L'éthique des nomades », Les nouvelles géographies culturelles, *Stradda, le magazine de la création hors les murs*, n°23, Hors Les Murs, janvier 2012, p. 38.
[148] Blisson, Cathy, *« Moscow »*, La rue s'invente de nouvelles scènes, *Stradda, le magazine de la création hors les murs,* n°18, Hors Les Murs, octobre 2010, p. 44.
[149] www.berlinberlin.be
[150] *Moscow* a été présenté à Chalon-sur-Saône, dans le cadre du festival Chalon dans la rue. La jauge était limitée à 100 spectateurs. L'accès au spectacle était payant, le tarif étudiant était de trois euros.
[151] Dreyfus, Emmanuelle (dir), « la Ville High-Tech », in Magie nouvelle, un art contemporain, *Stradda le magazine de la création hors les murs*, n°16, Hors Les Murs, Paris, Avril 2010, p. 48.
[152] http://www.pronomades.org/saisons/2012/septembre-28/groupe-berlin-moscow

Peu à peu l'étau des écrans se resserre autour des spectateurs. Nous donnant la sensation d'être au cœur de la ville.

Moscou, où toutes les routes mènent au Kremlin,
où vivent plus de milliardaires au kilomètre carré
que n'importe où ailleurs,
où le maire fait passer à tabac les participants à la gay pride,
où tout ce que l'on touche renvoie à l'Histoire,
où chaque cliché est à la fois confirmé et démenti,
où l'on ne commande pas la vodka au verre, mais au gramme.
Moscou, un cirque ? [153]

Pour finir, nous sommes projetés au centre de la piste du Cirque de Moscou, pris dans le tourbillon du carrousel. Le chapiteau illustre bien le propos, évoque une ville en pleine effervescence et amène la technologie vidéo dans la rue.

Arts de la rue et espace clos

L'accès à un spectacle semble conditionné. S'il ne l'est pas par le prix, il l'est par le format du spectacle, le cadre de diffusion, l'espace de représentation : son architecture, sa situation géographique dans ou hors de l'espace urbain.

Pour garantir leurs survies économiques les compagnies se produisent dans des espaces clos, dans des salles. L'hiver les conditions climatiques ne permettent pas aux artistes de se produire à l'extérieur. Les artistes de rue adaptent leurs activités. Les festivals et les saisons arts de la rue s'étendent d'avril à octobre.

Certaines compagnies alternent le dedans et le dehors au gré des projets. Déjà, en 1999, dans la revue *Rue de la Folie*, Michel Simonot constate « De plus en plus souvent, des spectacles quittent la rue pour rentrer dans des enceintes tout en affirmant leur appartenance aux arts de la rue. »[154] Aujourd'hui cette tendance se confirme. « L'entre deux »[155] serait-il devenu la règle ? Les artistes de rue expérimentent ou redécouvrent les espaces clos. Le dedans n'est plus étranger au dehors.

Dans les festivals de rue importants, [notamment à Aurillac], beaucoup se retranchent dans des lieux clos afin de gérer l'affluence des spectateurs et préserver l'intégrité esthétique de leurs spectacles.

---

[153] http://berlinberlin.be/fr/project/moscow/
[154] Simonot, Michel, op.cit, p 8.
[155] « Être entre deux mondes, n'est-ce pas là situation ambiguë significative de l'évolution actuelle des arts de la rue ? » Ibid.

Pour l'édition 2011 du festival Éclat, la compagnie Vendaval a présenté son spectacle *La Mer dans un verre* dans la cour d'une école. Nous pourrions multiplier les exemples.

Quant est-il de la gratuité, si souvent brandie comme un étendard ? Si le libre accès est une réalité relative, la gratuité relève du mythe. La plupart du temps, les spectacles de rue sont financés directement ou indirectement par de l'argent public. Les artistes sollicitent directement les spectateurs en faisant circuler "un chapeau".

CHAPITRE II/ L'espace public: un espace modelant

A/ L'espace de jeu et l'espace spectatoriel

L'espace public met l'espace de jeu et l'espace spectatoriel au même niveau. La majorité des spectacles n'établissent pas de séparation tangible. Cette proximité modifie la relation de ces deux espaces et des individus qui les occupent. Elle permet les échanges de regards, de sourires et les contacts physiques. Elle favorise le mélange des espaces et leurs mises en mouvements.

Échanges de regard : *Trust, objet nocturne n°24* du Groupe Merci

Le Groupe Merci « invente de nouveaux espaces de paroles théâtrales. »[156] À travers le texte théâtral, cette compagnie de théâtre interroge l'espace de la représentation, la relation entre le comédien et le spectateur. Depuis 1996, la metteure en scène Solange Oswald et le plasticien Joël Fesel, co-fondateur du Groupe Merci, défendent l'idée que « le théâtre et le texte peuvent aussi être des fenêtres de décloisonnement. »[157] Souvent hors cadre, leurs créations résistent à la classification et interrogent les frontières des arts de la rue.

En 1999, Solange Oswald et Joël Fesel mettent en scène *La mastication des morts* de Patrick Kermann. Programmé dans le *in* du Festival d'Avignon, ils investissent le jardin du grand cloître de la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon.

[156] http://www.groupemerci.com/ctns_v4/merci_v4.html
[157] Gonon, Anne, « Trajectoires d'Ovni », La rue s'invente de nouvelles scènes, *Stradda le magazine de la création hors les murs, n°*18, Hors Les Murs, octobre 2010, p. 19.

Le spectateur est convié « dans un cimetière de campagne aux tombes bien alignées. (…)Dans toutes ces tombes ouvertes ont pris place des comédiens. Allongés, ils profèrent leurs textes. (…) [Le] spectateur est invité à se balader selon son humeur entre les tombes. (…) Et l'on vit cette chose inouïe : des spectateurs installés dans une grande intimité auprès d'un « cadavre »tenter d'amorcer un dialogue avec lui. »[158]

Le spectacle connait un succès critique et public. Son dispositif hors cadre lui vaudra un article dans la revue *Rue de la Folie*[159] et une invitation au Festival international de théâtre de rue d'Aurillac l'année suivante. Cette incursion dans le secteur des arts de la rue marque la trajectoire de la compagnie. En 2008, le Groupe Merci revient à Aurillac pour raconter *La brève histoire du XXème siècle*[160] dans un cylindre de 9 mètres de diamètre et de 4 mètres de profondeur qui, dans la tradition foraine, servait à des cascadeurs qui tournaient en moto sur la paroi verticale en se servant de la force centrifuge. Placés au-dessus du cylindre les spectateurs ont « l'obligation de rester debout, derrière un mince garde-fou, en surplomb par rapport au vide. Ficelés sur des monte-charges individuels, les comédiens surgissent d'un endroit invisible en contrebas, montent pour aussitôt replonger. »[161]

En 2014, le Parapluie, Centre national des arts de la rue d'Aurillac confirme son soutien au Groupe Merci en coproduisant *Trust, objet nocturne n°24* de Falk Richter[162] ; *Trust* est programmé au Festival international de théâtre de rue d'Aurillac.

Il est 21h30. La nuit tombe. Les spectateurs se massent devant les portes du CNAR. J'immortalise l'instant et présente mon billet, réservé quelques semaines plutôt sur internet. Je rejoins prestement le groupe. La soirée est fraîche pour la saison, je regrette de ne pas avoir pris une veste.

Après les recommandations d'usages les portes s'ouvrent. Nous entrons dans une pièce exiguë, un sas ? Les portes se referment derrière nous. Nous sommes parqués. Il fait sombre. Nous avançons à tâtons. Au centre de la pièce, sur un tapis roulant des reproductions d'avions miniatures défilent. Immobiles, bras tendus les comédiens présentent les maquettes.

---

[158] Han, Jean-Pierre, « La mastication des morts : topographie d'un texte », *Rue de la Folie*, *La revue des arts et spectacles urbains*, n°6, oct 1999, p. 25.
[159] Ibid.
[160] Ourednik, Patrik, *Europeana, Une brève histoire du XXème siècle*, éditions Allia, Paris, 2004. Ce spectacle est en partie coproduit et diffusé par le réseau rue.
[161] Braunstein, Mathieu, *Télérama*, janvier 2009.
[162] Falk, Richter, *Trust suivi de Nothing hurts*, traduit de l'allemand par Anne Monfort, L'Arche, « Scène ouverte », 2010, 136 p.

Nous sommes sur le tarmac. Le bruit est assourdissant. Les lumières des avions en approche nous éblouissent. L'atmosphère s'emplit de fumée. Puis le vacarme cesse. Une porte s'ouvre. Nous pénétrons dans un vaste hall. Des chaises pliantes en toile délimitent au sol un espace de jeu rectangulaire. Au plafond, l'espace de jeu est dessiné par des rampes lumineuses et multimédias. Quatre écrans sont suspendus. Je décide de m'installer au premier rang. Les spectateurs s'assoient de part et d'autres de l'espace. Nous nous faisons face. Nous avons pris place dans le décor.

« Ils sont tous couchés dans un océan de canapés et de fauteuils et baignent dans leurs épuisement, ils bougent çà et là lentement, comme des fougères, quelque chose d'un peu étrange s'est construit dans ce paysage de canapés. »[163]

Les comédiens circulent autour de l'espace de jeu. Ils tirent des cubes lumineux à roulettes derrière eux. Ils traversent ce qui semble désormais être la salle d'attente d'un aéroport. Tour à tours et simultanément les sept personnages, nous raconte les yeux dans les yeux leurs peurs, leurs désirs, leurs colères. Ils exhibent leurs maux et leur corps. Le Groupe Merci amène l'intime dans un hall d'aéroport.

« JE NE PEUX PAS TOUT LE TEMPS ÊTRE DRÔLE ET PERFORMANT cette obligation d'être performant il faut toujours que je fasse ma propre publicité à chaque phrase que je prononce. Il faut que je me désigne comme un produit ET ÇA JE N'Y ARRIVE PLUS C'EST TOUT »[164]

Les comédiens défilent devant nous sur une musique électro-pop. Ils vendent leurs corps devenus des produits de consommation. Ils happent notre regard. Sagement assis, nous consommons, les mots, les visages et les corps.

Ces échanges de regards mettent en perspective notre place de spectateur. Face à la crise de nerfs d'une stagiaire, à un couple qui se déchire, à un homme qui s'interroge sur le sens de la vie et les dérives du monde devons-nous réagir ? Le Groupe Merci questionne notre immobilisme.

« Si on ne touchait à rien
C'est tellement compliqué de changer tout ça
Si on ne foutait pas le bordel
Ça a duré si longtemps tout ça »[165]

---

[163] Ibidem, p. 21.
[164] Ibidem, p. 67.
[165] Ibidem, p. 18.

« Le regard est à la fois canal de réception pour l'individu et signal vers les autres. »[166] Les spectacles de rue permettent une interaction visuelle complète. C'est-à-dire qu'elle peut fonctionner dans un sens et dans l'autre.

Les propos de Peter Pabst le confirment : « quand vous êtes sur un plateau et que vous avez cent cinquante kilowatts entre vous et le public, c'est un trou noir absolu, vous ne pouvez rien reconnaître et vous ne savez pas pour qui et avec qui vous jouez. S'il y a de la lumière dans la salle comme maintenant, je peux vous regarder, je vois si quelqu'un commence à s'endormir et cela fait une grande différence.»[167] La relation acteur/spectateur s'en trouve modifiée. Les comédiens peuvent ajuster leurs jeux aux réactions des spectateurs et communiquer plus directement leurs émotions aux spectateurs.

Ces échanges visuels associés à une adresse directe singularisent l'acteur et le spectateur. Cette proximité rend l'individualité de chacun plus présente. « Le visage est l'interface symbolique de l'identité sociale. » [168] La proximité physique engendre un processus de reconnaissance de l'autre. L'aspect inédit du spectacle vivant n'en est que plus prégnant. Cela peut décupler chez le spectateur le sentiment de vivre une expérience unique.

Les artistes de rue qui veulent être au plus près de leur public, joignant le geste à la parole empiètent sur l'espace spectatoriel. Les intrusions des artistes dans l'espace spectatoriel décalent le regard du public. Des spectateurs deviennent le point de chute de tous les regards. Les spectateurs se trouvant en dehors de la sphère performative « actorielle » reconnaissent l'union physique des acteurs et spectateurs par leurs regards. Par le biais de ces quelques spectateurs c'est tout le public qui s'unit au corps actoriel.

---

[166] Gonon, Anne, *Ethnographie du spectateur. Le Théâtre de rue, un dispositif communicationnel analyseur des formes et récits de la réception*, Thèse de doctorat en Sciences de l'information et de la communication, dirigée par Serge Chaumier, université de Bourgogne, 2007, p. 250.
[167] « Peter Pasbt et André Diot, dialogue sur l'espace et la lumière avec Michel Bataillon et Christine Hamon Siréjols. » In Surgers, Anne, Hamon-Siréjols, Christine (dir) *Théâtre : espace sonore, espace visuel*, Lyon : PUL, 2003, p48 et 49 cité par Gonon, Anne, op.cit, p. 249.
[168] Ibidem, p. 248.

Corps à corps *: M.A.M.A.E* du Magma Performing Théâtre

M A M A E (*ou Meurtre Artistique Munitions Actions Explosion)*, attentat artistique revendiqué par le Magma Performing Théâtre de Nadège Prugnard prend de force le public, l'oblige à entendre, à voir, à regarder, à se regarder.

Le Magma Performing Théâtre a été créé en 1999 par l'auteure, metteure en scène et comédienne Nadège Prugnard. « Auteure prolifique depuis 2003 elle a écrit une vingtaine de pièces de théâtre au sein de sa compagnie et à l'occasion de rencontres artistiques et de commandes d'écritures dont la trilogie « chaos et jouir » : *Monoï, Kamédür(x) Drama Rock* avec Eric Lareine et *M A M A E. »*[169]

De 2008 à 2013, elle était artiste associée au Théâtre d'Aurillac, Scène conventionnée pour les nouvelles écritures de la scène. Actuellement, elle poursuit son travail sur le territoire du Cantal pour rendre la parole à l'art dans l'espace public.

Été 2014, le Festival d'Aurillac est le théâtre de la lutte des intermittents contre la convention d'assurance chômage nouvellement adoptée par le gouvernement, la précarité et l'attaque aux droits sociaux. Nadège Prugnard et le Mouvement H/F Auvergne[170] - avec le soutien de la SACD, de la Région Auvergne et en complicité avec le Festival international de théâtre de rue d'Aurillac et le foyer des jeunes travailleurs d'Aurillac - s'emparent de la tribune et organisent - au pied levé le vendredi 22 Août de 21h à 1h place de l'hôtel de ville - l'évènement artistique *Les Invisibles, vers l'égalité femmes-hommes dans les arts et la culture*. C'est à cette occasion particulière que j'ai vu *M A M A E*. - « La représentation est suivi d'un marathon poétique: Lectures, performances, chansons bancales, parcelles de création, poèmes jetés à la face du monde et autres épluchages du réel, portés par des créatrices d'aujourd'hui. »[171] -

Écrit par Nadège Prugnard et mis en scène par Marie Do Fréval*, M A M A E* est une création 2006. Pourquoi s'exploser au public ? Le Magma Performing Théâtre questionne l'attentat suicide.

---

[169] Bompard, Barthélémy, Prugnard, Nadège, *Les Pendus*, Lavérune, L'Entretemps, « Scénogramme » 2014, deuxième de couverture.
[170] http://www.mouvement-hf.org/
[171] Page facebook de l'évènement *Invisible, vers l'égalité femmes-hommes dans les arts et la culture*.

Dans M A M A E « six actrices s'explosent au public, une mort publique et théâtrale »[172]. Les corps des comédiennes deviennent miroir d'un monde en lambeau, porte drapeau d'un art en péril.

Révoltées, les comédiennes scandent les mots. Sous l'articulation, les lettres se détachent. Un instant, les mots deviennent des syllabes, onomatopées, mouvements de langue, ouverture et fermeture des lèvres, vibrations des cordes vocales, souffle.

Accélération
Arrêt sur image
Choc
Event
O
KRE KRO Q SI T S
Violence S
Larme S[173]

Corps tendus, les comédiennes scandent M A M A E, éructent Meurtre Artistique Munitions Actions Explosion et crachent. Une parole viscérale, organique[174] qui tient sa puissance de l'urgence, du désir de vivre et de dire, une parole en suspens qui n'a que le temps théâtral pour être dite, pour être entendue.

Six femmes exposent leurs corps ; six corps insatiables qui réclament nourriture, amour et sexe. Aux prises avec ces terroristes, les spectateurs sont dans l'obligation de répondre à six demandes d'amour urgentes et violentes. Une comédienne s'avance et interpelle les spectateurs les sommant de répondre à son besoin de sexe. Sa demande se fait de plus en plus pressante. Elle entre dans l'espace spectatoriel et choisit un spectateur. L'homme est debout face à elle au milieu de l'assemblée. Elle commande, intime, ordonne : « Baise-moi ! ». Le spectateur, un ardent défenseur des droits de la femme, se déshabille. Le public sourit. La comédienne continue d'exploser la violence de son désir. Elle crie, crache, profère, éructe. À bout de souffle, elle enlace le spectateur.

[172] http://www.magmaperformingtheatre.com/?page_id=105
[173] Retranscription du texte à partir d'un extrait vidéo.
[174] Un travail de plateau, d'écriture scénique et d'improvisations a précédé l'écriture « afin de capter l'univers poétique, la charge artistique des comédiennes » Reportage sur la pièce MAMAE, de Nadège Prugnard, au Lavoir moderne parisien.

Le théâtre de Nadège Prugnard est une réappropriation de « ce qui nous revient de droit : le cri, la liberté, les pulsions, la violence, l'absolu refus et la mort, avec des impressions de sang, de larmes, de sperme et de sueur et d'un bout à l'autre, malgré les plages de rêverie et de tendresse, un grondement de révolte et de tendresse. »[175]

La proximité de l'espace de jeu et de l'espace spectatoriel permet aux artistes et aux spectateurs de se voir, d'échanger des regards voire de se toucher.

« L'anthropologue Edward T Hall constate que les relations entre les animaux sont régies par des sphères invisibles définissant une bulle autour de chaque individu. »[176] Il en va de même pour l'homme. Ces bulles de protections physiques et mentales semblent être les fondements des codes de relations sociales. L'espace spectaculaire de rue semble modifier notre relation aux spectacles et aux autres. « La distance entre les acteurs et les spectateurs induit des caractéristiques réceptives spécifiques et des comportements sociaux singuliers, potentiellement transgressifs.»[177]On compte cinq types de proxémies :

- « La distance intime » est réservée aux personnes qui nous sont proches. Elle implique des contacts physiques importants. C'est le corps à corps. La grande proximité rend la vision que nous avons de l'autre floue. Elle est complétée par des données sensorielles autres que la vue.
- « La distance personnelle» qui est liée aux relations amicales. Les conversations tenues dans cette zone de proximité sont d'ordre privé. Les échanges de regard sont essentiels.
- « La distance sociale » qui existe par exemple avec des collègues de travail. Elle est liée à des relations régies par les convenances et la courtoisie. Elle permet des contacts visuels mais elle limite les contacts physiques.
- « La distance publique » s'établit entre un orateur et son auditoire. Elle représente la distance d'échange la plus grande. Elle n'implique aucun échange de regard ni aucun contact physique.

« La proxémie » varie en fonction des liens qui unissent les individus. Elle symbolise un paramètre qui définit les rapports que nous entretenons avec autrui. Les relations qui s'établissent dans l'espace public sont conditionnées par « la distance sociale ». Toute intrusion dans notre bulle personnelle ou intime est interprétée comme une agression.

---

[175] Entrevue 2008 n° 4 : Nadège Prugnard à l'occasion d'une résidence de création du projet « la Jeannine » au Parapluie consultable sur le site de Hors Les Murs.
[176] Gonon, Anne, op.cit, p. 130.
[177] Ibidem, p. 131.

Un regard peut être intrusif s'il est trop insistant. « La représentation théâtrale constitue un contexte d'interaction exceptionnel et éphémère. »[178]La proxémie, entre les artistes et les spectateurs mais également entre les spectateurs eux même, n'est plus tout à fait sociale sans être vraiment personnelle[179].

Les regards et les corps, se frôlent, se touchent. Espaces de jeu et espace spectatoriel se mêlent pour se mettre en mouvement.

B/ Espaces gestuels

Silence encombrant de Kumulus

L'espace de jeu est définie « par l'évolution gestuelle des comédiens (…) il est en perpétuelle mouvance, les limites sont expansives et imprévisibles.»[180] L'ouverture de l'espace public laisse entrevoir l'infini de l'espace gestuel du performeur.

Samedi 21 mai 2011, 16h30, le soleil ne laisse que peu d'ombre. Les spectateurs s'assoient le long d'un muret sous les arbres. Dans quelques minutes, la première représentation de *Silence encombrant* débutera.

La compagnie, Kumulus, a été fondée en 1986 par Barthélemy Bompard. Né en 1958 à Dakar au Sénégal, habitué des *« peut mieux faire ! »,* il se signale - très tôt - par sa fainéantise[181] mais obtient - néanmoins - un CAP d'ébéniste et suit une formation de dessin publicitaire à l'Académie Charpentier. En 1976, il découvre le théâtre et crée sa première compagnie, Les Maxibules. Très vite agacé par « la politesse des salles »[182], il s'engage auprès de compagnies comme Générik Vapeur et le Phun et apprend son métier. Il participe également à la création d'autres compagnies : Zéro de conduite, Speedy Banana, les Piétons. « Kumulus fait désormais partie des poids lourds du genre. »[183] Consacré en 2006, Barthélemy Bompard reçoit le prix SACD des arts de la rue pour l'ensemble de son œuvre.

---

[178] Ibid

[179] Nous reviendrons sur la question de l'échange dans la partie 2 L'incontournable spectateur, chapitre II Spectateur par nature, p. 161.

[180] Pavis, Patrick, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Armand Colin, 2003, p. 121.

[181]« Gros fainéant à l'école, j'ai passé un CAP d'ébéniste puis je suis parti faire du théâtre dans une compagnie(…) j'ai monté Speedy Banana et les Piétons, j'ai travaillé avec le Phun, Générik Vapeur…etc » Entretien avec Barthélemy Bompard, octobre 2011, annexe audio.

[182] Ibid.

[183] Quentin, Anne, « Kumulus, la fragilité d'un poids lourd », *Scènes Urbaines,* n°1, Hors Les Murs, Mai 2002, p. 35.

Sensible à la danse-théâtre de Pina Bausch, aux sentiments exacerbés des peintures médiévales de Jérôme Bosch, il pourrait faire sienne la devise des Ballets de C de la B d'Alain Platel, la « danse s'inscrit dans le monde, et le monde appartient à tous », Barthélemy Bompard crée « des spectacles qui s'inspirent de la réalité crue du monde. Pour parler, dénoncer, choquer, interpeller, émouvoir et être le miroir de nos sociétés.»[184] Après avoir crié, proféré, gémit et usé les mots et le verbe de Nadège Prugnard sur les places publiques avec *Les Pendus*, Kumulus fait le pari de la lenteur et du silence.

Le parking du lycée Olympe de Gouges a été vidé de ses voitures; reste d'un côté une énorme benne de chantier, massive et énigmatique, de l'autre un tas de chaises. Seul, un éboueur balaye. On ne lui prête que peu d'attention.

Sans bruit, il ouvre les portes de la benne, son contenu se répand avec fracas. Le vacarme nous attire. Nous nous approchons. Parmi les encombrants, nous découvrons des corps ; la benne a rejeté des corps d'hommes et de femmes. L'Homme est un déchet comme les autres.

Les corps déshumanisés, pétrifiés dans une épaisse et gluante couche de poussière s'éveillent, s'animent peu à peu. La peau et les vêtements des comédiens sont recouverts d'argile blanche. Leurs visages sont figés dans une expression.

Dans un dernier souffle, les corps se dressent lentement et procèdent - tout aussi lentement - à un étrange ballet. Pris d'un élan incoercible et absurde, les neuf morts-vivants avancent les bras chargés, trainant derrière eux des encombrants ménagers de toutes sortes : tuyaux, portes, fenêtres, boites de conserves, jouets, cadres, chaises, casseroles, WC, traversin, ferraille, seaux, draps, qu'ils déposent quelques mètres plus loin. Nous reculons pour ne pas faire obstacle ; nous élargissons le cercle. Des spectateurs prennent des chaises et s'installent. J'observe l'évolution des espaces. Chaque comédien crée un espace à la fois personnel et collectif. Les personnages matérialisent par des objets des résidus d'espaces privés dans un espace ouvert, et racontent ainsi leurs histoires, souvenirs d'une vie passée ?

« Trainant du pied, flasques, apathiques, tous ces personnages sont pourtant obstinés à conquérir leur espace. »[185] Ils conquièrent l'espace physique et sonore sans mot.

---

[184] Bompard, Barthélemy, Nadège, Prugnard, op.cit, p. 13.
[185] Hahn, Thomas, « Silence encombrant », Lieux de résidence, les fabriques du possible, *Stradda le magazine de la création hors les murs*, n°21, Hors Les Murs, juillet 2011, p. 38.

Nous écoutons le frottement des boites de conserve, de la ferraille, des tuyaux que l'on traine et que l'on lâche sur le bitume. L'espace sonore s'emplit de bruits encombrants, musique de l'absurde.

Le temps s'étire à l'infini dans un incessant va et vient. Nous regardons les gestes et les mouvements s'épuiser dans la lenteur. Avec *Silence encombrant*, Barthélemy Bompard choisit d'aller à contre sens, « de faire un spectacle lent pour aller contre ce monde qui va de plus en plus vite (…) [contre] l'imagerie montée et rapide (…) et d'amener le spectateur dans une errance. »[186]Les yeux à demi clos, nous attendons que cela finisse. Cela aura-t-il une fin ? Après une heure et quart, je les laisse là, dans la beauté du geste, de l'acte inachevé.

Clov (regard fixe, voix blanche).- Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir.[187]

Dans l'espace public, le corps apparait comme une scène. La forme déambulatoire permet au performeur de déployer son espace gestuel dans la ville.

[186] Entretien avec Barthélémy Bompard et Nina Serusier de la compagnie Kumulus à l'occasion de la résidence de création du projet "Silence encombrant" au Parapluie, 2011, consultable sur le site de Hors Les Murs.
[187] Beckett, Samuel, *Fin de partie*, Paris, les éditions de Minuit, 1957, p. 15.

Silence Encombrant

Livret de famille des Arts Oseurs

Urbaphonix de Décor Sonore vient de s'achever. Nous nous hâtons pour ne pas manquer le début du prochain spectacle de notre liste : *Livret de Famille* de la compagnie des Arts Oseurs. Le festival Chalon dans la Rue a débuté il y a deux jours, et déjà, *Livret de Famille* apparaît comme l'une des révélations de la programmation *off*. La compagnie héraultaise se distingue. On en parle Rue des publics[188]. Empreinte d'une certaine fierté régionaliste, nous nous rendons sur l'île Saint-Laurent.

La compagnie les Arts Oseurs est née en 2002. Elle a été fondée par Périne Faivre et Charlotte Tessier. *Livret de famille* est une création 2012. La première du spectacle a eu lieu le 1er avril 2012 à Saint-Jean-de-la-Blaquière (34) dans le cadre des Saisons Lodévois et Larzac.

Ce spectacle fait résonner la phrase de Federico Garcia Lorca : « Le théâtre c'est la poésie qui sort du livre pour descendre dans le rue ». *Livret de famille*[189] a été écrit par Magyd Cherfi, chanteur et parolier du groupe Zebda.

Magyd Cherfi est un français d'origine algérienne. Il est né à Toulouse en 1963. Dans *Livret de famille*, il se raconte. *Livret de famille* est le témoignage dérangeant et jubilatoire d'un fils d'immigré, d'un français d'origine… . Sa prose est intime et crue. Périne Faivre dit avec justesse que « son verbe transpire l'urgence et la nécessité de dire ».

« J'ai pas voulu finir comme un arbre (...) déraciné. (...) J'écris comme on se jette. Je me jette et j'attends…La liberté, l'égalité, que sais-je ? En attendant…go, do. »[190]

La question des origines, de l'identité est au cœur du texte. Les récents débats sur l'identité nationale ont suscité chez Périne Faivre[191] le désir de donner à entendre ce texte au plus grand nombre.

Nous sommes assis dans l'herbe autour d'un arbre - généalogique - dans lequel sont suspendu des morceaux de plexiglas. Quel est ton nom ? Où es-tu né ? Où sont nés tes parents ? La question de l'identité est d'abord posée aux spectateurs.

---

[188] Pôle d'information, de rencontres pour les publics mis en place pendant la durée du festival Chalon dans la rue.
[189] Cherfi, Magyd, *Livret de famille*, Acte Sud, 2004, 72 p.
[190] Ibidem, p. 7-8.
[191] Entretien avec Périne Faivre, annexe audio.

La comédienne tourbillonne au son de l'accordéon pendant qu'un peintre croque les visages de certains spectateurs sur des morceaux de plexiglas.

Dans *Livret de famille*, Périne Faivre est accompagné de l'accordéoniste Renaud Grémillon et du performeur visuel Xavier Moreno. Les trois artistes interprètent le texte avec des médiums différents : la voix, le corps, le pinceau, la peinture, la craie, l'accordéon… . Les performances visuelles, le texte et à la musique se mêlent et s'appuient les uns sur les autres.

Le texte semble avoir imposé une forme déambulatoire au spectacle. *Livret de famille* est un recueil de courts textes. La narration n'est pas linéaire. Les ruptures dans la narration imposent le mouvement. Le parcours est constitué de 6 stations pour 5 déplacements. Ces déplacements sont autant de respirations, de pauses réflexives nécessaires pour le spectateur secoué par la brutalité du texte. Notre mouvement symbolise également le parcours de ce fils d'immigré devenu homme.

Le point de départ du parcours est la cité, « que dis-je un zoo. En tout cas à l'époque ça en était un. Personne ne s'y trompait. Nous-mêmes à la naissance, on se donnait des noms d'oiseaux…».[192]

Les mots sont mordants et percutants, rien de complaisant. Il n'est pas question de s'apitoyer. On s'émeut et on rit de son sort, d' « un monde où le bus est un terrain de drague, où les insultes sont des marques d'affection, etc. »[193]

L'heure du déménagement est venue. « On déménage ! »[194] Ça déménage, La comédienne nous entraîne avec fougue et énergie. Nous traversons le pont de Génise. Nous arrivons devant le gymnase Saint-Laurent. Au sol, le plan d'une maison est tracé à la craie. Nous restons sur le pas de la porte. La comédienne explore l'espace, nous offre une visite guidée.

Au numéro 3 place Thevenin, l'usine AZF explose. Plus loin, place Saint-Laurent, un portrait s'esquisse. Un traceur de ligne marque la voie. Près du parking de l'ancien hôpital, à la terrasse d'un café on attend les résultats du premier tour de l'élection présidentielle de 2002.

---

[192] Cherfi, Magyd, op.cit, p. 9.
[193] Géraldine, Korblum, *L'Humanité*, 27 août 2012.
[194] Cherfi, Magyd, op.cit, p. 44.

Livre en main, Périne Faivre projette avec force et conviction cette parole - qui n'est pas la sienne - sur les murs de la ville. La musique et les mots se dissipent, ils ne laissent derrière eux qu'une ligne tracée à la craie.

Dans *Livret de Famille*, les espaces se font et se défont. Les espaces évoluent en fonction des déplacements des artistes. Les spectateurs participent à cette évolution puisqu'ils construisent et déconstruisent les espaces spectatoriels au cours de la déambulation.

La "cinéplastie" qualité « intrinsèque d'un corps en déplacement susceptible au même instant de créer comme de changer de forme»[195]est mise en jeu. Les spectateurs développent leurs propres espaces gestuels. Lorsque le cortège spectaculaire se déplace les espaces gestuels - espace de jeu et espace spectatoriel - des artistes et des spectateurs se mêlent. Cela ne dure pas ils se dissocient dès que le mouvement, le déplacement cesse. « Comédien et public peuvent (…) être mélangés dans la même aire spatiale, ils n'en forment pas moins deux «espaces » (…) non miscibles »[196]. Même quand ces espaces ne sont pas strictement divisés, il y a toujours des hommes qui regardent et des hommes regardés. La direction de leurs regards unit les spectateurs. L'espace spectatoriel et l'espace actoriel sont liés par les regards.

Par sa mobilité, le spectateur influe sur l'espace spectaculaire. Les spectateurs et comédiens font évoluer l'espace théâtral ensemble. Au théâtre « les corps des comédiens sont aussi (…) des modes de mises en espace. (…). L'espace scénique : non plus seulement aire de jeu, lieu de performance, mais architecture mobile des corps humains »[197]Dans la rue, c'est également vrai pour le spectateur.

La rue façonne l'espace spectaculaire. De par la proximité physique qu'elle admet, la rue modifie la manière dont le public appréhende la création. Cette proximité permet aux comédiens d'établir une relation de grande complicité avec les spectateurs. Elle ouvre le spectacle sur l'individu, la vie quotidienne et permet à l'espace spectaculaire de s'étendre et d'évoluer. La rue est en perpétuel mouvement et le spectacle de rue s'inscrire dans cette mobilité. Les corps sont mobiles tout comme les espaces qu'ils définissent.

[195] De Morant, Alix, op.cit, p. 165.
[196] Ubersfeld, Anne, *L'école du spectateur*, Paris, éditions Belin, 1996, p. 51.
[197] Ubersfeld, Anne, op.cit, p. 70.

C/ De l'immobilité à la mobilité

Apanage des théâtres, incarnation de l'opposition scène/salle les dispositifs frontaux sont présents dans L'espace public. Ce type de dispositif se caractérise par son immobilité. On parle d'ailleurs de spectacles "fixes".

Dispositif Frontal

1/ *Les Pendus* de Kumulus : une frontalité sans compromis

Août 2009, la vingt quatrième édition du Festival d'Aurillac bat son plein, Il est 17 heures trente, je m'installe face à l'échafaud. Le soleil est descendu derrière les murs gris du parking de la Maison de l'emploi. L'air est lourd, le goudron est chaud. J'envie les spectateurs qui ont une chaise pliante et envisage sérieusement de m'en procurer une.

La mise à mort est imminente. Les quatre condamnés emboitent le pas au bourreau. L'assistance fait silence. Nous écoutons les derniers mots des « presque-morts », « déjà-morts », morts-vivants. « La corde au cou, (…) Ils s'adressent au public venu assister à l'exécution, entre peur, pleurs et ultime provocation. »[198] Ils parlent en canon, dans mon souvenir leurs paroles se mêlent :

« Je suis venu travailler. » « Je suis une actrice ! » « Ecrire comme on hurle. » « Pogo, Pogo, Pogo ! » « Je suis une actrice ! » « Pogo, Pogo, Pogo ! » « Je suis venu travailler. » « Je suis une actrice ! » « Ecrire comme on hurle. »

La pièce, *Les Pendus*, est une co-création de la compagnie Kumulus et de Nadège Prugnard auteure et metteure en scène du Magma Performing Théâtre. Cette collaboration artistique a été initiée et encouragée par le Festival international de théâtre de rue d'Aurillac dans le cadre du dispositif « tandem ».

Révolté par le rejet de son dernier spectacle*, le Cri,* par les professionnels[199] et face au consensus Barthélemy Bompard décide « d'en remettre une couche »[200], bien décidé à rêver le monde. Les mots de Nadège Prugnard ne sont pas de ceux qui apaisent les colères. Le théâtre de Kumulus reste résolument politique[201] même si ce premier travail avec un auteur marque l'histoire de la compagnie.

---

[198] Bompard, Barthélemy, Nadège, Prugnard, op.cit, p. 20.
[199] Rejet qu'il n'hésite pas à qualifier de censure, entretien avec Barthélémy Bompart, op.cit, annexe audio.
[200] Bompard, Barthélemy, Nadège, Prugnard, op.cit, p. 14.
[201] « La troupe constituée d'un noyau d'artistes fidèles tente de retranscrire à travers le geste, le mot et le son des sujets de la vie quotidienne et de l'actualité mondiale: racisme, folie, exode. » www.kumulus.fr

Dans la droite lignée du *Cri, Les Pendus* donnent la parole à ceux qui ne l'ont pas, aux marginaux, aux parias, aux laissés-pour-compte, aux rebuts de l'humanité. Sont condamnés à mort par pendaison : un punk, un étranger, une actrice et un écrivain. La sentence est exécutée sans être prononcée. Après quelques minutes de spectacle, ils sont pendus haut et court. Nous ne connaîtrons pas leurs crimes.

« Le réalisme des gibets convoque toute une imagerie sordide, historique, tragique, infâme. »[202] *Les Pendus* dénonce les mises à mort sommaires, les lynchages, les massacres et les charniers.

Le choc est frontal. Le dispositif scénique marque par sa frontalité, son affront. « L'irruption de ce régime honteux d'exécution capitale sur une scène de théâtre, en l'occupant du début à la fin, est en soi une transgression esthétique et politique forte. »[203] S'ajoute à cela un texte de Nadège qui refuse l'autocensure et assume la violence du réel. Le Punk n'hésite pas à mettre à mal la bienséance verbale. La mise à mort des personnages entraîne l'arrêt de l'action. Les corps sont figés dans la mort. Les comédiens sont suspendus, n'ont plus que leurs voix pour se faire entendre.

Tous : « M'entendez-vous au-delà de la mort ? M'entendez-vous au-delà du temps ? »[204]

Le théâtre se rit du temps et de la mort. Les morts se réveillent pour dire. Ils vident leurs tripes[205]. Les pendus sont « un cri post mortem de la liberté qui n'en aura jamais fini de dire »[206].

Dans *Les Pendus*, la frontalité du dispositif est justifiée par la situation dramaturgique. Adossée à un mur, elle veut confronter le public, l'obliger à voir et à entendre. Toutes les frontalités ne sont pas aussi rudes.

2/ *GK<3* d'Hervé Maigret

Les yeux rivés sur mon plan, je sors du bois de la Garenne. Quelques rues plus loin, je découvre la scène de *GK<3*, *Nouvelle Génération*[207] nichée dans un espace vert entre les immeubles de la résidence André Delalandre.

---

[202] Jean-Jacques, Delfour, « Préface », in Bompard, Barthélemy, Nadège, Prugnard, op.cit, 2014, p. 7.
[203] Ibid.
[204] Bompard, Barthélemy, op.cit, p. 29.
[205] Thibaudat, Jean Pierre, Rue 89.
[206] Bompard, Barthélemy, Nadège, Prugnard, op.cit, quatrième de couverture.
[207] Le spectacle *GK<3* a été présenté à Sotteville-lès-Rouen le vendredi 25 juin 2010 dans le cadre du festival d'arts de la rue Viva Cité. Il a été coproduit par l'Atelier 231, Centre national des arts de la rue implanté à Sotteville-lès-Rouen.

Pièce chorégraphique d'Hervé Maigret et de la compagnie ngc25*, GK<3* est le troisième volet d'une aventure commencé en 2000 avec *les Kadors*. Devant un juke-box, deux jeunes hommes passent en revue leurs morceaux fétiches ; entre amusement et provocation les jeux et les codes de la masculinité se dévoilent. Ce court spectacle - de 21 minutes - présenté aussi bien en salle qu'en rue, rencontre un vif succès et devient la carte de visite de la compagnie. En 2006, pour la 150ème représentation Maigret imagine « un pendant au duo des adultes avec deux jeunes adolescents. » [208]et crée *Génération Kadors*. En 2007, pour prolonger la rencontre avec le public il propose *Le Bal moderne.* Les spectateurs sont invités à rejoindre les kadors sur la piste.

Hervé Maigret est initié très tôt à la danse contemporaine. Formé aux techniques de José Limon il développe une danse expressive empreinte de théâtralité, prenant appui sur un support musical fort. Il intègre le Centre chorégraphique national de Nantes et rencontre Stéphane Bourgeois et Nathalie Licastro avec lesquels ils cofondent en 1998 ngc25, - nouvelle génération de chorégraphe et 25 du fait de son âge -. La compagnie n'a que peu de liens avec le secteur des arts de la rue mais cultive et recherche l'échange avec les publics afin de démocratiser la danse[209].

Trois générations de danseurs se défient sur des tubes des années soixante-soixante-dix. Dans cette ultime version, trois duos s'affrontent : adolescent, adulte et senior. Les danseurs livrent leurs corps et leurs fragilités. La fébrilité et l'énergie de la jeunesse s'opposent à l'assurance et à la maturité. Bananes et déhanchés lascifs viennent en réplique aux saltos arrières et aux autres acrobaties. « Reflet des années qui passent, l'être masculin s'épanouit devant nos yeux et devant les quatre autres danseurs ». [210]

La scène s'ouvre sur l'herbe et des bosquets d'arbres. Nulles coulisses où se cacher. Les danseurs entrent, sortent de scène et patientent à vue. Les bancs dressés au-devant de la scène ne peuvent contenir tous les spectateurs qui s'assoient sur la pelouse. Le terrain en pente s'offre en amphithéâtre. Aux balcons, les habitants des immeubles voisins ont une vue imprenable sur la scène.

---

[208] http://ngc25.com/
[209] Entretien avec Hervé Maigret février 2011. Cet entretien ne fait pas partie des annexes car la bande son est de mauvaise qualité.
[210] http://ngc25.com/

La frontalité est dépassée par l'ouverture de l'espace. Les spectateurs œuvrent à l'ouverture de l'espace spectaculaire qui passe de 90° à 180° voire 360°; s'il n'y a pas d'empêchement, si l'espace s'y prête, le public forme un cercle.

360°

Un espace spectaculaire circulaire modifie le rapport au spectateur. La mobilité de ce dernier n'est pas plus importante que dans un espace rectangulaire, mais son inscription spatiale dans la représentation est différente. Dans le cadre d'un dispositif frontal l'artiste est dos au mur, le public lui fait face ; il y a une opposition entre artiste et spectateur qui n'existe pas dans le cercle. Dans un dispositif scénique circulaire, le public devient le cadre spectaculaire. L'artiste est pris au piège de l'arène spectatorielle ; il ne peut pas fuir en coulisse, il ne peut se dérober au regard du spectateur. Le public est tout puissant, il a droit « de vie et de mort » sur l'artiste.

1/ *Basculoscopie* de Pipototal *:* circularité en mouvement

Place de la gare à Chalon-sur-Saône, la nuit est étoilée, je m'assois près de l'imposante construction métallique de la compagnie Pipototal.[211] Sur une base circulaire approchant les treize mètres de diamètre, roues, plateformes et barres s'articulent autour d'une bascule géante.

Dans la famille des arts de la rue, je voudrais les constructeurs. Bonne pioche ! Pipototal a été créé en 1989 par Philippe Geoffroy, comédien et créateur de machinerie autodidacte. La machine est au cœur des créations de la compagnie. C'est elle qui inspire les histoires, les récits, la poésie et le rêve. Dans son catalogue, Pipototal répertorie une dizaine d'engins tel que le tournesique, le planétarium, la rosace à culbutes, la pipozetta ou encore le pipovol : « un triporteur à six roues déplaçant une demi-lune de trois mètres de haut, au milieu de laquelle se trouve un acrobate dans un baudrier qui actionne deux ailes articulées. »[212]

La mise en mouvement de la mécanique requiert l'intervention humaine. Comédiens, acrobates et musiciens sont à la manœuvre. Assemblées à l'envie, les extravagantes machines paradent en convoi dans la ville en toute occasion. Pipototal développe un art cinétique.

Premier spectacle « fixe » de la compagnie, *Basculoscopie* est un agrés monumental. L'installation s'illumine, une quinzaine d'humanoïdes entrent. Ils portent des combinaisons

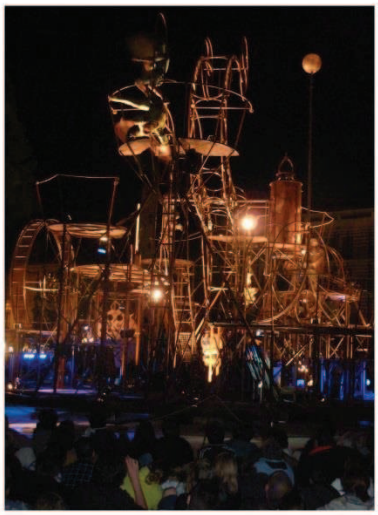
[211] *Basculoscopie* a été présenté au festival Chalon dans la rue à Chalon-sur-Saône en juillet 2010.
[212] http://www.pipototal.fr/

vertes et marron qui mettent en valeur leurs anatomies : marquent leurs articulations et définissent leurs cages thoraciques. Leurs visages sont masqués, comme déshumanisés, par des cagoules, des chapeaux, des lunettes d'aviateurs et des perruques. Ils s'affairent tel des automates, actionnent les manivelles, les roues et la grande bascule. Les manœuvres sont l'occasion d'acrobaties : portés, roulades, banquines et salto. Une musique percussive et mélodieuse donne le rythme. L'installation comporte un instrument. Les musiciens jouent en direct. Sous l'action des acrobates la structure figée se met en mouvement, tourne sur elle-même, comme une planète. Le spectateur peut apprécier l'ensemble de l'installation.

Une figure se démarque. Les humanoïdes ont un maître. De son promontoire, il ordonne la marche du vaisseau. « Plus vite ! ». La musique s'accélère. Bientôt un autre lui dispute le pouvoir, prend la parole, parle de ses ambitions. Les maîtres s'affrontent tandis que les esclaves se fondent dans les rouages sous un déluge pyrotechnique.

Dans l'arène des spectateurs, l'artiste est un gladiateur de la société du spectacle, condamné à la performance : plus haut, plus fort, plus vite. Le cercle est métaphore de l'aliénation.

Basculoscopie



2/ *Foin !* Aliénante circularité

Jeudi 21 juillet 2011, deuxième jour du festival Chalon dans la rue, il est bientôt 11heures, je m'installe dans les gradins de la compagnie SF. Dans quelques minutes, le spectacle *Foin* débutera. L'air est frais, la terre est encore humide des dernières averses mais le soleil et le public sont au rendez-vous. On se serre dans les gradins. Le programme annonce une jauge de cent personnes.

Les gradins encerclent le dispositif scénique. L'espace de jeu est découpé en tranche par des panneaux. Découpage que nous retrouvons au sol ; des copeaux de bois délimitent les espaces. La sciure me rappelle le sable de la piste. Je prends une photographie.

La compagnie SF, comprenez Sébastien Foutoyet, est une jeune compagnie bourguignonne. Elle a été créée en 2007. *Foin* a bénéficié du dispositif régional « les arts publics » créé en 2010 pour promouvoir les arts de la rue en Bourgogne. Les projets sélectionnés sont accompagnés, produits et/ou diffusés par trois structures partenaires : Chalon dans la rue, le festival les Z'accros d'ma rue à Nevers et la Transverse à Corbigny, lieu de fabrique dédié aux arts de la rue géré par Metalovoice.[213] *Foin* était programmé dans le *in* du festival Chalon dans la rue.

Sébastien Foutoyet, est passé d'écoles de théâtre en conservatoires[214] avant d'enseigner au Théâtre universitaire de Dijon. Il intervient également auprès de public en difficulté: déficients mentaux, alcooliques, SDF, toxicomanes, personnes en difficulté d'insertion sociale et professionnelle. Il souhaite élargir toujours plus le champ des publics. Fils d'ouvrier, il revendique son amour de la terre, du jardinage, de la musique, et assure qu'il « maîtrise l'art de la sieste comme personne »[215]. Avec « ses amis »[216] , il imagine un théâtre tout terrain.

[213] En 2011, la compagnie SF a eu plusieurs résidences de création et répétitions, deux avant-premières sur le territoire bourguignon avant sa présentation au public et aux professionnels des arts de la rue lors de l'édition 2011 du festival Chalon dans la rue. Du 26 juin au 01 juillet 2011 : résidence de finalisation de la création à Corbigny accueillie par Metalovoice. 12 juillet 2011: sortie de résidence et avant-première à l'abbaye de Corbigny organisée par la Transverse. 13 & 14 juillet 2011: deux représentations à Challuy et Gimouille - Communauté d'agglomération de Nevers - dans le cadre du festival les Zaccros d'ma rue. Du 20 au 24 juillet 2011 : cinq représentations au festival *in* Chalon dans la rue

[214] Il a suivi une formation au Grenier de Bourgogne, au Conservatoire national de la région Bourgogne (1997/98) et au Théâtre national Dijon Bourgogne (1998/2000).

[215] Entretien avec Sébastien Foutoyet février 2012, annexe audio.

[216] Ibid.

Le Petit cirque des tribuns constitue une première expérience dans l'espace public pour la troupe. Durant l'été 2009, la compagnie SF a sillonné en mobylette[217] le canal de Bourgogne pour « déposer de la poésie au pied des gens ».[218] Soutenu par François Chattot, alors directeur du Théâtre Dijon Bourgogne (TDB), les cinq comédiens vont de village en village pour jouer *La Maladie d'être mouche* de Anne Lou Steininger *et Le Souverain Fou* d'Hervé Péjaudier.

Qu'est-ce que *Foin* ? Le foin évoque la campagne, les champs, les pâturages. « Ça sent bon le printemps, le renouveau. »[219] « C'est un clin d'œil à mes origines » nous explique Sébastien Foutoyet. Cela renvoie également aux balbutiements du projet. Les premières répétitions ont eu lieu en plein champs et le jeune metteur en scène envisageait de jouer dans une arène de foin. Le point d'exclamation nous met sur une toute autre piste. Foin devient une interjection et désigne alors le désordre, la désorganisation[220]

Foin raconte le tourbillon de la vie, la société et ses mécanismes implacables. Prisonnier d'un manège de paravents quatre personnages, deux hommes et deux femmes, dévoilent leurs histoires, « fragments de vie venus pour danser leurs moyens de survies dans la spirale orchestrée du temps »[221]. Une jeune femme cherche un sens à sa vie. Elle inscrit sur le mur, JE SUIS NÉE POUR… . Elle récite : *« ne détester personne, ne pas être jaloux, respecter tous les hommes, donner à manger aux pauvres, aider ceux qui sont dans le malheur»,* et tourne en rond de plus en plus vite. L'autre se regarde dans un miroir et se perd dans son reflet. Elle s'aguiche, embrasse son image, lèche la glace, rit et simule un orgasme. *« C'est l'histoire d'une petite fille qui a grandi trop vite.* » [222]Un homme décide de se convaincre du bien-fondé de chaque chose : *« le mieux c'est être fidèle au responsable, à la loi, au pouvoir ; suivre sans broncher, accepter l'ordre et le sens du monde sans la moindre opposition, sans nerfs tendus, jusqu'à avoir un cœur serein, fidèle et serein »*[223], et donne naissance à une pensée fascisante. La quatrième s'appelle Michel Déroutet, il cache son mal-être derrière, l'argent, le sexe et une crème effet bonne mine.

---

[217] Les mobylettes tractent des carrioles, dans les quelles sont transportées le matériel. Les artistes installent à chaque étape leur *Petit cirque* improvisé.
[218] Entretien avec Sébastien Foutoyet février 2012.
[219] Ibid.
[220] Dossier de diffusion de *Foin*.
[221] Ibid.
[222] Extrait du texte de *Foin* transmis par Sébastien Foutoyet.
[223] Ibid.

Sur un air de violon, le manège avance[224]. Les comédiens font tourner le manège ; les personnages sont acteurs de leurs propres malheurs. Ils se présentent devant nous un à un. Dans le prolongement de l'espace de jeu, le public est divisé en quatre. Selon leurs places dans l'arène, les spectateurs voient un spectacle différent. Ce dispositif spectaculaire engendre de la frustration chez le spectateur qui peut se muer en curiosité et pousse à revenir le lendemain.

Le jeu s'accélère et atteint son paroxysme. Le fasciste pousse l'engrenage. Il exulte. À bout de force, les autres personnages chutent, s'accrochent les uns aux autres. La boite à musique continue de tourner. La jeune femme idéaliste rencontre Michel Déroutet, ensemble, ils s'égarent dans l'alcool, la drogue et le sexe. La fillette joue au cochon pendu. Proie idéale, le fasciste essaye de l'attraper. Inlassablement, sourire aux lèvres, la violoniste continue de jouer. Les comédiennes grimpent au-dessus du manège. Nous pouvons tous les voir. Elles échangent des banalités. La musique continue.

Les comédiens sont encerclés et ne peuvent se libérer par le jeu. Les personnages sont prisonniers de la circularité, de la mécanique du cercle. Ils tournent en rond. Et crient leurs impuissances : *« Est-ce qu'il y aurait quelqu'un pour me dire comment on sort d'ici ? »*[225]

Scènes multiples ou éclatées

Les artistes de rue n'hésitent pas à segmenter, éclater ou multiplier les espaces de jeu pour mobiliser le corps et le regard du spectateur.

1/ *L'Effet sphère* de la compagnie des Quidams

Le 20 juillet 2011 à Chalon-sur-Saône, il est 23h15 une pluie fine commence à tomber, je crains que le spectacle de la compagnie des Quidams, *L'Effet sphère*, ne soit annulé. Les techniciens bâchent les sonos mobiles avec des sacs poubelle.

Comédien rompu aux techniques de cirque, Jean-Baptiste Dupperray crée la compagnie des Quidams en 1994 et propose le canevas, l'improvisation et l'adaptation comme lieu commun aux arts de la rue[226].

[224] Une violoniste joue au centre de l'espace.
[225] Extrait du texte de *Foin.*
[226] Entretien avec Jean-Baptiste Dupperray novembre 2013, annexe audio.

Il développe un art visuel, « un langage de gestes, de danses, de musiques et de silences qui permet d'aller à la rencontre de toutes les langues et toutes les cultures, »[227] et séduit le secteur de l'évènementiel en France comme à l'étranger.[228] Cette manne financière permet notamment aux Quidams d'acheter en 2012 l'ancienne salle des fêtes de la commune d'Étrez (01) et d'ouvrir le lieu aux artistes et aux "rurbains"[229] pour provoquer l'échange. La création de *L'Effet sphère* est marquée par la rencontre de Jean Baptiste Dupperray et du "musicomédien" Hal Collomb qui enrichit les images de ses écrits.

Dans un halo de lumière, des échassiers apparaissent au coin de la rue. Ils manipulent de grandes marionnettes de deux mètres cinquante. Jambes et échasses dissimulées dans les gaines de ces dernières, ils semblent reposer sur leurs épaules pour mieux incarner de doux êtres célestes, porteurs d'étoiles.

Le public, qui occupait la voie, se divise en deux groupes pour laisser passer le cortège. La bi-frontalité s'impose pour quelques instants. Accablés du poids des astres et de leurs gardiens les géants avancent lentement. Leurs compagnons de voyage affichent des mines réjouies. Ils sourient et saluent les spectateurs. Aux pieds des atlas, des globes roulent. Chacun est manipulé par deux techniciens. Une muse ouvre la marche. Elle guide les géants du son mélodieux de sa flûte traversière. Nous leur emboitons le pas.

L'atmosphère s'emplit d'une fumée rouge. Éffrayés "les porteurs d'étoiles" stoppent les géants. Nous faisons cercle. La musique s'assombrit. Des hommes en uniforme armés de lances flammes prennent le contrôle des sphères se trouvant à terre. Leur leader un dandy de petite taille dans un costume trois pièces, crie, ordonne qu'on le suive. Les lances flammes crachent du feu, des feux de Bengale éclatent. Je sens leurs chaleurs sur mon visage.

La déambulation oblige à une mobilité de l'éclairage et du son. Outre des sonos mobiles, les costumes comportent des éléments lumineux. Des petites lampes sont fixées sur la flûte traversière et la robe de "l'enchanteresse". Dans la main des marionnettes, un luminaire est posé. De grosses ampoules sont fixées sur les torches que tiennent les sbires du dandy auxquelles s'ajoutent les fumigènes.

---

[227] www.lesquidams.com
[228] 95% du budget global de la compagnie repose sur l'achat de ses spectacles.
[229] Terme employé par Jean-Baptiste Dupperray pour qualifier les nouveaux habitants des zones rurales : vivant en campagne et travaillant en ville.

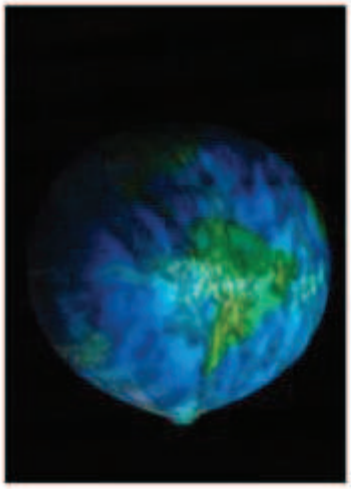
Le rythme de la déambulation s'accélère. Je cours presque pour suivre le cortège. Quelques rues plus loin une mer de spectateurs attend, s'ouvre et engloutit homme et géant. Debout sur un bloc de béton, j'aperçois : deux sphères s'élever dans le ciel. Des images défilent, elles montrent les effets de l'action humaine sur la terre : glissement de terrain, fonte des glaces… .

Les étoiles s'envolent plus loin. Je contourne la foule et grimpe dans la cabane du jardin d'enfant pour voir. Les ballons se teintent de bleu. Des images de la terre vue du ciel sont projetées. "Les porteurs d'étoiles" laissent s'envoler leurs astres. Ils les maintiennent au-dessus d'eux à l'aide de cordes. Le voleur de planète se hisse au sommet d'un globe et exécute des acrobaties pour montrer sa domination. Il lève ses bras au ciel pour étendre son autorité à ceux se trouvant dans les airs.

Cette fable sur la construction de l'univers dévoile peu à peu une pensée écologique. Elle nous raconte la conquête de la terre, du système solaire puis de la galaxie par l'homme. La compagnie des Quidams confronte l'univers et l'homme. On retrouve ici une thématique éminemment circassienne : la confrontation de l'infiniment grand et de l'infiniment petit. *L'Effet sphère* marque par l'éloquence de ses images.

La multiplicité et la mobilité des scènes ne permettent pas au spectateur de tout voir. On aperçoit, on devine. Les déambulations demandent de la bonne volonté et un certain esprit d'initiative au spectateur. On prend du plaisir à chercher un bon point de vue : on se met sur la pointe des pieds, on grimpe sur le mobilier urbain. La déambulation est un jeu de piste.

L'Effet Sphère



2/ *Une Cerise noire* de la Compagnie Française de Comptage

Parcours et déambulations n'ont pas le monopole pour éclater l'espace de jeu. Vendredi 9 septembre 2011, le festival angevin, les Accroches Cœurs, a débuté plus tôt dans l'après-midi. Il est 20h30. Un sandwich à la main, je m'assois devant le camion/studio de la Française de Comptage (FDC). Le spectacle, *Une Cerise noire,* ne commence qu'à 21 heures mais les spectateurs sont déjà nombreux à patienter[230]. Le studio mobile est peu à peu mis en lumière.

La Française de Comptage s'est constituée en 2002 autour de la personnalité de Benoît Afnaïm et d'un projet ambitieux de déambulation monumentale mêlant cinéma musique, chanson et construction. Malgré les difficultés financières *33 heures 30 minutes*, récit de l'épopée de l'aviateur Charles Lindbergh voit le jour.

Benoît Afnaïm est constructeur. De 1987 à 1997, il a notamment assisté Enrique Jimenez dans la construction des décors et des machines pour la compagnie Oposito. « Depuis quelques années, il est responsable de la construction de décors d'émissions de télévision, de cinéma, de téléfilms. »[231]Il participe à la réalisation de plusieurs courts métrages avant de réaliser en 1999, *La Véritable histoire de Rico de Ramponeau telle que son père la racontait à mon père.*

Une Cerise noire invite le spectateur à assister au tournage d'un film noir et « à sa diffusion simultanée sur grand écran »[232].Un détective privé fauché, Eddie Lawson, ayant combattu durant la seconde guerre mondiale, exerce un chantage sur le major de sa compagnie qui se présente au sénat. Ce dernier est en affaire avec un scientifique nazi. Les plans de Lawson sont contrariés par la belle et vénale épouse du futur sénateur qui voit dans ce chantage l'occasion de se débarrasser définitivement de son mari. Traqué par la police, Lawson, parviendra à se tirer de ce mauvais pas grâce à sa fidèle secrétaire, Peggy Schapman. *Une Cerise noire* joue de tous les clichés et se moque des facilités scénaristiques des séries B américaines des années cinquante. Sur les compositions originales de Michel Risse l'atmosphère se constitue en scénario.

Surprise, le spectacle commence par une répétition. Les spectateurs seront sollicités au cours du spectacle. Un comédien nous briefe : « à mon signal, vous vous levez et vous scandez, "Miller Sénateur". » On fait un essai. La caméra se tourne vers nous. Les spectateurs se voient à l'écran. Nous sommes figurants. Espace de jeu et espace spectatoriel se mêlent.

---

[230] La jauge est de 3000 personnes.
[231] Dossier artistique *Une Cerise noire*.
[232] Ibid.

Face caméra, Dov Cohen, le comédien qui incarne le héros, nous présente les acteurs et protagonistes du film. La diva fait irruption sur le plateau. Elle sourit à la caméra et se dirige d'un pas langoureux vers sa loge. L'équipe de tournage est composée « d'archétypiques : star capricieuse, vedette vieillissante alcoolisée, second rôle jaloux»[233]. Les comédiens ne s'arrêtent pas de jouer lorsque les caméras ne sont plus braquées sur eux. Nous suivons la vie de l'équipe de tournage: les maladresses, les disputes et autres engueulades ; le metteur en scène qui s'énerve contre les comédiens qui ne suivent pas le texte…etc.

Le tournage est mis en fiction. Deux récits s'enchâssent l'un dans l'autre. Le making-off est la vedette du spectacle. Le film en est le bonus. Une comédienne debout, appuie sa tête contre un oreiller suspendu dans un cadre vertical. À l'écran, nous découvrons le visage d'une jeune femme endormie. Un plan serré sur un élément de décor de 30 cm qui nous laisserait imaginer le reste du décor : un lit, une chambre… . *Une Cerise noire* lève le voile sur l'ingéniosité et révèle le génie du cinéma. « La magie est d'autant plus grande qu'on voit les ficelles. »[234]

Avec *Une Cerise noire,* Benoît Afnaïm raconte son expérience - de technicien -, rend hommage aux métiers de l'ombre et affirme que « l'acte artistique n'est pas dans le résultat mais dans la démarche. »[235] Les comédiens sont aussi techniciens, Ils ont créé le décor.

« 21 comédiens et techniciens évoluent sur le camion-studio, semi-remorque portant le grand écran, les décors et les régies [,] ingénieux studio de cinéma, il est équipé de panneaux escamotables qui, manipulés par les techniciens, composent les 14 décors du film. »[236] L'espace côté jardin au premier niveau deviendra tour à tour, le bureau du détective privé, une chambre puis le laboratoire du scientifique nazi. Les techniciens font évoluer le décor avec rythme et légèreté. Ce ballet est orchestré au millimètre par la bande son. Les acteurs jouent en play-back. La bande son était nécessaire pour reconstituer une ambiance intérieur dans l'espace public. *Une Cerise noire* est une véritable prouesse technique.

Le metteur en scène joue avec le regard du spectateur. Nous ne savons plus où donner de la tête. Le spectateur doit faire des choix : regarder la scène qui se joue, l'image qui en est retransmise à l'écran, les techniciens qui aménagent l'espace. L'espace scénique est multiple et complexe. L'espace de jeu principal, le plateau du camion est sur deux niveaux. Le premier niveau compte trois espaces de jeu. Le second niveau compte deux espaces et un écran.

---

[233] Ibid.
[234] Interview Benoît Afnaïm, Lumière d'Août, France Culture, 20 août 2010.
[235] Interview de Benoît Afnaïm, Radio Grenouille, juin 2012.
[236] Dossier artistique *Une Cerise noire*.

De part et d'autre du plateau des espaces se révèlent en un coup de projecteur : une cabine téléphonique, la planque du détective…etc.

Couplés à la simultanéité, la multiplication et l'éclatement mobilisent le regard et l'attention du spectateur.

Conclusion

« Sur les plateaux, des dispositifs à géométrie variable, la simultanéité des temporalités, la coprésence des acteurs et spectateurs le recours au virtuel et "une dramaturgie du paramorphe" obligent l'artiste autant que le public à adopter des comportements marqués par la mobilité. »[237]L'espace public ouvre des perspectives au spectateur. Son regard n'a de limite que l'horizon dont l'espace de jeu est le centre. Sur cette ligne imaginaire et circulaire, environnement et espace spectaculaire se superposent de sorte que même en la présence d'une scène, la frontière entre l'espace spectatoriel et l'espace de jeu devient floue et pousse le corps des spectateurs à s'enrouler autour de ce dernier pour en dessiner les contours. Régi par des logiques de flux et de circulation, l'espace public accentue la mobilité des corps et trouve son pendant artistique dans la forme déambulatoire. La mise en mouvement des espaces et des corps bouscule les habitudes, attire l'attention, attise la curiosité du spectateur en mettant l'action en suspens, en créant des ruptures et des surprises. La pluralité et la simultanéité des foyers d'action obligent le spectateur à faire des choix, « encouragent la multiplicité des points de vue et (…) la non linéarité de [la] réception. »[238]Les arts de la rue relèvent d'une esthétique de la fluidité, du nomadisme. Ils mettent le spectateur en état d'errance. Ce dernier marche en quête d'histoires, d'images, de rêves, de poésie. Les artistes placent « la dialectique du mobile et de l'immobile, de la transition et du changement »[239] au cœur des spectacles.

---

[237]. « La dramaturgie du paramorphe ne définit pas un théâtre sans forme, un théâtre informe, mais un théâtre des formes possibles : un théâtre virtuel. (…) rien de figé, mais un processus en mouvement, une métamorphose ininterrompue, une transformation transitoire et malléable. Théâtre du processus, de la métamorphose et de l'expérience, les théâtres virtuels reposent sur la détermination des variables qui composent l'acte théâtral. » Bardiot, Clarisse, *Les théâtres virtuels*, Thèse de Doctorat sous la direction de Béatrice Picon-Vallin, CNRS-universités Paris 3, 2005 cité par De Morant, Alix, op.cit, p. 8.

[238] Gonon, Anne, « La critique embarquée : comment appréhender les spectacles qui enrôlent le public ? » in *Scènes de la critique Apprendre n°37*, Acte Sud-Papier, 2015, p. 138.

[239] De Morant, Alix, op.cit, p. 26

D/ De l'imbrication à l'imprégnation

L'espace de vie quotidienne, théâtre d'évènements impromptus

Les artistes définissent un espace de représentation. Ils y présentent leurs spectacles. Pour autant les activités qui ont lieu dans l'environnement immédiat ne s'arrêtent pas. Les gens rentrent chez eux, les enfants jouent. À la terrasse des cafés, les discussions vont bon train. Les spectateurs peuvent être accaparés par ce qui se passe autour de l'espace de représentation. La gageure en rue est de capter l'attention des spectateurs et de la garder. Des évènements peuvent survenir dans l'environnement immédiat mais également dans l'espace spectaculaire voire dans l'espace scénique. Durant les entretiens, les artistes racontent comment ils sont parfois pris à partie par des passants ou des spectateurs. Ils mettent en exergue l'imprévisibilité qui caractérise l'espace public et ses occupants. Un exemple revient souvent celui "du chien"; en rue, nous disent-ils: « un chien peut traverser la scène ».

1/ *Deuxième mouvement* de la compagnie le Cri du Chœur

Je m'attendais à l'imprévu. Je l'espérais. Il survint le dernier jour de la onzième édition du festival Chalon dans la rue. Avant de prendre le train, je me rends place du cloître pour une énième représentation. Quantité de troupes produisent de petites formes théâtrales en ce lieu.

La compagnie le Cri du Chœur propose un spectacle de « théâtre musical et humoristique »[240]intitulé *Deuxième mouvemen*t. Le groupe théâtral formé de quatre comédiens/chanteurs, deux hommes et deux femmes, présente un répertoire de compositions originales dans lesquelles il passe au crible de la dérision la nature, la fuite du temps, le devoir de mémoire, la solitude, le sexe, la trahison, la solidarité et l'amour.

Amarré à Moruroa
La marée de Bora Bora
Bord à bord à ton éclat
Comme toi, et bien et tout s'en va
T'as tout pété à Tahiti
T'es parti en catimini
Tout irradié mon palpitant
Comme cet atoll atomisé
Refrain
Avec toi l'amour tue
Le goût de la morue[241]

[240] Programme de l'édition 2011 de Chalons dans la rue.
[241] Extrait d'une chanson.

Drôles et fantaisistes, les chansons donnent lieu à des chorégraphies décalées. C'est le soir de la grande première, Benoît, Claude, Solange et Michelle sont prêts. Ils ont mis leurs tenues de gala : costume pour les messieurs et robe de soirée pour les dames le tout rehaussé d'accessoires de couleur rouge – fleur, nœud papillon, jupon, boutons, lunettes -.

Tout est prévu mais rien ne va se passer comme prévu. Les relations entre les membres du chœur viennent parasiter le concert. « Les personnages tombent amoureux, se disputent, se jalousent, se vengent, se giflent, se cognent et le parterre adore. »[242]Les problèmes d'organisation se succèdent et se ressemblent. Il y a un effet de comique de répétition. L'ordre des chansons est sujet à discussion. Après chaque psychodrame, les chanteurs s'interrogent: que va-t-on chanter maintenant? Michelle propose son solo. Sa proposition est systématiquement rejetée.

Les temps de préparation entre les chansons sont plus longs que prévu alors ils improvisent. Une thématique est associée à chaque chanson ce qui donne lieu à un renouvellement des accessoires et des instruments. Ils jouent l'improvisation et doivent improviser.

Pendrillons, pupitres et estrade sont disposés dans la rue adjacente à la place du cloitre, autrement dit sur la voie de circulation. Les spectateurs sont assis face à la rue, dos aux immeubles qui encadrent l'espace. Le quartier est fermé à la circulation automobile certes mais pas à la circulation piétonnière. Nous voyons les habitants du quartier circuler à l'arrière-plan. Ils passent derrière l'espace de jeu. Alors que les chanteurs se préparent à entonner une nouvelle chanson, une personne âgée s'engage dans l'espace de jeu. Les comédiens ne peuvent l'ignorer. Ils s'interrompent et l'accompagnent dans sa traversée. Plus tard, alors qu'ils font allusion au divin, les cloches de l'église voisine se mettent à sonner et couvrent leurs voix. Ils ne manquent pas de marquer ce son providentiel d'un geste de la main et d'un regard appuyé. Serait-ce un signe?

Les événements qui surviennent dans le temps de la représentation sont pris en compte et théâtralisés. Pour autant le spectacle n'intègre pas le lieu, son architecture et son histoire. Il s'y fixe quelques instants. Le dispositif frontal associé aux pendrillons et à l'estrade reproduit avec légèreté le modèle de la salle de théâtre. Le lieu est « un support formel ».

[242]Supplément du *Journal de Saône et Loire*, n°6400, Dimanche 24 juillet 2011.

Spectacle adaptable

Les arts de la rue se distinguent par leurs utilisations de l'espace public. Le traitement de l'espace diffère d'un dispositif spectaculaire à un autre. Lors de son intervention dans le cadre de la session de formation professionnelle « Publics des arts de la rue : du projet artistique à l'organisation pratique des spectacles de rue. » le 2 novembre 2004 à l'Atelier 231, à Sotteville-lès-Rouen, Sylvie Clidière élabore une typologie des modes d'usages des lieux de représentation. Elle propose cinq catégories de rapport au lieu de représentation : « le lieu neutralisé, le lieu comme support formel, le lieu comme support thématique, le lieu détourné et le lieu comme source d'inspiration »[243]. Dans le premier cas, l'existence du lieu est nié dans un rapport exclusif au public ou s'en coupe totalement - cf. chapiteau -. Dans le second, le spectacle s'appose dans une adaptation minimale et « déréalise le lieu en proposant une échappée de sa réalité »[244]. Les suivants s'appuient ou détournent les caractéristiques, les usages et les fonctions du lieu. La dernière catégorie regroupe les propositions écrites pour un lieu spécifique qui ne peuvent être transposés.

Cette classification relève « d'une dichotomie intégration-négation dans la relation à l'espace extérieur. »[245] Dans son ouvrage, *In vivo* Anne Gonon remarque que seule une minorité de spectacles de rue prend véritablement en compte l'environnement et ses habitants. Entre négation et intégration, nous proposons l'adaptation comme critère. Un spectacle de rue est confronté à des espaces de représentation très différents les uns des autres. Pour s'adapter à chaque nouveau lieu, le spectacle de rue doit admettre une certaine adaptabilité.

1/ L'adaptation nécessaire: *Have a dream dans la folie* d'Ici Même - Grenoble

Certains spectacles prennent forme en fonction d'un environnement particulier et/ou de ses occupants. *Have a dream dans la folie* se crée au contact d'un lieu au regard de ses habitants et avec la participation de spectateurs volontaires. Création 2006 du groupe Ici Même - Grenoble, *Have a dream* met en scène par radio interposée le parcours des spectateurs dans la ville.

[243] Intervention rapporté par Anne Gonon dans sa thèse, op.cit, p. 59.
[244] Ibid.
[245]Gonon, Anne, op.cit, p. 60.

Créé en 1993, Ici Même est un collectif d'anonymes[246] qui rassemble des artistes issus d'univers aussi différents et divergents que la danse, l'architecture, le cinéma, la radio ou le théâtre et s'identifie comme « constructeur d'expériences »[247]sensibles.

Ici Même considère l'environnement « comme source d'informations et de sensations qui peuvent être captées, enregistrées, accumulées comme matière à création »[248]. En réaction « au déluge d'images, en partie lié à l'arrivée en masse des vidéoprojecteurs dans les spectacles »[249], le collectif décide au début des années 2000 de faire du son et de l'écoute, « déjà très présent dans son approche »[250], des éléments centraux.

Comme on me l'a suggéré à la billetterie, je me rends place de la gare un quart d'heure avant le début du spectacle.[251] La jauge du spectacle est limitée à une trentaine de personnes. En échange de ma carte d'identité on me confie des écouteurs et une radio.

Au début, seule de la musique est diffusée, puis une sonnerie retentit, une voix me demande de me diriger au centre de la place. Je m'exécute. Les autres spectateurs font de même. Nous sommes tous sur la même fréquence.

Orientée par les instructions, je découpe du regard l'espace urbain, définis des cadres, des images. J'apprécie l'espace dans son horizontalité mais aussi dans sa verticalité. Volontaire je suis les indications : marcher, courir, sauter, tout en m'interrogeant. Où cela nous conduit-il ? Cinq cent mètres plus loin place de la République, où je deviens tour à tour, détective, espion, fugitif. « Suivez la première personne avec un tee shirt rouge que vous croisez. ». La ville est un espace de jeu. Allongée sur un rond-point, je regarde le ciel. Les passants et les automobilistes nous regardent. Nous sommes spectacle. La ville s'offre en spectacle, nous devenons celui de ses habitants.

Entre groupement et dispersion, *Have a dream* pose le paysage urbain, l'individu et le collectif, « la place singulière de chacun des protagonistes passants dans la ville »[252] comme expérience à vivre.

---

[246] Leurs noms n'apparaissent pas sur le site de la compagnie.
[247] http://www.icimeme.org
[248] Ibid.
[249] Gonon, Anne, «À l'écoute du monde, Parcours de pionniers», Expressions sonores, À l'écoute du monde, *Stradda Le magazine de la création Hors les murs,* n° 27, janvier 2013, p. 14.
[250]Ibid.
[251] *Have a dream dans la folie* a été présenté dans le cadre du festival Chalons dans la rue. Il faisait partie de la programmation officielle de l'édition 2010.
[252] http://www.icimeme.org

La bande son est réécrite en fonction des lieux et des parcours. Il est raisonnable de penser que les actions proposées aux spectateurs sont - quasiment - les mêmes d'une ville à l'autre. Aussi lâche soit-il, il existe un canevas, une méthode de confrontation et de découverte de l'espace. Les participants donnent vie et corps au concept spectaculaire *Have a dream dans la folie.*

2/ Adaptation partielle : *Borderline Blues* de la Fabrique Fastidieuse

La plupart des spectacles de rue ne s'adaptent que de façon relative et partiellement à l'environnement quotidien.

Accablées par la chaleur, nous arrivons dans la zone de stockage du charbon de l'aproport de Chalon-sur-Saône. La Fabrique Fastidieuse y présente son dernier spectacle *Borderline Blues*. La compagnie lyonnaise, nous accueille avec de l'eau fraîche. Chacun apprécie ce geste à sa juste valeur. Assises dans le sable, nous nous réhydratons. Les visages autour nous semblent familiers. Les personnes assises à nos côtés étaient présentes sur d'autres spectacles. - Sommes-nous suivis ? - Des strates de public semblent se former durant les festivals.

La Fabrique Fastidieuse a été créée en 2008 par les danseuses Julie Lefebvre et Anne Sophie Gabert. Julie Lefebvre a suivi une formation de danse classique puis contemporaine au conservatoire de Bordeaux. En 2009, elle intègre la troisième promotion de la Formation avancée itinérante des arts de la rue. (FAI AR) Depuis un an « elle est en résidence dans une école maternelle de Lyon »[253] dans le cadre du programme Enfance, art et langages. Elle côtoie des enfants de 2 à 5 ans, danse et joue avec eux. « Elle glane au quotidien des "physicalités" joueuses, chaotiques, insolentes, excessives et instinctives qu'elle reconstitue, fastidieusement, avec ses interprètes. Tout cela pour faire des pièces, qui appuieraient, subtilement, sur nos détonateurs communs. »[254] « Anne-Sophie [Gabert a d'abord été] formée à la gymnastique avant de découvrir la danse par le biais de l'improvisation. (…) Elle conçoit la danse comme un engagement physique exigeant et nourrit une danse à la fois précise, subtile et acrobatique. »[255]

Le projet in situ *Borderline Blues* est un des lauréats 2013 du programme de soutien à la création dans l'espace public de la SACD, "Auteurs d'espaces". *Borderline Blues* s'adapte aux environnements.

[253] www.lafabriquefastidieuse.com
[254] www.lafabriquefastidieuse.com
[255] www.lafabriquefastidieuse.com

Une semaine avant le début de l'édition 2013, Julie Lefebvre et son équipe répétaient dans les charbonnières du port nord[256]. « Pendant que les premières répétitions donnent forme au spectacle, les techniciens aménagent le décor : débroussaillage, implantation de prises pour grimper sur les murs, mise en place du dispositif sonore. »[257]

Dans un terrain vague, une jeune fille tague un mur. Près d'elle, le poste de radio émet de la musique. Une adolescente surgit de derrière le mur. Le jeu commence. Elle arrache la bombe de peinture des mains de sa nouvelle camarade de jeu. Elles se poursuivent, disparaissent derrière les murs, enjambent ces derniers, à bout de souffle s'assoient contre. Elles s'enlacent, se serrent, s'étouffent. L'une a le dessus sur l'autre ; elle rit.

On les entend courir, sauter, chuter. On entend leurs souffles, leurs rires, leurs cris, leurs silences. On entend les pierres rouler, les morceaux de bois craquer, le sable s'écouler. Cet espace au seuil de la ville est investi « par le jeu, comme seuls les gamins peuvent le faire.» « [Les performeurs] dévalent [les pentes], escaladent les murs, courent à toute allure et se cachent que l'environnement soit de terre, d'herbes ou de béton. » Sur ce terrain accidenté, le corps des performeurs est contraint.

Un jeune garçon s'empare d'un morceau de bois. Il défie le vent. On entend le bâton fouetter l'air. Son corps se laisse emporter. Pris d'un accès de colère, il frappe le mur de toutes ses forces. Plus tard un garçon et une fille se chamaillent. La violence prend le pas sur le jeu. Derrière un talus, elle le roue de coup. On voit le haut de son corps s'agiter frénétiquement. Dans *Borderline Blues*, quatre adolescents, aux portes de l'enfance et de l'âge adulte, dépassent, cherchent, éprouvent, leurs limites et celles des autres au-delà de la mort.

En quoi les comportements d'enfants sont-ils révélateurs de nos comportements, de notre monde d'adulte ? [258]« Avec le jeu pour seul langage, les interprètes expriment à la fois l'innocence et la cruauté de l'être humain ; combien il est difficile de vivre ensemble, de se tolérer sans rivalité, de s'aimer sans se jalouser. »[259] La violence du jeu social est dévoilée par « une danse vertigineuse, brute, acrobatique ».[260]

---

[256] Cette situation relève de l'exception, les compagnies n'ont que rarement la possibilité de répéter dans le lieu de même de la représentation.
[257] Pinos, Rebecca, « Chalon dans la rue en préparation », *Journal de Saône et de Loire*, le 19/07/2013.
[258] www.zoomlarue.com *Garnements*, étape de travail présentée au festival La plage des 6 pompes à La Chaux-des-fonds en Suisse.
[259] www.lafabriquefastidieuse.com
[260] Ibid.

La Fabrique Fastidieuse investit les lieux, adapte la trame à l'espace de jeu. Le scénario de *Borderline Blues*, que vous pouvez retrouver en annexe, fait état de cela. À la suite de la description d'une action, il est parfois inscrit : « trame à implanter, à écrire ou à composer sur place ou encore placement sur site ». Des séquences chorégraphiques sont écrites pour l'espace de représentation. De sorte que l'espace fait partie intégrante du spectacle et ne puisse être dissocié de celui-ci.

mustir

3/ Vie urbaine intégrée : *Ôdan Hodô* de la compagnie P2BYM

Le vendredi 6 novembre 2009 à Montpellier, dans le cadre d'une résidence de création à l'Atelline[261] la compagnie P2BYM a présenté *Ôdan Hodô ou duo pour passage piéton* le premier volet de son triptyque en espace public, *Soto*[262].

Anciens membres de la compagnie Ex Nihilo, Patrice de Benedetti et Yui Mitsuhashi créent P2BYM en 2008. Immergée dans le monde de la danse dès son plus jeune âge, Yui Mitsuhashi a suivi une formation au Sapporo Buyukai et Mizukami ballet - Japon - puis à l'École supérieure de danse Rossella Hightower à Cannes. Patrice de Benedetti est musicien de formation. Il a découvert le théâtre et la danse dans la rue. Ensemble, ils imaginent une danse légère presque invisible qui se densifie au contact de l'environnement quotidien.

Ôdan Hodô prend place sur un passage piéton. Patrice de Benedetti et Yui Mitsuhashi ont expressément choisi cette signalétique commune à toutes les villes de France et de Navarre. « La scène, le public, même le plateau est déjà monté, tracé plutôt ; reste à prendre rendez-vous. »[263] Ce spectacle accepte et assume totalement les fonctions du passage piéton et de l'espace urbain qui l'entoure. *Ôdan Hodô* se fond dans la vie urbaine et par là même en déjoue les contraintes.

« On ne veut pas casser le rythme du lieu de vie dans lequel on danse. (...) [Le spectacle] ne perturbe pas le quotidien ; c'est une altération du quotidien. »[264]

Le lieu de représentation n'est pas fermé à la circulation. Un passage piéton avec cinq bandes et au moins quarante secondes de temps de traversée est nécessaire.[265] Les séquences chorégraphiques se calent sur le rythme des flux de circulation piéton et automobile. Avant la représentation, les artistes viennent repérer les lieux, prendre le pouls de la ville.

Vêtus de manière sobre, les danseurs passent inaperçus ou presque. Pas d'entrée spectaculaire, ils arrivent séparément et se positionnent de part et d'autres de la bande passante. Ils s'intègrent à une situation tout à fait réelle et concrète. *Ôdan Hodô* se place à la frontière entre réalité et fiction, tel le théâtre d'intervention ou le théâtre invisible[266].

---

[261] Lieu de fabrique dédié aux arts de la rue situé sur la commune de Villeneuve-lès-Maguelone (34).
[262] Soto signifie dehors en japonais.
[263] www.p2bym.com
[264] Entretien avec Patrice de Bendetti et Yui Mitsuhashi mai 2010. Cet entretien ne fait pas partie des annexes car la bande son est de mauvaise qualité.
[265] Dossier de diffusion *d'Ôdan Hodô*
[266] Boal, Augusto, *Jeu pour acteur et non acteur : pratique du théâtre de l'opprimé,* Paris, La Découverte, 2004, p. 281.

Pour la dernière sortie d'atelier[267] d'*Ôdan Hodô*, les chorégraphes ont opté pour un espace de grande affluence, entre la tour de la Babote et le parking des halles de Laissac, en bas du boulevard de l'Observatoire afin de profiter du dynamisme urbain.

Les danseurs reprennent et donnent de l'ampleur à nos attitudes d'attente, d'impatience et de rêverie. L'amplification et la répétition permettent de passer des mouvements quotidiens aux mouvements dansés dans une parfaite continuité. À l'inverse, la diminution et le ralentissement des mouvements dansés mènent aux mouvements quotidiens. « Fondus dans l'anonymat, les danseurs empruntent les comportements ordinaires, les adaptent ou s'en décalent. L'attente leur permet de développer une technique du surgissement. »[268]

Patrice de Benedetti et Yui Mitsuhashi attendent, leurs gestes sont mesurés mais répétitifs. Le feu passe au vert, ils s'engagent. Les piétons déterminés avancent. Au milieu de la traversée, lorsque les passants se croisent, les danseurs s'élancent, tourbillonnent et dévient de leurs trajectoires obligeant les habitants à faire de même. De loin, passants et danseurs semblent interagir. De micro actions fictives se créent à l'intérieur de l'action spectaculaire.

Pour la première fois depuis longtemps, les piétons et les automobilistes, arrêtés au feu, se regardent, s'interrogent. Ce lieu quotidien et balisé, se teinte de mystère. Ils l'examinent attentivement pour comprendre. La position des spectateurs « avertis » leurs apparaît. Ils comprennent. Deux types de spectateurs se côtoient dans ce spectacle : les spectateurs qui ont été conviés, et les habitants qu'ils soient à pied ou en voiture.

Chaque catégorie de spectateurs voit la scène sous un angle différent. Les spectateurs informés ont une vision d'ensemble qui mêlent danseurs, marcheurs et conducteurs. Mise en scène du quotidien et chorégraphie se mélangent. Les passants ont d'abord une vision intime de l'action spectaculaire puisqu'ils y participent sans le vouloir. Puis leur vision s'élargit et ils peuvent décider de se positionner en spectateurs « avertis » ; choisir de prolonger la pause spectatorielle qui leur est offerte. Confrontés à l'espace de représentation, les automobilistes ne peuvent en faire autant sans provoquer des embouteillages.

---

[267] Présentation publique faisant suite à une résidence.
[268] Clidière, Sylvie, De Morant, Alix, *Extérieur danse*, Montpellier, L'Entretemps, 2009, p. 73. - À propos de *Trajets de vie, Trajets de ville* de la compagnie Ex Nihilo. -

Ôdan Hodô explore et transgresse un espace « où le corps s'interdit tout mouvement superflu, où les gens se croisent sans se regarder, où « le être ensemble » n'est pas synonyme de partage. »[269] *Ôdan Hodô* contraint les passants à traverser en dehors des clous. Le duo se met au diapason avec le lieu pour s'intégrer et l'intégrer. Seul le rythme de la chorégraphie s'adapte.

Conclusion

L'inattendu est au coin de la rue ! Cela l'artiste de rue l'a bien compris. Il s'en est saisi. Il n'hésite pas à jouer avec l'imprévu, l'impromptu, l'occasionnel et l'accidentel, à offrir l'environnement et les spectateurs en spectacle aux populations, à ajuster sa mise en espace ou à intervenir dans des espaces réservés. « Il propose, sous les figures de la gratuité, de la participation, du contretemps et de l'irruption, l'émergence de potentialités non contrôlées. »[270]

Il imagine des canevas dans lesquels des possibles peuvent émerger, qu'ils soient liés à l'espace ou aux spectateurs. Il s'adapte aux espaces et improvise en direction des spectateurs. L'improvisation à canevas permet aux comédiens, mais aussi dans le cas qui nous intéresse aux danseurs et aux circassiens « de développer une situation ou une fable sur laquelle ils se sont accordés avant le passage dans l'espace de jeu. » [271]

Scénarii et repères, issus de la commedia dell'arte -tradition des corps et de l'oralité- marquent les arts de la rue de leurs théâtralités. Lors de notre entretien, le directeur artistique de la compagnie des Quidams remarque avec justesse que l'improvisation naît de la théâtralité et non de la performance. « Improviser apparaît aussi comme une façon de s'opposer au théâtre à texte, d'échapper au modèle de la représentation. »[272]

En transposant leurs créations dans des espaces divers et variés, les artistes de rue ouvrent une nouvelle voie à l'adaptation, et créent « un théâtre des formes possibles (…) un théâtre du processus, de la métamorphose et de l'expérience ».[273]

---

[269] Dossier de diffusion *Ôdan Hodô.*
[270] Chaudoir, Philippe, op.cit, p. 83.
[271] Corvin, Michel (dir), op.cit, p. 286.
[272] Ibidem, p. 826.
[273] Bardiot, Clarisse, *Les théâtres virtuels*, Thèse de Doctorat sous la direction de Béatrice Picon-Vallin, CNRS-universités Paris 3, 2005 cité par De Morant, Alix, op.cit, p. 8.

CHAPITRE III/ De la transposition à la transfiguration[274]

A/ Espace public et transformations

L'espace public impacte l'espace théâtral et sa dramaturgie. Il rapproche les espaces des regardés et des regardants tout en les dispersant, les multipliant, les éclatant et oblige ainsi à une dramaturgie souple et malléable. Quelles incidences les arts de la rue ont-ils sur l'espace public ? Modifient-ils ? Transforment-ils ? Transmutent-ils ? Provoquent-ils changement et évolution ?

Du décor à l'installation in situ

«Toute instauration d'une scène dans un tissu urbain crée une discontinuité : le moindre podium dessine, même ténue, une frontière, instaure un territoire qui appelle le jeu. »[275]L'espace est redéfini, modifié dans sa fonction. L'artiste pose un cadre, il annonce qu'un spectacle va avoir lieu. Il interpelle le passant. Cela laisse supposer à Josette Féral que la théâtralité réside dans l'intention du metteur en scène et dans l'attente du spectateur.[276]

1/ Quand le décor fait spectacle : *Pig* de Whalley Range All Stars:
En juin 2010, La compagnie britannique Whalley Range All Stars a posé ses valises à Alès. Pendant 3 jours, les alésiens ont pu admirer la structure de leur spectacle *Pig*, une truie de 9 mètres de long. Quelque peu fantaisiste, elle attise la curiosité des passants. Le flux piétonnier est ralenti. Les passants ralentissent pour admirer l'énorme truie. Certains s'arrêtent et prennent des photos. *Pig* fait spectacle !

Pig est allongée de tout son long dans son enclos. Elle dort paisiblement. Le fermier, qui se tient à côté d'elle, sélectionne quelques privilégiés parmi les spectateurs. Ces derniers vont pouvoir rentrer dans l'enclos et découvrir quels secrets cache cette énorme truie. Affublé d'une queue en tire-bouchon, les spectateurs se pressent derrière les hublots qui remplacent les mamelles pour voir un court spectacle de marionnette qui raconte la vie à la ferme. Les spectateurs sont travestis en petits cochons de lait.

Pig peut être installée indifféremment dans n'importe quel espace pourvu qu'il soit assez spacieux. En ce sens, cette structure fantasque est similaire au chapiteau et à la scène qui sont des espaces spectaculaires identifiables et transposables.

---

[274] Guénoun, Denis, *Aurillac aux limites*, Arles, Actes Sud, 2005, p. 21.
[275] Boucris, Luc, op.cit, p. 18.
[276] Féral, Josette, *Théorie et pratique du théâtre, Au-delà des limites,* Montpellier, L'Entretemps, 2011, 446 p.

2/ Installation à vivre : *Confidences sur canapés* de la compagnie Baleine-Cargo

Confidences sur canapés est la création 2010 de la compagnie Baleine-Cargo. Elle a été présentée en 2012 à Chalon-sur-Saône dans le cadre du festival d'arts de la rue. Ce spectacle a bénéficié du dispositif « Écrire pour la rue » co financé par la SACD et le ministère de la Culture et d'une bourse Beaumarchais.

La compagnie Baleine-Cargo a été créée en 2007 par Françoise Guillaumond, écrivain et metteur en scène, à la Rochelle. Après la visite d'un entrepôt rempli de vieux canapés, Françoise Guillaumond s'interroge : si nos canapés pouvaient parler que diraient-ils ? Comme toutes les créations de la compagnie, *Confidences sur canapés* a débuté par une collecte de témoignages auprès du public.

Confidences sur canapés est une installation plastique et sonore qui offre une seconde vie aux canapés.

En milieu d'après-midi, nous cherchons un coin d'ombre pour nous reposer. Depuis ce matin, nous courons d'un lieu à l'autre en quête de spectacles. Nous arrivons dans le parc Georges Nouelle. Sous les arbres, nous découvrons « le cimetière des canapés ». Des canapés en tout genre sont disposés çà et là : clic clac, sofa, bz, divan, banquette, fauteuil, causeuse… .

L'installation peut regrouper jusqu'à trente canapés. L'aménagement du cimetière varie en fonction de l'espace, de la ville. Ces canapés ont une histoire ; ils sont témoins d'une histoire, notre histoire. Si nous tendons l'oreille, ils nous la racontent. Treize canapés sont sonorisés. Pour dix d'entre eux, une bande son est diffusée en boucle. Des enceintes sont dissimulées dans les canapés.

Les canapés monologuent. « Le canapé d'amour » nous susurre des histoires coquines et tendres. « Le canapé du psy » vous accueille avec un « asseyiez-vous » péremptoire. La chaîne qui entoure « le canapé méchant » nous dissuade de nous y installer.

Trois des canapés sont interactifs : « le compteur de fesses » ; « la mauvaise éducation » et « l'amoureux des fesses ». À distance, nous n'entendons que leurs voix, des comédiens content et commentent l'assise des spectateurs. Le premier fait l'inventaire de tous les fessiers qui se sont posés sur lui. Si vous le choisissez, vous saurez tout sur les fessiers : les gros, les grands, les petits… .

Devant chaque canapé, on trouve une plaque commémorative indiquant son nom, l'année où il a été conduit au cimetière et le nom de son ancien propriétaire. « Le canapé du psy » a été déposé en 1966 par le Dr Latent. « Le compteur de cul » abandonné en 1961 par la brasserie Postere.

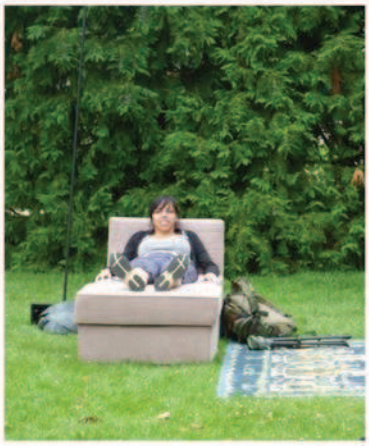
L'installation est accessible au public le jour et la nuit. Les spectateurs s'approprient rapidement cet espace cosy et convivial. L'installation devient un lieu d'échange de rencontre, un lieu de vie. On s'installe dans les canapés le temps d'une pause, d'une sieste, pour le goûter ou pour l'apéro. On discute. On rit. On se sent comme chez soi. « Le canapé est au cœur de la maison dans un espace à la fois intime et partagé... . »[277] *Confidences sur canapés* déplace l'intime au cœur de l'espace public.

Le spectateur peut partager le moment passé sur le ou les canapés. Papier et crayon sont mis à disposition du public. Un souvenir partagé, un souvenir offert ! La boite à souvenirs offre ses souvenirs aux scribouillards.

Le cimetière des canapés confond espace quotidien, intime et espace spectaculaire. Ce soir à l'heure dite, le cimetière deviendra théâtre. *Confidences sur canapés* est aussi un spectacle mêlant danse, théâtre et musique. Le cimetière des canapés accueille un nouvel arrivant.

L'appropriation de l'installation par le public aurait-elle été aussi forte dans un espace aux usages et aux fonctions divergentes ? *Confidences sur canapés* a valorisé le parc George Nouelle, lieu de détente et de promenade familiale, dans son application d'espace commun et partagé.

[277] http://www.usines-boinot.fr/app/webroot/pdf/dossier-confidences-sur-canapes.pdf Françoise Guillaumond, conceptrice et responsable du projet



Confidences sur canapés

3/ Installation pour un lieu : *Réflexions urbaines* d'AL

Un visage de papier nous regarde. Ses bras tendus ouvrent une voie entre plusieurs lieux emblématiques de Montpellier. *Réflexions urbaines*, réalisée par un jeune artiste connu sous le nom de AL pour la quatrième Zone Artistique Temporaire (ZAT) à Montpellier met en lien Celleneuve et les autres quartiers de Montpellier. Avec ses collages-photos monumentaux, AL a mis en valeur, l'architecture de Celleneuve dans un écho aux autres quartiers de la ville. Des photographies de l'aqueduc des arceaux ornent les voûtes de la halle commerçante.

Les photographies font l'objet de montages. Les silhouettes des habitants de Celleneuve ont été intégrées aux collages. Elles donnent vie à la halle. En amont de la ZAT, AL « s'est installé cinq semaines à Celleneuve pour photographier les habitants. »[278] Nous les retrouvons plaqués aux murs dans des postures ludiques ; ils nous racontent une histoire celle de "l'épopée de l'eau dans la ville."[279]

Sur les colonnes du quai Louis le Vau, des photographies des bâtiments du quartier Antigone ont été collées. AL a tapissé les marches du premier bassin de la grande fontaine avec des photos-montages de la place de l'Europe. Plus loin, les quartiers de Port Marianne et de la Nouvelle mairie, se font face, tel le Lez, l'eau de la fontaine les sépare. Les visiteurs marchent sur les rives du Lez jusqu'à la mer.

Les premières ZAT ont progressé au fil de l'eau. Le Lez avait été un vecteur d'imagerie, de fiction, de création. En prenant l'eau comme le fil conducteur de son installation photographique, AL fait un clin d'œil aux précédentes éditions. L'eau réfléchit; elle est un mode de réflexion tout comme la photographie.

Cette installation a été créée pour ce quartier, pour ses espaces. Elle ne pourra pas être réitérée ailleurs. Elle met en valeur l'architecture ordinaire des logements et des commerces.

Décors et installations se fixent et ouvrent l'espace public à une dimension théâtrale. Ils détournent et concentrent les regards et les corps pour les soustraire aux flux des préoccupations quotidiennes. Tandis que les déambulations comme *Bodies in urban spaces* dévient les corps en mouvement et les entraînent.

[278] Programme de la quatrième ZAT.
[279] Ibid.

Détournement des flux circulatoires : *Bodies in urban spaces* de Willi Dorner

Bodies in urban spaces de la compagnie Willi Dorner a été présenté en novembre 2010 à Montpellier lors de la première édition de Zone Artistique Temporaire (ZAT). Ce spectacle a été créé en 2007. Willi Dorner, danseur, chorégraphe Autrichien rompu à l'art de l'improvisation a fondé sa compagnie en 1999. *Bodies in urban spaces* a été présenté pour la première fois à Paris le 4 juillet 2007 lors du festival Paris quartier d'été.

J'ai suivi la représentation du vendredi 12 novembre 2010 à Montpellier. Le départ de la déambulation est prévu à 16h 14 rue Verdun au croisement des rues René Clos et Aristide Olivier. Je patiente assise sur un potelet en béton. Peu à peu les spectateurs s'amassent dans l'étroit carrefour, ralentissant la circulation des automobilistes. La rue Verdun est une rue piétonne mais ce n'est pas le cas des rues Clos René et Aristide Olivier .L'intersection devient un lieu de rassemblement.

L'espace est momentanément reconfiguré par les corps des spectateurs. Les flux circulatoires sont ralentis et remis en cause. Les voitures circulent toujours mais plus lentement. Les spectateurs s'écartent pour les laisser passer. L'architecture des corps est mouvante. Le corps spectatoriel négocie sa liberté, sa place dans l'espace public. Son positionnement n'en empêche pas d'autres. Les spectacles de rue interrogent la fonction des espaces.

Les performeurs[280] apparaissent et s'élancent en direction de la gare SNCF. Jogging, tee shirt, chaussette et basket se constituent en assemblages de couleur. Le bleu marine d'un survêtement désaccorde le rouge du sweat shirt et le vert des chaussettes. Le jaune d'un maillot de corps se détache du rose d'un collant. Les couleurs éclatent aussi sur les têtes, les danseurs portent bonnets et capuches. Nous suivons ces silhouettes colorés dans le dédale des rues. Chacune arbore des couleurs différentes. Elles sont uniques et semblables à la fois comme les habitants d'une ville.[281]

Nous les retrouvons plus loin dans des postures improbables : derrière un panneau de signalisation comme suspendues, occupant l'embrasure d'une porte dans toute sa hauteur et sa largeur. Seul ou à plusieurs les performeurs, danseurs ou circassiens, créent des sculptures humaines qui se fondent dans l'espace urbain.

---

[280] J'en compte sept. Le nombre de performeurs peut varier selon les représentations.

[281] Ainsi, Willi Dorner souhaite « montrer à quel point nous sommes anonymes dans nos villes, à quel point le pouvoir économique écrase l'humain. »[281] http://www.cyberpresse.ca/arts/festivals/201106/02/01-4405211-place-aux-sculptures-humaines.php

Les performeurs courent au-devant et comblent les interstices de l'urbanité de corps et chair humaine. Les figures épousent les courbes et les lignes de l'espace urbain. Le passage du cortège des spectateurs libère les corps qui nous devancent à nouveau. Les corps agglutinés se dispersent. Les spectateurs se prennent au jeu et languissent de découvrir la nouvelle sculpture. Nous avançons de plus en plus vite. Par moment nous suivons de si près les performeurs que nous pouvons les voir s'imbriquer dans le béton, le plastique et l'acier. Nous les regardons défier la gravité, les limites du corps et guettons les signes de faiblesse.

Quels espace à vivre pour l'humain ? Comment vivre différemment l'espace urbain ? Voir et évoluer auprès des performeurs permet aux spectateurs de prendre conscience des contraintes auxquelles leurs corps sont assujettis. *Bodies in urban spaces* propose une réflexion sur notre façon d'utiliser l'espace et sur l'espace lui-même.

«Chaque fois, il s'agit d'occuper un espace marginal que nous ne sommes pas portés à regarder»[282], explique Willi Dorner. Les sculptures sont créées dans des espaces que notre regard ignore. Nous découvrons les coins et les recoins de l'espace urbain. Les performeurs prennent possession des espaces oubliés et inaccessibles. Ils parcourent la ville de bas en haut en quête de vide à remplir. À leur suite nous découvrons une ville en creux, une matrice urbaine.

Seuls témoins, les figures ne laissent des traces que dans nos mémoires. Chaque représentation de *Bodies in urban spaces* est unique. Le travail des performeurs est similaire d'une ville à l'autre, mais les espaces occupés ne sont pas les mêmes. Les espaces façonnent les corps.

Ou est-ce les corps qui façonnent l'espace public? L'espace spectaculaire oriente les corps dans l'espace. C'est en les orientant qu'ils modifient l'espace public. L'espace spectaculaire, qui peut être constitué des seuls corps des artistes, entraîne le corps spectactoriel dans les rues de la ville, positionne les corps, les regards dans l'espace. L'espace spectaculaire déroute. Il oblige les passants, les automobilistes à emprunter un autre itinéraire, à contourner, à faire des détours. Certains spectacles demandent l'arrêt complet de la circulation.

[282] http://www.cyberpresse.ca/arts/festivals/201106/02/01-4405211-place-aux-sculptures-humaines.php

Bodies in urban spaces

Déplacements des corps et des territoires : *Bivouac* de Générik Vapeur

Samedi 21 mai 2011, la horde bleue de *Bivouac* est attendue sur Noisy-le-Sec autour de 23h30. L'équipe des Rencontres d'ici et d'ailleurs[283] est en alerte. La circulation est bouclée sur l'avenue Jean Jaurès[284]. Les bénévoles sont briefés. *Bivouac* est un collector. Créé en 1988 par Générik Vapeur[285], ce « rock'n choc » n'a de cesse de traverser les villes et les frontières. Inscrit au répertoire de la compagnie, il se constitue en référence pour le secteur.

J'entends de la musique. Un camion arrive et se stationne. Des hommes bleus en descendent. . Qui sont–ils ? La peau et les cheveux des comédiens sont recouverts d'une pâte bleue. Ils arborent des crêtes de punks mais portent des vestes de costume et une fleur à la boutonnière.

Quatre dandys indisciplinés grimpent sur la terrasse de l'immeuble qui fait angle. Ils allument des fusées éclairantes. Est-ce pour voir ou pour être vu ? Par qui ? À qui s'adresse ce signal? Les spectateurs se regroupent autour du camion. Juchés sur le plateau du véhicule, batteurs et guitaristes enflamment l'atmosphère d'une musique rock[286]. Tandis que la lumière bleue des néons électrise la fumée rouge qui nous enveloppe.

Les mutants s'emparent de bidons qu'ils font rebondir sur le bitume. Le bruit de la ferraille marque le rythme de la musique. La troupe avance. Nous la suivons sans retenue. Le public euphorique est entraîné. Des spectateurs dansent. Un homme bleu tient en laisse un chien de ferraille. Des fumigènes et des pétards ont été jetés dans une carcasse de métal qui rougit. Le chien renifle une piste. Il tournoie, crache du feu et indique le chemin à suivre.

Les bidons roulent puis se fixent au pied d'un immeuble. Comme ils l'ont déjà fait plusieurs fois les hommes bleus montent sur leurs barriques et scrutent l'horizon. J'attends qu'ils pointent leurs doigts vers leur point de chute. Ils lèvent leurs regards. Je fais de même. L'un des leurs descend la façade d'une tour HLM comme un reptile. Il descend quelques mètres en rappel puis se lance dans le vide, prend appui sur une face de l'immeuble puis sur l'autre. Il vole sous les flashs des appareils photos. Le lézard bleu nous rejoint au pied de l'immeuble et nous indique le chemin à suivre.

---

[283] Festival d'arts de la rue organisé par la compagnie Oposito à Noisy-Le Sec, mi-mai.

[284] La circulation n'est pas toujours fermée pour ce spectacle. Cela dépend du programmateur. Longtemps présenté de jour, *Bivouac* peut jouer avec les flux de circulations automobiles et piétonnes. Entretien avec Cathy Avram décembre 2011, annexe audio.

[285] Monstre sacré des arts de la rue fondé en 1984 par Cathy Avram et Pierre Berthelot

[286] À l'arrière du camion une plateforme a été aménagée. Des projecteurs ont été fixés à l'avant, à l'arrière de la cabine et autour de la plateforme. Des enceintes sont fixées à l'avant du camion. Elles diffusent le son. L'intérieur du camion est éclairé par des néons bleus. Le camion est une scène mobile avec son et lumière.

La course continue. Le camion a du mal à passer une intersection en travaux. La cohorte dégage les cônes et les panneaux de signalisation et nous amène au pied d'une gigantesque pyramide de bidons[287]. Les habitants des immeubles voisins attendent derrière les barrières qui l'entourent.

Est-ce leur campement? Leur bivouac ? À peine le temps de reprendre mon souffle, la horde détruit la barricade de métal. Les barils dégringolent avec fracas laissant apparaître une voiture de police. Les hommes en bleus grimpent dans le camion et abandonnent les spectateurs stupéfaits. Je les regarde s'éloigner.

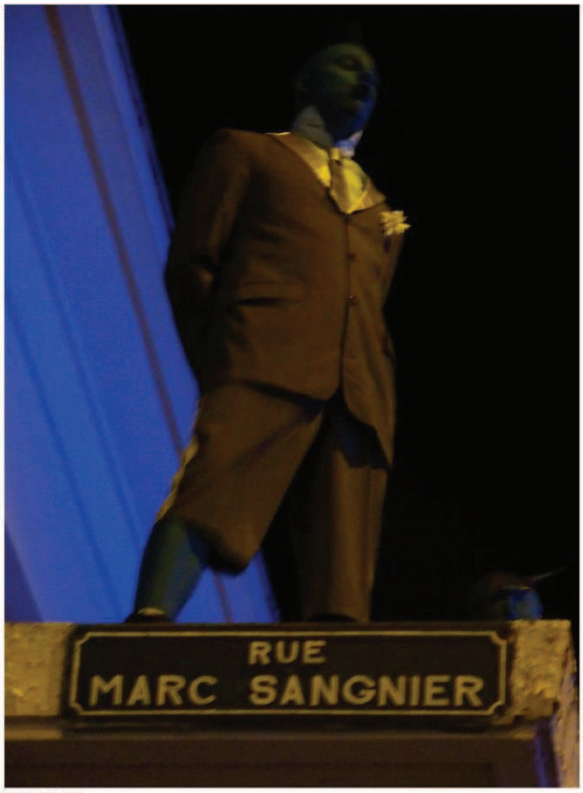
L'itinéraire, suivi par les hommes en bleu, est défini en fonction des villes, de leurs architectures et de leurs histoires. Tout au long de leurs parcours, ils lient l'histoire fictive qu'ils racontent et l'histoire de la ville. « Ils prennent la ville à revers et détournent les rues, les fontaines, les bancs publics et les statues. »[288] Ils inventent une nouvelle façon de vivre l'espace public. « Ils escaladent les balustrades. »[289] Les interdits sont mis entre parenthèse. « *Bivouac* a toujours un compte à régler avec la goujaterie de la circulation automobile (…) le cynisme de la ségrégation. (…) Tout cela est joyeusement malmené. »[290]

Bivouac veut faire tomber les murs et les barrières. L'action fictive et performative témoigne de cette envie. Les hommes en bleu traversent les quartiers sans distinction. Les spectateurs qui les suivent font de même. « La marche, comme pratique et discipline, est l'instrument privilégié d'une liberté qui s'injecte et se disperse à l'échelle des territoires arpentés. »[291] Libre de ses mouvements, porté par la gratuité du geste le spectateur conquiert des territoires inconnus. En 1993, alors que les hommes bleus parcourent l'ex Berlin-est, un spectateur « qui habitait à l'ouest dit : Je n'étais jamais venu ici, c'est beau»[292]. Le mur de Berlin était tombé depuis trois ans, la population pouvait circuler librement, et pourtant, cet homme n'était jamais venu dans cette partie de la ville. *Bivouac* lui a permis de franchir ce pas, de découvrir un territoire qu'il ne connaissait pas.

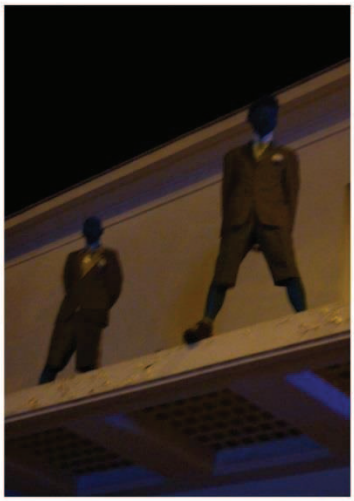
Le rapport d'identification qui s'établit entre un groupe humain défini et son cadre de vie, son territoire peut freiner le déplacement des corps. Dans l'espace public, l'acte artistique dynamise les corps et par là même les identités et les territoires. Il mêle, concentre et mobilise les corps, véhicules de l'identité, dans et hors de leurs territoires.

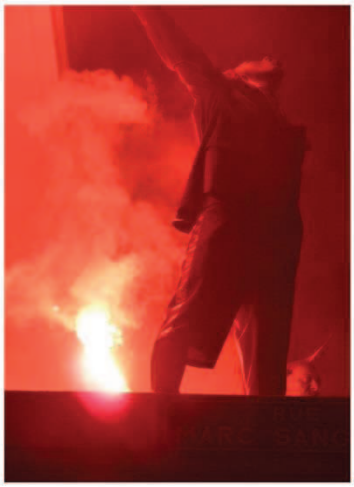
---

[287] La pyramide est composée de 102 bidons.
[288] Vidal, Sara, *Bivouac, Générik Vapeur*, quatrième de couverture.
[289] Ibid.
[290] Ibidem, p. 78.
[291] De Morant, Alix, op.cit, p. 166.
[292] Vidal, Sara, op.cit, p. 92.



Bivouac





B/ Découvrir ou redécouvrir un espace

En inscrivant en décalage par rapport à la fonctionnalité de l'espace public, les arts de la rue permettent au spectateur de découvrir ou de redécouvrir les lieux par le regard et par le corps. L'espace public devient une expérience sensorielle vécue par chacun, et à chaque moment, avec une sensibilité différente.

Redécouverte par *Two Sink Three Float* de Studio Éclipse

Chaque année, la Scène nationale d'Alès sort d'elle-même et investit, les rues et les places de la ville avec son festival d'arts de la rue, CratèreSurfaces. En 2011, elle s'installe sur les berges du Gardon avec *Two Sink, Three Float* de Studio Éclipse.

Alès est une ancienne cité minière. Pendant longtemps, la vie des Alésiens s'est organisée autour du Gardon. La pollution des eaux, due à l'exploitation du charbon, a obligé les habitants à délaisser ses rives. Depuis une vingtaine d'année, le Gardon fait l'objet d'une réhabilitation : nettoyage, aménagement. Née à Alès, j'ai une image négative du lieu mais je ne peux résister à la proposition originale d'un ballet aquatique.

Fondée en 2010 par la danseuse et chorégraphe belge Satya Roosens, Studio Éclipse, crée pour des environnements naturels. En 2013, la compagnie présentait *Fallen Thought*, un spectacle de danse dans les arbres, à Chalon-Sur-Saône.

Un ponton, scène flottante de deux mètre sur deux a été installé près de la berge sur laquelle du sable a été étendu. Je m'assois avec méfiance.

L'eau est un miroir dont on ignore les profondeurs. Une danseuse apparait. Elle se hisse sur la plateforme, esquisse quelques mouvements à l'horizontale, se regarde dans l'eau et plonge. Elle réapparait de l'autre côté du ponton. Le jeu se répète. Alors qu'elle observe son reflet, elle plonge sa tête dans l'eau, deux têtes émergent, la sienne et celle d'une autre danseuse. Sa chevelure passe par-dessus la tête de l'autre danseuse, elles semblent ne faire qu'une. Les deux danseuses sont brunes. Elles sont de même corpulence. La rêverie de Narcisse devient réalité. Son reflet est une autre. Narcisse rencontre cette autre qui lui ressemble étrangement.

L'eau souillée de la rivière m'apparaît claire et miroitante, tandis que la végétation envahissante offre un cadre de scène verdoyant.

Les vêtements alourdis par l'eau, les deux danseuses rampent sur l'appontement qui devient l'île aux sirènes. Un homme apparait dans l'eau. Peut-être est-ce Ulysse ? L'apercevant les sirènes prennent la fuite. Le danseur se hisse sur la scène et guette l'animal mythique. Elles l'observent de loin. Qui est cet autre ? Ils s'apprivoisent dans un ballet aquatique. Une relation se construit.

Two Sink, Three Float a nécessité un temps de recherche et d'expérimentation. Comment danser dans l'eau ? Les artistes ont « cherché des qualités différentes de mouvements et des formes inspirées par l'eau et son poids physique sur le corps »[293]

Les trois danseurs sont réunis sur la plate-forme. Peu à peu, ils explorent la verticalité de l'espace. Posé à fleur d'eau le plateau est mouvant. Il bascule sous le poids des danseurs. Une personne est-elle de trop ? Qui doit partir ? Entre équilibre et déséquilibre, les corps se repoussent, se retiennent et s'agrippent les uns aux autres tandis que le radeau dérive.

Le temps d'un spectacle les rives du Gardon sont devenues un coin de nature, où nymphes et autres créatures mythiques viennent se rafraîchir. Même si je vois toujours le panneau de stationnement interdit immergé en passant sur le pont, je sais désormais que cet espace peut recouvrir d'autres réalités. *Two Sink, Three Float* a contribué à réhabiliter l'image de ce lieu.

Dans un environnement connu, l'expérience artistique se superpose aux expériences antérieures dans une mise en fiction des corps et des mots.

L'espace mis en fiction : *Circuit D* de Délices Dada

Exemple édifiant de mise en fiction de l'espace, *Circuit D*, visites guidées de la compagnie Délices Dada a été programmé au Musée de la mine à Saint-Étienne (42), dans le cadre des journées du patrimoine. Ce musée s'est construit autour du Puits Couriot, « dernier grand témoin de l'aventure minière du bassin stéphanois »[294]en activité de 1914 à 1973, désormais classé monument historique.

Circuit D a été créé en 1989. Il y a deux ans, en 2013, la compagnie a célébré les vingt-cinq ans de création et de tournée du spectacle au festival Carrément à l'Ouest organisé à Port-Saint-Louis-du-Rhône (13) par le Citron Jaune, Centre national des arts de la rue.

[293] http://www.studioeclipse.be
[294] http://www.saint-etienne.fr/culture/puits-couriot-parc-musee-mine

« Il y a bientôt trente ans »[295], en 1984 Délices Dada est cofondé par deux anciens membres de la compagnie Pot aux Roses[296], le plasticien Jeff Thiebaut et le « musicomédien » Chris Chanet. Ce groupe musical théâtralise peu à peu son langage sonore. Jeff Thiebaut classe volontiers son travail dans la catégorie théâtre de rue. « On travaille sur la création de personnage. On est nos propres auteurs. (…) Notre moteur principal, c'est le langage. »[297] Délices Dada veut « rencontrer le public dans son terrain de vie (…) remettre du mystère, de la poésie, dans un milieu urbain qui en est dénué ; se confronter à des décors et des backgrounds différents,»[298] créer des formes adaptées et profiter des éclairages, des ambiances uniques qu'ils offrent pour créer des images cinématographiques[299].

Circuit D s'appuie sur le concept de la visite guidée historique. Trois éminents spécialistes de l'histoire de France, détachés du musée du Louvre proposent trois visites d'un même site de vingt-neuf minutes.

Les parcours sont conçus dans l'urgence. L'avant-veille, à son arrivée sur le site la troupe se penche sur l'histoire passée et présente puis examine l'espace avec l'équipe d'accueil. Les balades sont écrites collectivement en fonction de ce qui est observé, vu et entendu. Ainsi, les levées de coude, imposant tuyau arc-boutés qui ornent les façades de certains bâtiments miniers et la boutade de l'administrateur du musée à propos de l'humidité du climat stéphanois ont fait l'objet de rêveries fantasques et drôlatiques.

À Saint-Étienne, le circuit bleu nous faisait découvrir le bâtiment dans lequel les mineurs s'équipaient avant de descendre dans la mine, où ils se lavaient en remontant et parlait de la période post 1968. Le guide rouge nous emmenait au pied du chevalement, sur les anciennes plates-formes d'expédition du charbon, voir les espaces de jeu et de pique-nique aménagés en 2013 afin d'évoquer le présent. Enfin le guide vert imaginait des espaces de soins et de thérapies expérimentales dans les salles des machines sur un site minier d'après-guerre.

Le ciel de Saint-Étienne est gris. On prévoit de la pluie. Devant les grilles, un membre de l'équipe du Musée de la mine informe les visiteurs que trois circuits décalés et humoristiques sont proposés par la compagnie de théâtre de rue Délices Dada.

---

[295] Entretien avec Jeff Thiebault avril 2014, annexe audio.
[296] Le Pot aux Roses est une compagnie pionnière, fondée en 1976, dissoute en 1984. Cela fait de Jeff Thiebaut et Chris Chanet l'un des plus vieux couples, duos artistiques des arts de la rue.
[297] Entretien avec Jeff Thiebault avril 2014, annexe audio.
[298] Ibidem.
[299] Jeff Thiebaut pense que les arts de la rue empruntent plus au cinéma qu'au théâtre.

Je rejoins un groupe de spectateurs qui écoute, sourire aux lèvres, les élucubrations d'un conservateur autour de pièces et d'œuvres uniques et mystérieuses, telle que la représentation anatomique partielle de Désirée Planplan dit aussi l'homme escargot ou le monstre de Saint-Étienne.

Les guides reviennent dans la cour du musée avec leur groupe respectif. Bientôt, le départ des prochaines visites est annoncé. Les guides fendent la foule de part et d'autres. Pour commencer, je choisis le circuit bleu. Nous découvrons l'origine de l'expression stéphanoise « lever le coude ». Puis poursuivons en observant les améliorations des conditions de travail des mineurs après 1968 : l'installation d'une rampe au milieu de l'escalier qui permettait aux mineurs de se sentir de gauche quand ils montaient et quand ils descendaient, les douches sous lesquelles ils se frottaient gaiement le dos…etc. Alors que nous sommes sur la passerelle qui mène au chevalement, un homme passe en courant et crie, effrayé : « non, pas le chevalement ! ». Est-ce un fantôme du passé ? Le guide nous narre la lutte pour l'arrêt des machines, la course poursuite entre Salvador Pellegrini, ancien des brigades rouges italiennes et les forces de l'ordre et la fin tragique de Pellegrini dans « la salle des pendus » dont un carrelage brisé témoigne encore. Vingt-neuf minutes plus tard, en redescendant nous croisons un homme qui priant Sainte-Barbe devant un autel de tuyaux obtient que l'eau soit transformée en vin. La première visite s'achève.

Dans le parc, le guide rouge, dont la casquette est surmontée de rouge, qui a un nœud papillon rouge et des chaussettes rouges dans sa poche car il préfère les chaussettes noires, pointe du doigt les deux crassiers et l'ambitieux projet de réhabilitation en piste de ski dont ils feront l'objet très prochainement. Le chevalement deviendra une remontée mécanique. Vrai ou faux, ce projet paraît fou mais un semblable a été réalisé dans le Nord Pas de Calais. Les anciennes plates-formes d'expédition, blocs de béton et de ferraille deviennent autant d'œuvres d'art contemporaines rappelant l'enfermement, les souterrains, et les boyaux. L'aire de jeu devient un vecteur de l'éducation populaire. Les stéphanois immergent très tôt leurs enfants dans l'univers de la mine, les encourageant à grimper sur la représentation d'une molécule d'anthracite.

Certains enfants présents dans le parc nous ont rejoints, incitant leurs parents à faire de même. À pied, parfois à vélo, ils suivent le guide pas à pas. Nous avançons dans le parc quand une vierge blanche, gardienne de la mine, protectrice des mineurs fait son apparition. Elle court, grimpe au sommet d'un monticule de charbon et disperse dans les airs une poussière noire. Elle repart en courant, une nuée d'enfants à sa suite.

La pluie commence à tomber. La troisième visite débute au pied de la statue rendant hommage aux mineurs morts pour la France pendant la Seconde Guerre Mondiale. « Le traumatisme de la guerre rend les mineurs inaptes au travail. Plusieurs médecins se penchent sur la question et proposent des thérapies aux mineurs. » Nous découvrons les espaces de soins. La salle des expositions qui propose une réflexion poétique autour de la mine devient un centre dédié à la phytothérapie et à la luminothérapie. La salle des machines laisse imaginer une thérapie brutale à base d'électrochocs, de compressions et d'enfermements. Les bâtiments délabrés se transforment en centre de traumatothérapie. Confrontés à leurs traumatismes, tirs d'obus, éboulements, explosions, les mineurs retrouvaient paisiblement le chemin de la mine.

Un spectateur se penche un peu trop au-dessus de la balustrade. Notre guide est obligé d'intervenir. Le spectateur distrait est un éminent spécialiste des pathologies psychiatriques. Il se remémore avec fébrilité quelques-uns de ses anciens patients. Le malheureux fini par se coincer les doigts dans un tuyau. La visite est terminée, nous l'abandonnons à son sort.

Circuit D réécrit l'histoire et transfigure les mémoires passées, présentes et futures des lieux. La mise en fiction de l'espace procède de l'interprétation et du commentaire pour raviver, apaiser et/ou enrichir - dans le contact de l'autre - la mémoire des lieux. Elle se pose en décalage[300] par rapport à l'histoire, participe à la mise en mouvement de l'instant présent par la performance pour ouvrir des perspectives, marquer le souvenir et se constituer en patrimoine invisible.

La trace d'un éclat

La présence d'un espace théâtral dans l'espace public crée un décalage et une prise de conscience des usages et des fonctions du lieu qui se déploie dans le mouvement des corps. L'architecture des corps transfigure l'espace. « Que veut dire transfigurer ? (…) Est-ce vraiment une transformation ? Jésus fut transfiguré au mont Thabor. Il fut transfiguré devant eux : son visage resplendit comme le soleil, ses vêtements devinrent blancs comme la lumière (Mt, 17, 2). Seul l'éclairage change. Ni la forme du visage ni celle des corps ne se modifient : elles se trouvent plutôt pénétrées d'un éclat, d'une autre forme de visibilité. »[301]

[300] Philippe, Chaudoir, op.cit, p. 73. (Chapitre 3 : Figures du décalage)
[301] Guenoun, Denis, op.cit, p. 2.

Qu'elles dressent une scène sur une place, qu'elles habillent les murs ou qu'elles fouillent les entrailles de la ville, les interventions artistiques n'ont d'effet que dans l'éphémère temps présent. Elles ne laissent de traces que dans les souvenirs.

« Tous les propos que nous avons pu analyser supposent que le partage d'un même temps, celui de l'évènement donc, dans un même espace, aurait un effet sur les perceptions de cet espace. Plus encore cette perception ne serait pas seulement immédiate ; elle se stratifierait et alimenterait une mémoire sociale collective, voire même une historicisation du lieu.»[302]Les arts de la rue décalent le regard sur le réel, redonnent sens, requalifient, modifient l'imaginaire du lieu à travers la fiction et la performance et marquent ainsi les mémoires.

Conclusion

Si les arts de la rue magnifient l'architecture banale des villes ils sont à leur tour grandis par leur monumentalité. Au cours des décennies passées, les artistes de rue ont participé à la décentralisation théâtrale, de Paris vers la province mais aussi des salles fermées aux espaces ouverts. Ils ont accompagné la revitalisation des centres anciens, la construction des villes nouvelles, la réintégration des banlieues, des quartiers périphériques en cours de reconstruction, des friches industrielles en reconversion et le réveil des déserts culturels. Des centres aux zones naturelles et rurales, leurs territoires d'intervention se déplacent et s'élargissent toujours plus et contribuent à la « dissémination de la scène »[303], « à la multiplication des interventions scéniques sous des formes d'une diversité toujours plus grande. »[304]

Éphémères et évanescents, les arts de la rue jouent sur le phénomène d'apparition et de disparition. Ils se dissimulent dans les flux de circulation, dans le mouvement déambulatoire et surgissent pour concurrencer la mise en scène du quotidien et retenir l'attention des spectateurs et des passants. Ils se distinguent « par [leur capacité] à initier une forme particulière de la présence, une présence qui fait signe. (…) le mot "signe" renvoyant certes vers la signification, mais surtout ici vers une invitation à déplacer le regard ; ce déplacement, c'est l'adjonction d'une dose de fictionnalisation dans la présence qui le produit. »[305] Adjonction qui vaut pour l'artiste et pour le spectateur, interpellé, mis en mouvement et en fiction dans les récits des observateurs. Dans la rue, on regarde la scène et la salle. Elles rivalisent.

---

[302] Philippe, Chaudoir, op.cit, p. 84.
[303] Boucris, Luc, op.cit, p. 21.
[304] Ibid.
[305] Ibidem, p. 18.

Plus visibles, les scénographies monumentales restent dans le souvenir et sont érigées en patrimoine invisible. Sommet de l'iceberg, elles cachent une foultitude de petites formes qui disposent néanmoins d'environnements inédits, producteurs de sens par leurs histoires, leurs mémoires.

L'assemblée théâtrale[306] rappelle que « la rue n'est pas faite seulement pour qu'on y passe mais aussi pour qu'on s'y arrête»[307]qu'on la regarde. L'architecture mobile des corps modifie les usages, redessine, transfigure les espaces en remplissant les vides, les trous et les creux. « La place (…) terrain de la sociabilité la plus concentrée, la plus pure »[308] est pleinement utilisée ; elle permet la rencontre entre la ville et ses habitants, « le partage d'une même localité, d'une même temporalité »[309], d'un espace commun. Le groupement des corps devient métaphore d'un corps social uni.

« La diversification des scènes s'accompagne d'un autre phénomène : la diversification des relations au spectateur. »[310]C'est cela que nous allons observer dans la deuxième partie de notre étude.

[306] Expression utilisée par l'écrivain Enzo Cormann, pour souligner qu'acteur et spectateur constituent une entité commune, reprise par Boucris, Luc, op.cit, p. 21.
[307] Guénoun, Denis, op.cit, p. 25.
[308] «Rien de plus difficile que d'architecturer une place : il faut agencer un vide, inventer la grâce d'un creux et d'un trou. » Guénoun, Denis, op.cit, p. 25.
[309] Chaudoir, Philippe, op.cit, p. 67.
[310] Boucris, Luc, op.cit, p. 17.

Partie 2 : L’incontournable spectateur

CHAPITRE I/ Quel public ?

A/ Du non-public aux publics-populations

En descendant dans la rue, les artistes ont rencontré un autre public. Fous d'amour pour ce public ils restent auprès de lui bien décidés à partager tout l'art et la culture qu'ils possèdent. « À l'origine de la rencontre entre public et théâtre de rue se trouve une soif commune de liberté, d'échanges et de partages libérés de toute répression sociale. »[311]

Le choix du non-public

La décennie soixante-dix « commence par l'espoir d'une grande démocratisation grâce à l'animation et se termine dans la condamnation radicale de l'animation et la damnation des animateurs. »[312]

Les responsables culturels prennent conscience des obstacles financiers et symboliques qui empêchent une majorité de français de fréquenter leurs établissements. L'incapacité des Maisons de la culture à s'adresser à tous démontre qu'il ne suffit pas d'édifier « des temples de la culture », il faut faire naître le désir de culture. Sous la pression des associations locales, les municipalités[313] encouragent les animateurs des Centres d'action culturelle (CAC) et autres relais, à redéfinir leurs projets en fonction « de la réalité du terrain, c'est-à-dire des attentes des publics »[314], du non-public.

Le terme « non-public » apparait dans les débats de politique culturelle à la fin des années soixante. En 1972, dans son ouvrage *L'action culturelle dans la cité,* Francis Jeanson[315] reprend la notion de « non-public ». Il distingue trois publics : la clientèle, le public potentiel, et le « non-public » qui regroupe « ceux qui sont encore exclus des possibilités de prendre conscience d'eux-mêmes par le biais de la médiation artistique »[316], les « mystifiés » occupés à d'autres consommations, et des groupes « refusant l'intégration à la société », notamment « les jeunes »[317].

---

[311]Cramesnil, Joël, « Point de vue de spectateur », in Gonon, Anne (dir), op.cit, p. 84.
[312] Saez, Guy, op.cit, p. 43.
[313] « Si les administrations centrales aident à la construction des équipements, leurs participation au fonctionnement est plus modeste et les villes doivent vite prendre le relais.» Pourtant le type d'activité, dont ils sont le support, reste soumis aux grilles ministérielles. L'intervention financière des villes se pose en termes de projets, de réponses aux besoins des populations. Saez, Guy, op.cit, p. 46.
[314] Ibidem, p. 47.
[315] De 1967 à 1971, Francis Jeanson dirige la Maison de la culture de Chalon -sur -Saône.
[316] Chaumier, Serge, *Les Arts de la rue, la faute à Rousseau*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 22.
[317] Jeanson, Francis, *L'action culturelle dans la cité*, Paris, Le Seuil, 1972, p. 136-141.

Les animateurs développent « une animation-médiation »[318], et tentent «sur recommandation de l'ethnologie et de l'histoire des mentalités, de donner un statut pratique aux arts de faire quotidiens, aux diverses manifestations expressives des groupes sociaux minoritaires »[319]. La fête en tant que mode d'expression « en conformité avec l'éthos des couches populaires »[320] est intégrée aux programmations culturelles. Les fêtes en tous genres se multiplient - régionales, néo-rurales, populaires, de quartier, festival rock - tandis que la culture est mise en débat.

On découvre « le pluralisme culturel »[321]. Les sous-cultures sont mises en valeur. La culture n'est plus exclusivement « l'ensemble des œuvres existantes »[322]. Elle « se compose jour après jour comme une espèce de tapisserie sans fin, de tous les rapports qui se tissent entre les hommes »[323] et s'efforce de « mettre les hommes en mesure de pratiquer le monde.»[324] L'élargissement de la notion de culture est marqué par une volonté de transformation sociale par le biais de l'art. La culture, se voit accorder des vertus émancipatrices et « une acceptation politique au sens large du terme : intégratrice de la vie sociale »[325].

Dans un désir inassouvi de partage, d'échange et de rencontre, la fête devient une obsession, une hantise[326]. Les animateurs souhaitent provoquer une « fête rupture, imprévue, génératrice, selon les termes de D. Grisoni, du « collectif nomade »[327].

Aix ville ouverte aux saltimbanques se pose en modèle. « Il y a sans doute là l'amorce d'un courant qui tend à faire sortir la pratique théâtrale et festive de son champ spécifique, et à renouer sans ambiguïté avec des formes de spectacles et de divertissement jusque-là méprisées ou ignorées, échappant en tout cas aux normes. »[328] Le théâtre est renversé, la ville détournée, dans le tourbillon festif, devient un autre lieu que celui du travail et de la dépense, un espace de rencontre et de rassemblements.

---

[318] Saez, Guy, op.cit, p. 47.
[319] Ibidem, p. 49.
[320] Ibid.
[321] Ibidem, p. 46.
[322] Restitution d'un discours prononcé le 11 février 1968 au Théâtre Sorano à Toulouse, dans le cadre du Congrès commun des mouvements protestants sur le thème général : « La culture d'aujourd'hui ». Jeanson, Francis, *Cultures et « non-public »,* Sofia, éditions Les Bords de l'eau, 2009, p. 7.
[323] Ibidem, p. 8.
[324] Ibidem, p. 10.
[325] Jean, Caune, « Créateur/animateur », Abirached, Robert (dir), op.cit, p. 65.
[326] Dougier, Henri (dir), La fête, cette hantise…Derrière l'effervescence contemporaine une re-naissance ?, *Autrement*, Juillet 1976, 240 p.
[327] Dougier, Henri (dir), « L'exorcisme », op.cit, p. 6.
[328] Du Vignal, Philippe, « Aix ville ouverte aux saltimbanques », in Dougier, Henri (dir), op.cit, p. 130.

Jean Digne dit à ce propos : « chacun dans Aix, arrive à prendre conscience de sa générosité et de ses qualités ludiques, de son aptitude aussi à se lier avec les autres sans passer par les schémas habituels de rencontre. Les gens effectivement se parlent davantage devant un spectacle de marionnette ou devant la chambre blanche de Yannos Gat.»[329]Le festival est un succès mais n'échappe pas aux critiques de la petite bourgeoisie Aixoise. Le bruit, la circulation et les lieux de représentation font l'objet de négociation. « La fête n'est jamais la fête de tout le monde. »[330]

Aux prises avec la crise de la représentation, certaines troupes théâtrales - sans lieux et sans soutien de l'État pour la plupart - font des objectifs de l'animation des données de création. À la recherche d'un théâtre en lien avec la réalité du public visé, les groupes mènent des enquêtes historiques, sociologiques, géographique…etc.[331] «Ainsi lorsque le Théâtre de l'Aquarium pour *Marchands de ville* en 1972, se propose de traiter la rénovation d'un quartier et le déplacement de ses habitants, il cherche collectivement la documentation concernant le thème. »[332]Les compagnies font de « l'animation de milieu »[333].

Il faut préciser qu'à ce moment précis de l'histoire la limite entre création et animation est floue. Les distinctions d'aujourd'hui ne sont pas encore efficientes. Elles le deviendront «par la dissociation, à la fin de la décennie, au sein des administrations municipales des responsabilités politiques et fonctionnelles entre les services d'action culturelle et de l'animation socio-culturelle qui étaient souvent rassemblés sous une même autorité jusque-là. »[334] La désillusion d'une grande démocratisation culturelle passée[335], les jeunes metteurs en scène nommés à la tête des Centres dramatiques nationaux se désolidarisent des actions, des missions de l'animation, affirment leurs libertés de création et valorisent l'art au détriment de la culture.

---

[329] Ibidem, p. 131.
[330] Ibid.
[331] Nous reviendrons sur le phénomène de la création collective et les changements de mode de production dans la partie 3.
[332] Caune, Jean, « Créateur/Animateur », Abirached, Robert (dir), op.cit, p. 72.
[333] Ibidem, p. 69.
[334] Saez, Guy, op.cit, p. 52.
[335] « Avec la prise de conscience que la démocratisation culturelle ne saurait être atteinte par les seuls moyens de l'intervention artistique et culturelle. » Caune, Jean, op.cit, p. 75.

Dès lors une hiérarchie des valeurs s'institue « entre les équipements centraux et ceux de proximité, entre les animateurs de terrain et les acteurs culturels, entre les formes d'interventions fondées sur la diffusion des productions artistiques et celles qui s'appuyaient sur les relations entre les groupes,»[336]entre dehors et dedans. Une scission entre théâtre et théâtre de rue s'opère.

Dès l'origine les artistes de rue, se posent en médiateurs -«c'est à la définition d'un rôle de médiateur culturel, que renvoie la majorité des discours et pratiques»[337]- et tracent un sillon entre création et animation. Un certain nombre d'amalgames et de dévaluations des interventions en espace public découle de ce positionnement.

Les villes entrent dans le jeu[338]

Les arts de la rue s'affirment avec « la montée du local »[339], les lois de décentralisation et le transfert de la compétence culturelle. Dans les années soixante-dix, l'émergence de "villes nouvelles" pose la question du vivre ensemble et du collectif. Les artistes de rue apportent des réponses sensibles auxquelles les municipalités ne sont pas indifférentes. De plus, les évènements, qu'ils organisent, rayonnent au-delà de leurs territoires. Les artistes de rue apprivoisent la ville et ses agents.

« Au tournant des années 80, l'expérimentation se justifie par la rupture d'échelles des nouveaux espaces collectifs [-] la modification de l'architecture et de l'urbanisation ayant entraîné une nouvelle scénographie de la ville [-]»[340] et participe au développement de la cité en intégrant les "contrats de ville". En 1983, le Théâtre de l'Unité, implanté à Saint-Quentin-en-Yvelines, crée avec l'aide des habitants, le Carnaval des Ténèbres. « La fête commence alors que la ville est endormie. Café, croissant ou chocolat, les réveillés ont le choix et ils sont servis à domicile. »[341] La fête s'achèvera vingt-quatre heures plus tard par un grand brasier.

En 1986, Ricardo Basualdo[342] installé à Évry[343], propose une journée de réflexion sur l'espace urbain et une scénographie monumentale nommée *Mirage*.

---

[336] Ibid.
[337] Chaudoir Philippe, op.cit, p. 67.
[338] Saez, Guy, op.cit, p. 52.
[339] Ibidem, p. 45.
[340] Gaber, Floriane, op.cit, p. 73.
[341] <iframe width='460' height='259' frameborder='0' marginheight ='0' marginwidth='0' scrolling ='no' src='http://player.ina.fr/player/embed/PAC00017784/1/1b0bd203fbcd702f9bc9b10ac3d0fc21/460/259' ></iframe>
[342] Illuminateur et scénographe urbain ;
[343] Avec son association Le Merveilleux urbain.

Sentant l'enthousiasme des populations, les collectivités territoriales financent, accompagnent les créations, les festivals et deviennent les principaux acheteurs de spectacles de rue.

Le public est un des leviers de la reconnaissance du secteur des arts de la rue. Mais il faut attendre 1997 pour que l'enquête du ministère de la Culture et de la Communication sur les pratiques culturelles des français révèle que 29% des français ont vu un spectacle de rue au cours des douze derniers mois, contre 15% en salle. Les arts de la rue ont-ils gagné le pari de la décentralisation ?

Les publics-populations

« Dans ces débuts, ceux qui vont porter le théâtre dans la rue le font dans une logique de rencontre et d'interpellations de nouveaux publics. Les premières expériences se déroulent avec l'objectif de provoquer une réaction des populations surprises. Pour cela, nulle invitation à un spectacle prévu et annoncé, mais une mise en confrontation directe et immédiate avec les artistes.»[344] La convention théâtrale vole en éclat. L'art fait irruption dans l'espace quotidien.

Dès lors, convertir le passant en spectateur devient une gageure du spectacle de rue. Le récit de Jacques Livchine illustre cela. « La rue a beaucoup changé. Au début, cela n'attirait personne. On était une poignée. J'y étais au tout début. J'étais à Aix ville ouverte aux saltimbanques. (…) On jouait et de temps en temps il y avait quelques personnes qui s'attardaient. On avait tous peur de ne pas former le cercle. (…) Aux origines, on allait dans la rue sans prévenir. Les gens n'étaient pas convoqués. Les piétons s'interrogeaient : "qu'est-ce que c'est que cela ?" Peu à peu, ils s'attroupaient. C'était des piétons, des badauds. »[345] La rencontre des artistes et de la population apparaît comme fondatrice du mouvement des arts de la rue.

Dans le document de préfiguration de Lieux Publics, Michel Crespin note qu'en choisissant l'espace public comme espace de représentation, les artistes passent « d'un public assuré à un public aléatoire ».[346]

---

[344] Chaumier, Serge, op.cit, p. 30.

[345] Propos de Livchine Jacques, recueillis par l'équipe de zoom la rue dans la cadre du festival Les Effervescentes. *Et maintenant les Arts de la rue,* retranscription d'après la vidéo : http://www.zoomlarue.com/index.php?post/2010/12/01/Et-maintenant-les-Arts-de-la-Rue-Jacques-Livchine

[346] Gaber, Floriane, op.cit, p. 74.

Plus tard, il proposera le terme de "public-population" : « le public qui se trouve dans la rue, naturellement, qu'un spectacle s'y produise ou pas. Le public qui représente la plus large bande passante culturelle, sans distinction de connaissances, de rôle, de fonction, d'âge et de classe sociale. »[347] Ce terme de "public-population" entretient l'idée que les spectacles de rue touchent tous les publics.[348] L'espace public définit l'auditoire d'un spectacle tant dans sa quantité que dans sa qualité. S'il est vrai que l'espace public permet au comédien de rencontrer tous les types de publics, on sait également que les différents groupes de population qui constituent la société sont liés à des territoires physiques et symboliques et qu'ils osent rarement en franchir les limites. Les concentrations sociologiques varient selon les lieux. Jean Michel Guy[349] rectifie la notion en la mettant au pluriel.

L'implantation des compagnies

L'implantation des compagnies de rue sur l'ensemble du territoire français continue d'affirmer la volonté des artistes de rue de rencontrer de nouveaux publics. En 2008, Hors Les Murs répertorie 915 compagnies.[350] On constate une légère baisse par rapport à 2005, Hors Les Murs répertoriait 950 compagnies.[351] Depuis 1990, le nombre de compagnies répertoriées n'avait cessé d'augmenter. En 1990, on dénombrait 400 compagnies de rue et 760 en 2000.

Dès 2005, Hors Les Murs constate une concentration plus importante dans trois zones: le grand sud constitué de la région Languedoc-Roussillon, PACA, Rhône-Alpes, et Midi-Pyrénées, (23,25%), l'Île-de-France (26,75%) et le grand ouest constitué de la Bretagne et des Pays de la Loire (12,85%).[352] L'Île-de-France demeure un point névralgique.

En 2008, on constate une baisse du nombre de compagnies installées dans la zone Île-de-France. On est passé de 26,75% à 23,8%, soit une baisse de près de 2%. Dans le même temps, le pourcentage de compagnies présentes dans le grand sud a augmenté de près de 10%, tandis que le grand ouest connait une augmentation de 1,6%.

---

[347] Michel Crespin cité par Chaudoir, Philippe, op.cit, p. 66.
[348] Idée largement diffusée par les artistes eux même. À la question : quel public touchez-vous ? Les artistes répondent : « Tous les publics ».
[349] Metteur en scène, théoricien et historien de l'art du jonglage Jean-Michel Guy est actuellement ingénieur de recherche au Département des études de la prospective et des statistiques (DEPS) du ministère de la Culture.
[350] http://www.horslesmurs.fr/-Economie-et-chiffres-.html
[351] « Arts de la rue Arts de la piste les chiffres clés 2005 », *Cahier n°32,* Hors Les Murs, Paris, 2006, p. 2.
[352] Ibid.

Les compagnies migrent-elles? L'enquête récemment menée par l'Observatoire des territoires et de la culture de Montpellier (Obs TER) à l'initiative de la Fédération régionale des arts de la rue Languedoc-Roussillon sur l'économie des compagnies de rue en région, révèle que « la concentration est plus départementale que métropolitaine. Le Gard et l'Hérault accueillent 63 des 66 structures de création [identifiées par la Fédération régionale]. Sur les deux départements du Gard et de l'Hérault, la dispersion territoriale est de mise avec plus d'une compagnie sur deux implantée dans des villes de moins de 10 000 habitants.»[353]

En un sens, ces chiffres accréditent notre hypothèse, les artistes investissent de nouveaux territoires et s'éloignent des métropoles. Mais cela ne relève peut-être pas d'un phénomène migratoire mais d'un renouvellement du secteur artistique. Alors que jusqu'en 2008, le nombre de compagnies de rue en France était en constante augmentation, seule une compagnie sur deux survivait au-delà de quatre ans.[354]

B/ Du badaud à l'aficionado (Chrono-typologie)

Dans l'espace public, « la représentation est plus qu'elle-même dit Jean Caune, elle est action. Elle ne se nourrit pas d'un public constitué, déjà là, mais d'un public en devenir. »[355] Elle capte l'attention, suspend la course des passants, des habitants, des touristes et les change en spectateur. Faisant du badaud, c'est-à-dire le passant arrêté dans sa marche par un incident intéressant, « un paradigme moderne de la figure spectatrice. »[356] En effet, Jean-Michel Guy affirme que « le simple fait de « s'arrêter » devant une proposition de spectacle, c'est-à-dire d'interrompre l'activité – fût-elle une promenade, ou un simple trajet – qui l'a conduit dans l'espace public, fait du passant un spectateur. La durée de son attention ou de sa participation au spectacle n'entre pas en jeu. » [357] Surprise et immédiateté sont constitutives du théâtre de rue, de son assemblée.

---

[353] Rapport d'enquête de l'Obs TER sur l'économie des arts de la rue en Languedoc-Roussillon, mai 2012, p. 2.
[354] http://www.horslesmurs.fr/-Economie-et-chiffres-.html
[355] Chaumier, Serge, « L'illusion public : la rue et ses mythes », *La relation au public dans les arts de la rue,* Gonon, Anne (dir), op.cit, p. 133.
[356] Mervant-Roux, Marie-Madeleine, *L'Assise du spectateur, pour une étude du spectateur,* Paris, CNRS éditions, 1998, p. 7.
[357] Guy, Jean-Michel*, Les publics des spectacles de rue*, Projet d'étude, 2004. Document de travail non publié et non paginé cité par Gonon, Anne (thèse), op.cit, p. 80.

Le badaud : spectateur originel

Si on en croit Jacques Livchine, le badaud est le premier spectateur de spectacle de rue, le spectateur originel. Tous les artistes en parlent. Peu l'ont vu, quelque uns l'ont aperçu mais tous veulent aller à sa rencontre.

Certains le « désignent par le concept de "vrai public", qui exprime cet horizon inaccessible où le théâtre rencontre l'altérité radicale, les exclus du monde de l'art. »[358] Les artistes partent du principe que le badaud, le chaland, n'est pas un abonné d'une Scène nationale mais rien n'est moins sûr. On n'est pas tous égaux dans l'espace public et donc face aux propositions artistiques qui y prennent place. « Artistes et programmateurs se demandent une fois de plus si l'on n'est pas, une nouvelle fois, en présence d'une chimère. Patrick Lefebvre évoque le possible « fantasme de la ménagère » qui surprise au coin de la rue en allant acheter sa baguette verrait sa journée - sa vie ? - transformée par la rencontre avec l'art. »[359]

La constitution spontanée d'une assemblée relève de la non-convocation et s'oppose par principe à la programmation. Invisibles, les interventions artistiques ne conviennent pas aux programmateurs assujettis à la "politique du chiffre". Ils lui préfèrent sa grande sœur sage et complaisante, la représentation. « Comment poursuivre le travail de rencontre auprès du "public-population", de la plus large bande passante possible dans la rue par le recours systématique à la convocation ? »[360]

« Si le théâtre sauvage demeure limité, il joue un rôle phare pour inventer de nouvelles voies. »[361] Les artistes de rue exploitent les possibilités de l'espace public en créant des spectacles qui interpellent le passant tout en jouant pour des spectateurs conviés. Pour illustrer notre propos nous avons choisi le spectacle *Agoraphobia.*

1/ *Agoraphobia* d'OMSK

La 27ème édition du festival Chalon dans la rue débute. Devant la billetterie du festival, je feuillette le programme. La plupart des spectacles à billetterie sont complets ; ceux qui ne le sont pas le seront bientôt. Il faut choisir, vite !

[358] Chaumier, Serge, op.cit, p. 32.
[359] Gonon, Anne (dir), op.cit, p. 39.
[360] Ibid.
[361] Chaumier, Serge, op.cit, p. 32.

La jauge du spectacle *Agoraphobia* est limitée à 200 spectateurs. La réservation s'effectue sur le site internet de la compagnie. Site sur lequel, il est indiqué que « pour participer à la représentation *Agoraphobia,* chaque visiteur doit disposer d'un téléphone mobile »[362]. Etonnée et curieuse, je m'inscris. En réponse je reçois le mail suivant : "

Vous avez choisi de participer à la représentation du: 26 juillet Chalon-sur-Saône, place de l'Hôtel de Ville à 11 heures.
Nombre de personnes: 1.
Venez au lieu de rencontre et appelez le numéro suivant à l'heure de début: +33 (0)1 7070 95 07.Entrez le code suivant: 77889900#
Si quelque chose ne fonctionne pas quand vous saisissez le code, raccrochez le téléphone et rappelez."

Agoraphobia est une création de la compagnie néerlandaise OMSK fondée en 2009 par Lotte Van Den Berg. Lotte a étudié la philosophie et le théâtre à l'université avant d'intégrer l'École des arts d'Amsterdam. « Le spectacle *Agoraphobia* a été créé en réaction à la détérioration du système social aux Pays-Bas, partant d'un besoin de s'exprimer en tant qu'individu et également en tant que communauté. »[363]

Assise sur les marches de l'hôtel de ville, je surveille l'heure. 11 heures sonnent. Je compose le numéro indiqué puis le code secret. J'entends une voix, la voix d'un homme :

L'air est raréfié
Je me suis évadé
La terre n'est que lourdeur
Les jours se sont vidés
Qui connait ma valeur ?
Je veux faire entendre ma voix
Mais on ne m'écoute pas[364]

Il ne s'adresse pas à moi. J'écoute l'écho de cette pensée lointaine. Je me laisse bercer par les mots. Peu à peu, ils entrent en résonnance avec ce qui se déroule autour de moi.

Je vois des gens autour de moi
Des gens qui ne me connaissent pas
Ils sont sans cesse en route
Apparemment ils ne se trouvent jamais au bon endroit
Ils doivent toujours aller ailleurs
Agités[365]

---

[362] www.lottevandenberg.nl
[363] Journal édité par OMSK distribué à la fin de la représentation.
[364] Texte d'*Agoraphobia.*
[365] Ibid.

J'observe l'agitation ambiante. De l'autre côté de la place, un homme attire mon attention. Il parle seul. Est-ce sa voix que j'entends ? Il déambule entre les terrasses des cafés. Il est habillé de noir et tire derrière lui une valise à roulettes. Les clients des cafés le regardent. Il s'adresse à eux. S'adresse-t-il à eux ? Est-ce un mendiant ?« Son soliloque ressemble à celui des clochards des grandes villes, mélange de prédication et de confession. (…) Cet homme semblable à tant d'autres qui peuplent les métropoles, d'habitude invisibles et inaudibles, devient ici le centre de toutes les attentions. »[366] L'utilisation du téléphone portable permet le rapprochement d'un espace sonore éloigné - que le contact visuel a permis de révéler -. L'espace sonore éclaire un point précis d'un vaste espace et y focalise notre attention. Il est étrange d'être loin et proche à la fois.

Après quelques minutes, je décide de me rapprocher. Le comédien, Soeuf Elbadawi l'interprète de la version française d'*Agoraphobia*[367], porte un micro mais il ne s'adresse à personne en particulier - pas même aux personnes assises en terrasse -. L'éloignement visuel et la proximité sonore faussaient mon appréciation de la situation. Je décolle le téléphone portable de mon oreille. Il parle presque à voix basse. Je n'entends que le murmure de ce que j'entendais fort et clair. Je m'éloigne en un nouveau point de la place. Je peux observer la situation sous différents angles.

L'espace sonore n'est pas dépendant de l'espace visuel, cela rend le spectateur plus autonome, plus libre de ses mouvements. Le corps spectatoriel est éclaté ; l'espace spectatoriel est multiple. « Chacun est seul avec son téléphone, instrument de l'intime. »[368] Nous sommes seuls ; il y a des auditeurs mais pas de public.

L'homme se déplace devant l'hôtel de ville. Il interpelle les passants. Les spectateurs auditeurs éteignent leurs portables. Nous formons un cercle autour de lui. Il nous regarde, nous prend à partie, nous engage à prendre la parole dans l'espace public puis disparait dans la foule.

Le comédien apparait dans un murmure pour s'adresser aux spectateurs-auditeurs en toute confidentialité. Puis surgit dans un cri aux regards des passants pour constituer un public mixte, fruit de l'instant.

---

[366] Sorin, Étienne, « Un jour à Chalon dans la rue : du grand art et des trous d'air », *Evene*, Le 26/07/2013 www.evene.fr

[367] *Agoraphobia* existe dans 5 langues différentes : néerlandaise, anglaise, italienne, allemande et française. Chaque version a son interprète.

[368] Propos de Lotte Van Den Berg recueillis par Granja, Christelle, « Chalon brûle-t-il ? », *Libération,* 26 juillet 2013 à 21:26 Chalon (Saône-et-Loire).

L'habitant

Devant la multiplication des propositions artistiques dans l'espace public, le passant surpris a fait place à l'habitant curieux et amusé. Les artistes de rue « agissent dans des espaces de vie qui sont souvent les leurs et qu'ils souhaitent dynamiser »[369]. C'est le cas du comédien Gérald Rigaud.

1/ *Le Crieur Public* de la Croix-Rousse par Gérald Rigaud

Inspiré par le roman de Fred Vargas *Pars et reviens tard*, il décide de remettre au goût du jour le métier de crieur public.[370] Durant sept ans[371], tous les dimanche matin à 11h, il a crié les messages déposés dans une boite par les habitants du quartier de la Croix-Rousse, à Lyon. Il criait des messages de tous types : politique, poétique ou bien pratique… . « Il gueule tout haut ce que les lyonnais pensent tout bas »[372] La criée n'est qu'un prétexte. Après livraison des messages, Gérald Rigaud, se lance dans des discours pamphlétaires sur l'actualité politique locale ou nationale.

En juillet 2010[373], je l'ai croisé au détour d'une rue à Chalon-sur-Saône. Tous les soirs à 19h30, il criait les messages que les festivaliers avaient préalablement glissés dans une boite. Tandis que dans la journée, il proposait des échauffements aux spectateurs afin d'améliorer leurs performances.

Un spectacle, dont le titre m'échappe aujourd'hui, prenait fin lorsqu'il est arrivé place du festival sur son triporteur. Il portait un uniforme bleu marine, rappelant celui d'un garde champêtre, surmonté d'un képi. Muni d'un haut-parleur, il apostrophe les festivaliers pour vanter les mérites de son spectacle qui débutera non loin de là. Son boniment pique ma curiosité, je le suis.

Derrière un pupitre de bois, le crieur enseigne comment être un bon spectateur. Selon Gérald Rigaud, « un bon public fait un bon spectacle ». Il nous apprend à applaudir et à exprimer notre joie ou notre colère de manière unanime à un instant T.

---

[369] Gonon, Anne, op.cit, p. 185.

[370] La fonction de crieur public existe depuis l'antiquité. Elle a connu un développement important au moyen âge. Période durant laquelle, le crieur public proclamait les édits royaux et les décisions municipales. Plus tard, le garde champêtre remplira ce rôle.

[371] De 2004 à 2011.

[372] http://www.rue89.com/2011/07/08/il-gueule-tout-haut-ce-que-les-lyonnais-pensent-tout-bas-208822

[373] Durant le Festival transnational des artistes de rue.

Le crieur de la Croix-Rousse travaille pour le ministère des Rapports Humains. Il doit faciliter les rapports humains, la rencontre. Le spectacle facilite-t-il les rapports humains ? Au cours du training, les spectateurs sont invités à embrasser trois personnes qu'ils ne connaissent pas.

La criée a été un point de départ pour d'autres créations artistiques comme *les visites d'idées,* déambulation sur le thème de la visite guidée dans le quartier de la Croix-Rousse. « Là encore, plus d'une centaine de curieux se font embarquer dans cette déambulation, se prennent la main quand on leur demande, font coucou à la caméra de vidéosurveillance, scandent « Collomb, couillon », entonnent le magnifique « Chant des canuts »... »[374]

Gérald Rigaud pratique l'art du boniment et renoue avec la tradition foraine, pour s'adresser à la population. Son souhait était de libérer la parole en place publique. Il rêvait d'une agora : « que les décideurs viennent et que les choses soient actées. Il a dû en faire le deuil, le spectacle fonctionne, la participation moins »[375]. Idéalistes militants, beaucoup d'artistes de rue ambitionnent de rendre leurs concitoyens actifs. Certains offrent des tribunes mais rares sont ceux qui s'en emparent. Si les spectateurs se prêtent au jeu, s'ils soutiennent par leurs présences l'acte artistique ils ne sortent pas de leur rôle de spectateur pour prendre la parole à titre personnel.

À défaut de participation[376] citoyenne, le comédien a tout de même réussi à faire de la criée un rendez-vous hebdomadaire incontournable, un rituel presque, pour les habitants du quartier de la Croix-Rousse.

[374] http://www.rue89.com/2011/07/08/il-gueule-tout-haut-ce-que-les-lyonnais-pensent-tout-bas-208822
[375] Ibid.
[376] Nous approfondirons la question de la participation et ses limites plus loin.

Le Crieur Public de la Croix Rousse

Le touriste : "le nomade aux pieds plats"[377]

« Il ne faut pas oublier que le touriste, c'est toujours l'autre »[378]

Alors que le badaud semble idéalisé, l'habitant choyé, le touriste apparait comme le laissé-pour-compte des spectateurs. Il est absent du discours des artistes pourtant il peuple les festivals. Ne suis-je pas dans la posture du touriste, lorsqu'en quête de spectacles je vais de festival en festival. Surnommé avec humour "le nomade aux pieds plats" parce que loin de l'errance traditionnelle il se déplace en voiture, en train, ou encore en avion, le touriste répond aux mouvements saisonniers des départs en vacances, oisif et hédoniste il profite des offres culturelles. « Depuis quelques dizaines d'années, supplantant tout autre économie, le tourisme est devenue le premier secteur d'activité mondiale. »[379]Les municipalités voient dans le phénomène festivalier le moyen d'améliorer leur image auprès de leurs administrés mais également à l'extérieur de leur circonscription. Jean-Michel Lucas rappelle que « [l'] émancipation par les arts et la culture (...) ne figure pas dans les missions confiées par notre chère république aux décideurs publics. Inutile de chercher mieux : un festival ne peut se justifier que par "l'attractivité du territoire" et "la réponse aux attentes" des habitants et des hôteliers. »[380]

«Le touriste à la recherche de son propre plaisir, ailleurs comme ici, collabore d'une frénésie destructrice. Il dénature les paysages comme les comportements, modifiant non seulement les usages mais toutes autres formes de représentations dans cet élan syncrétique qui englobe toute culture et ses produits dérivés, depuis le folklore jusqu'au musée. »[381] Consommateur mobile et insatiable, le touriste est rejeté par les artistes alors même qu'il est attendu par les responsables politiques et culturels qui organisent et financent les festivals et qu'il n'hésite pas à remplir de pièces sonnantes et trébuchantes les chapeaux.

La Fête des lumières à Lyon est décrite par le sociologue Philippe Chaudoir comme un temps de reconnaissance du collectif par lui-même. Curieuse et enthousiasmée, je décide de me rendre à Lyon pour la dite fête, mon conjoint m'accompagne.

---

[377] De Morant, Alix, op.cit, p. 66.
[378] Michaud, Yves, « Tourisme, culture ou divertissement », propos recueilli par Emmanuel de Roux in *le Monde*, Vendredi 12 août 2005 cité par De Morant, Alix, op.cit, p. 68.
[379] Ibidem, p. 66.
[380] Granger, Charlotte, Freydefont, Marcel (dir), *Le Théâtre de rue, un théâtre d'échange*, Études Théâtrales, n°41, 2008, p. 230.
[381] De Morant, Alix, op.cit, p. 68.

Cet évènement n'est pas dédié aux arts de la rue. Mais il met en lumière - et en jeu - l'espace urbain - à travers des œuvres artistiques -. Des compagnies de rue y prennent part.

1/ La Fête des lumières à Lyon

Il est à peine 18 heures. La nuit est tombée il y a quelques minutes déjà. Programme à la main, nous nous engouffrons dans le métro lyonnais. Nous nous rendons dans le centre-ville pour admirer les illuminations.

Le 8 décembre 1852, le sculpteur Fabisch doit présenter aux lyonnais la statue qui ornera la basilique de la Fourvière. Tous les journaux en parlent ; c'est l'évènement de l'année. Le mauvais temps retarde la présentation. Dans un élan enthousiaste, les lyonnais disposent des lumignons à leurs fenêtres et descendent dans la rue pour admirer le spectacle. La Fête de la lumière est née. Au fil des ans, la Fête a prospéré et évolué. Aujourd'hui, elle dure 4 jours. Elle a donné naissance à un véritable savoir-faire. Certaines installations lumineuses deviennent pérennes.

La renommée de la Fête des lumières n'est plus à faire. Chaque année elle attire plusieurs millions de visiteurs. Le parc hôtelier de Lyon est complet durant les quatre jours de la Fête. Le réseau de transport en commun de Lyon (TCL) enregistre trois millions de voyages.

Face à l'affluence des dispositions sont prises. À la Station Charpenne notre trajectoire est déroutée, canalisée. Nous sortons du métro, l'agent nous indique la bouche de métro située de l'autre côté de la place. La file d'attente enserre la bouche de métro et s'étire sur la place. Nous patientons une demi-heure pour poursuivre notre trajet. Il en sera de même pour le trajet retour.

Rue de la république, nous sommes absorbés par la foule. Nous apercevons les suspensions de M.P.A International mais les mouvements de la foule ne sont guère propices à la flânerie. Elle nous entraîne, nous dérivons rapidement. Les places de l'Hôtel de ville et des Terreaux sont inaccessibles. Nous nous extirpons de la foule et gagnons les quais. Nous longeons les berges du Rhône. Près du pont Morand, nous admirons *Le village dans le ciel* des designers David Lesort et Arnaud Giroud. Les lumières de la ville dansent sur l'eau. Plus loin, *Les crayons de couleur* de la compagnie Louxor flottent.

Il est intéressant de constater que nous prenons autant de plaisir à contempler les œuvres que le patrimoine lyonnais même lorsque sa mise en lumière ne sort pas de l'ordinaire. Nous prenons des photos des statues qui agrémentent le pont Lafayette puis de l'installation du plasticien Edouard Levine, *Mikado Céleste*.

Nous traversons le pont de la Guillotière encombré par les cars de tourisme. Les Orpailleurs de Lumière font vibrer à l'unisson, la basilique de la Fourvière, le palais de justice et le parking souterrain qui borde le quai. Sur le thème d'ouverture du film « Lawrence d'Arabie » les bâtiments passent graduellement du rouge au bleu.

À l'intérieur de la presqu'île, le long des quais, des commerces ambulants ont pris place. Les badauds s'y pressent pour acheter à manger et à boire. Les bouchons sont pleins à craquer. Les restaurateurs servent en continu des tablées d'inconnus affamés et frigorifiés. Les prix des menus flambent. Le lyonnais, attablé à nos côtés, rit jaune et s'écrie, en voyant la petitesse de son dessert : « il y a vraiment trop de touristes à la Fête des lumières ». Les jeunes lyonnais se font de l'argent de poche en vendant du vin chaud à la sauvette. Des points d'accueil et d'information sont installés aux quatre coins de la ville.

Des hôtesses d'accueil, reconnaissables à leurs habillages lumineux, déambulent. Nous arrivons trop tard au pont de la feuillée, nous ne verrons pas le spectacle de la compagnie des grandes personnes, *Allebrilles*. Adossés au pont, nous regardons de loin l'installation interactive d'Helen Eastwood et Laurent Brun, *Dress code*. En activant un rouet, les spectateurs parent la façade de la gare Saint-Paul de mille et un motifs. Le froid a raison de nous. Nous rebroussons chemin. Nous remontons la rue de la république désormais pavée de gobelets en plastiques. En attendant le métro, nous apercevons la marguerite de Franck Pelletier.

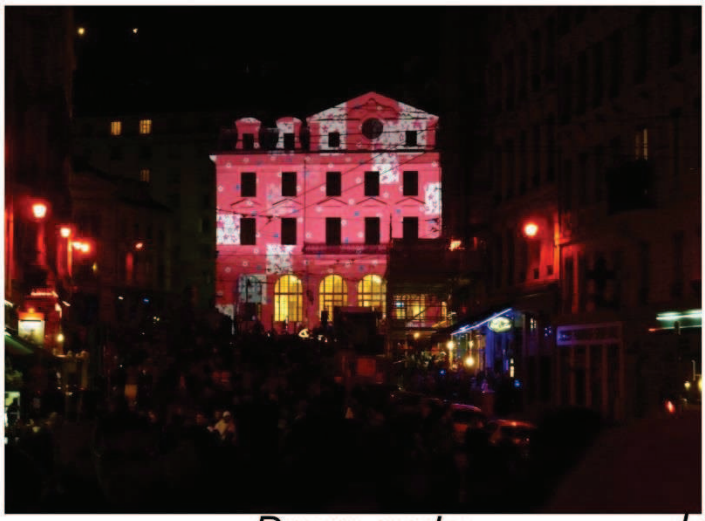
« Que reste-t-il du rituel religieux classique dans une cérémonie urbaine comme la Fête des lumières à Lyon ? Pratiquement rien, si ce n'est un peu de procession à la vierge faite par les catholiques : globalement, c'est devenu un évènement festif en soi. »[382] Il est difficile de croire que, noyés dans le tourisme de masse, les lyonnais se reconnaissent en tant que collectif sinon dans le rejet du touriste. Ne faut-il pas distinguer tourisme et touriste ? Ce dernier « est accablé, considéré comme un animal touristique ou touriste-marchandise. En fait, on fait subir au touriste ce que l'on reproche au tourisme »[383].

---

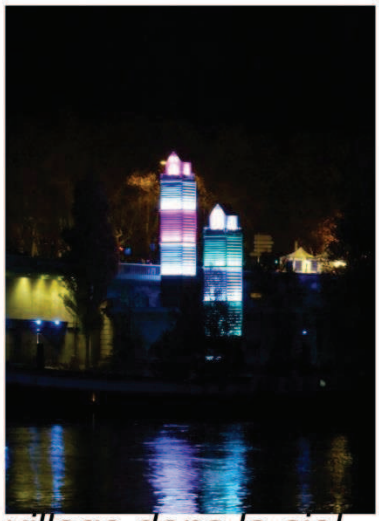
[382] Lussault, Michel, cité par De Morant, Alix, op.cit, p. 7.
[383] Urbain, Jean-Didier, « De la conscientisation du touriste », dossier *Tourisme et Ethique,* in *Espaces* n° 171, Mai 2000 cité par De Morant, Alix, op.cit, p. 68.

Jean Urbain constate « le touriste est un individu évolué, dynamique, et il n'est pas insensible à cette leçon de relativité culturelle qu'est le voyage car il découvre, observe, assimile ».[384] Le touriste peut être un spectateur avisé et intéressé. Sa mobilité en fait un vecteur d'échanges, de rencontres et de métissages culturels.

[384] Ibid.

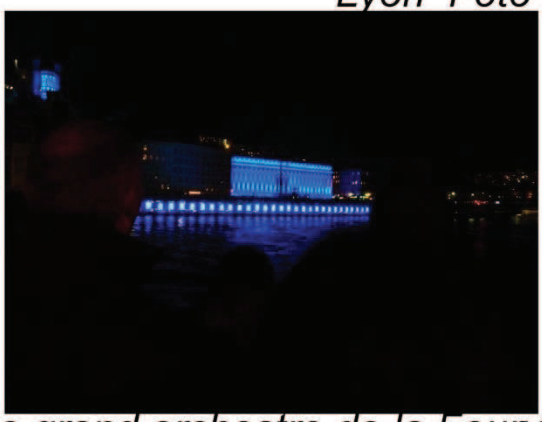


Dress code



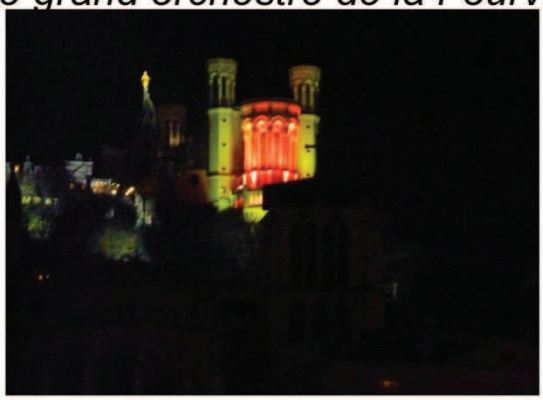
Le village dans le ciel

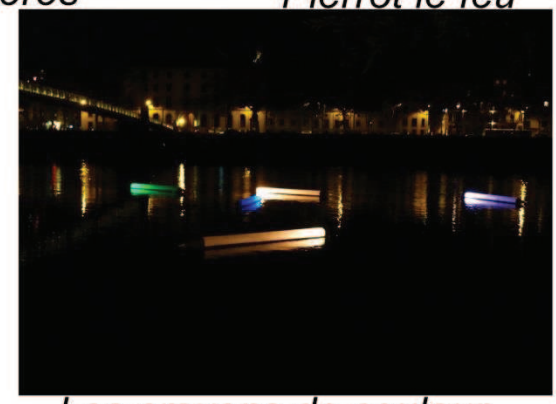
Lyon Fête des Lumières 2013



Le grand orchestre de la Fourvières

Pierrot le feu





Les crayons de couleur

L'aficionado [385]

Au fils des ans, les arts de la rue se sont constitués un public. Jacques Livchine raconte : « Maintenant, on a du public. Du vrai public qui s'y connaît, qui a les codes, qui lit les programmes, qui pointe telle ou telle compagnie. »[386] « Tous remarquent, et certains semblent déplorer l'apparition de spectateurs avisés, voire "initiés", en passe de devenir "élitistes". »[387]

Dans son ouvrage *In vivo*, Anne Gonon rapporte les propos de Bruno Schnebelin, codirecteur de la compagnie Ilotopie : « Parfois on a besoin d'usagers ou d'habitants pour partager les choses. Le spectateur empêcherait le partage, il s'opposerait au partage. Le spectateur est censé faire un effort sur lui-même, il s'est préparé à quelque chose. L'habitant ne s'est préparé à rien. Il croise une situation qui ne devrait pas être là. Le spectateur ne m'intéresse pas. Parce que je sais qui il est, je connais son origine, je connais son parcours, je connais son profil, je sais comment le séduire. »[388] Comment expliquer cette mise en cause des artistes de rue pour le spectateur ?

Le sociologue Serge Chaumier souligne les contradictions qui sous-tendent la question du public dans les arts de la rue : « s'il convient de faire venir le spectateur ou de saisir le passant pour le sensibiliser à un langage, on ne veut pas non plus qu'il s'y habitue, qu'il revienne, qu'il soit fidèle-du moins le prétend-on- (…) Le spectateur acculturé qui connait les compagnies et qui par exemple, se constitue un programme travestit l'esprit originel. Pouah ! Il ressemble presque à un abonné de Scène nationale… ! Cependant on ne veut pas non plus qu'il soit consommateur, qu'il zappe d'une chose à l'autre mais bien plutôt qu'il choisisse en conscience par goût et désir artistique. »[389]

Souhaitant s'adresser à tous, les artistes de rue s'intéressent à l'habitant plus qu'au spectateur qui est initié au langage artistique, qui en connaît les codes et les valide par sa présence et son comportement. Le discours de rejet du spectateur apparaît comme une critique de la posture spectatorielle que les artistes jugent trop convenue, trop passive, pas à même de nourrir la création.

---

[385] Terme espagnol désignant un amateur de tauromachie détourné par les chercheurs pour parler des spectateurs amateurs de spectacle de rue. Gonon, Anne (dir), op.cit, 144 p.
[386] Propos de Livchine Jacques, recueillis par l'équipe de Zoom la rue dans la cadre du festival Les Effervescentes. *Et maintenant les Arts de la rue ?*
[387] Gonon, Anne (dir), op.cit, p. 38.
[388] Gonon, Anne, op.cit, p. 92.
[389] Chaumier, Serge, « L'illusion public : la rue et ses mythes » in Gonon, Anne (dir), op.cit, p. 136.

Le concept de spectateur ne contente pas totalement les artistes. Ils lui préfèrent la notion d'habitant ou encore de citoyen qui sont liées à une réalité sociologique et historique. Le spectateur et l'habitant appartiennent à deux champs bien distincts. L'un est aux études théâtrales qu'en l'autre est à la sociologie. Suffit-il de faire du spectateur un citoyen pour faire entrer l'art dans la vie quotidienne ?

« Ce n'est pas tant l'émergence de ces aficionados des arts de la rue que l'on regrette que la perte des autres, du non-public, du public-population. »[390]« Les arts de la rue sont devenus aujourd'hui, un secteur artistique et culturel qui produit principalement des spectacles s'adressant à des spectateurs et donc à un public constitué. » [391]L'enquête Eunetstar démontre la fidélité des publics de festivals et révèle l'existence d'une catégorie de spectateurs, « les aficionados ». « Dans le cadre des festivals étudiés, [on] peut dire que la majorité des personnes ont des références en la matière, issues des spectacles vus les années précédentes ou au cours des douze derniers mois, au même endroit ou dans un autre festival.[392]Deux types d'aficionados se distinguent : ceux qui ont d'autres pratiques culturelles et ceux qui n'en ont pas.

Je peux, d'ores et déjà, dire que j'appartiens à la catégorie des aficionados. Je fréquente les festivals d'arts de la rue de manière assidue et j'ai d'autres pratiques culturelles. J'élargis toujours plus mon panel d'expériences et me tourne vers des propositions de plus en plus innovantes et atypiques. *Oiseaux/Tonnerre* est l'une d'elles.

1/ *Oiseaux/Tonnerre* de Célia Houdart et Sébastien Roux

Le 14 avril 2013, j'ai effectué le parcours sonore, coécrit par Célia Houdart[393], écrivain, et Sébastien Roux[394], compositeur - dans le cadre des Ateliers de l'EuroMéditerranée[395] (AEM) initiés pour Marseille-Provence capitale européenne de la culture (2013) - sur la montagne Sainte-Victoire près d'Aix-en-Provence. À cette randonnée sonore s'ajoute une installation

[390] Gonon, Anne (dir), op.cit, p. 36.
[391] Gonon, Anne, op.cit, p. 92.
[392] Gaber, Floriane, « Les publics des arts de la rue en Europe *», Les Cahiers n°30*, Hors Les Murs, Paris, 2005, p. 7.
[393] Célia Houdart est l'auteur de quatre romans : *Gil*, P.O.L, 2015, *Carrare*, P.O.L, 2011, *Le Patron*, P.O.L, 2009, *Les merveilles du monde*, P.O.L, 2007 et d'un essai : *Georges Aperghis. Avis de tempête*, édit. Intervalles, 2007. Elle écrit aussi des textes pour le théâtre, la radio, la musique et la danse.
[394] Sébastien Roux compose de la musique électronique qu'il donne à entendre sous forme de disques, de séances d'écoute, d'installations ou parcours sonores, d'œuvres radiophoniques.
[395] Initié depuis 2008, les Ateliers de l'EuroMéditérrannée (AEM) sont une série de résidences artistiques organisées dans des lieux non pré-affectés : entreprises privées, services administratifs, hôpitaux, associations…etc.

dans les vestiaires du Puits Morandat, ancienne mine de charbon de Gardanne. Le diptyque s'intitule *Oiseaux/Tonnerre*.

Célia Houdart et Sébastien Roux n'en sont pas à leur première collaboration. En 2008, ils ont conçu une installation sonore autour du texte « *Précisions sur vague* » de Marie Darrieusseccq. Puis ils ont écrit une pièce sonore, « *Dérive,* pour la biennale d'art contemporain Evento à Bordeaux, [et une promenade sonore] *Car j'étais avec eux tout le temps* pour la Chartreuse, à Villeneuve-lès-Avignon en 2010 »[396].

Il est dix heures lorsque j'arrive au pied de la montagne Sainte-Victoire. Je dois récupérer un lecteur Mp3[397], un casque, et un plan, qui sont mis à la disposition du public à la maison Sainte-Victoire[398]. Les portes sont closes. Qu'importe ! C'est un beau dimanche de printemps, je patiente. Je ne suis pas seule, quelques *rando-auditeurs* attendent eux aussi. Bientôt, les portes s'ouvrent. Une fois équipée, je me lance à l'assaut de la montagne. Je suis le sentier jusqu'au premier lieu d'écoute.

Avant la fourche, quitter le sentier principal. Au niveau du rocher blanc, gravir le haut monticule jusqu'à son sommet pour écouter la séquence 1 face à la montagne.[399]

Je m'exécute. Assise sur le rocher blanc face à la montagne, j'écoute.

« Séquence 1 : Le sommet »

Au loin, - à l'est - on entend un grincement métallique. Plus près, peut-être à mes pieds, des pierres roulent. L'espace sonore se découpe, se dessine. Du sable s'écoule. Des graviers se détachent de la montagne et glissent. Aux confins de la montagne, un bruit sourd retentit. Est-ce le tonnerre ? Est-ce une explosion ? Sifflement du métal que l'on charrie. Silence.

Ces sons ne correspondent pas à ce que l'on peut voir. Autour de nous la nature est paisible. Impassible, le massif blanc se dresse devant nous. L'espace sonore se teinte de mystère. J'entends le vent souffler. Une légère brise printanière caresse mon visage. Le ciel gronde. Un orage arrive-t-il ? Le ciel est bleu, aucun nuage à l'horizon.

---

[396] Gonon, Anne, « À quatre mains et quatre oreilles », Expressions sonores, À l'écoute du monde, *Stradda Le magazine de la création hors les murs*, n° 27, Hors Les Murs, janvier 2013, p. 14.

[397] Il est possible de télécharger les différentes séquences. www.gmem.org www.mp2013.fr www.mp2013.fr/gr2013

[398] Lieu d'accueil et d'information situé au pied de la montagne Sainte-Victoire sur la commune de Saint-Antonin-sur-Bayon.

[399] Indications présentent sur le plan, annexes, p. 330.

Les voix d'un homme et d'une femme se font entendre. Ils donnent à entendre ce qu'ils voient. Ces descriptions m'éclairent quant à la nature des sons que j'ai entendus plus tôt.

***Lui** : une girouette est arrimée à un rocher par quatre filins. Elle grince en pivotant. Des lanières sont accrochées à son extrémité.*
***Elle** : Des rubans larges comme une queue de cerf-volant chinois en papier crépon rouge vermillon battent dans le vent.*
***Lui** : La longue barre de métal brille au soleil. Derrière elle on voit l'évolution d'un nuage…*
***Elle** :…en forme d'enclume, le sommet s'élargissant progressivement, blanchissant…*
***Lui** :…s'amincissant à la base…*
***Elle** :…comme éclairé à l'intérieur*[400]

Ce sont des marcheurs, comme moi. Au cours du récit, l'énonciation change, évolue. On perçoit l'action sous différents points de vue.

***Lui** : Le vent emmêle nos cheveux*
***Lui** : Tu enfiles un bonnet*
***Elle** : Je noue autour de mon cou un foulard indien.*[401]

La pluie s'abat sur les randonneurs, tandis que le soleil me tanne la peau. Ils trouvent un refuge. Un son vibrant emplit l'espace sonore. La nature autour devient étrange, étrangère. Le bleu du ciel cache-t-il quelque chose ? « Blue Velvet … »[402]Bruit de pas sur les cailloux. Silence

« Fin de la séquence éteignez votre lecteur mp3 »

Je reprends la marche. J'arrive à un croisement. Sur notre droite, au loin je peux voir le point d'écoute numéro 2, une cavité dans la montagne.

« Séquence 2 : *Il et elle, sont venus. Commentaires des êtres de la montagne.* »

Quel est ce lieu ? Des hommes ont-ils vécu ici ? A-t-il été un abri contre la tempête ? Mille et une questions se bousculent dans ma tête lorsque j'atteins enfin la grotte. Assise au bord du vide, j'écoute. Le vent charrie un son métallique, vibrant. Est-ce une sirène ? Peu à peu on

[400] Extrait du texte *Oiseaux/Tonnerre* .
[401] Ibid.
[402] Générique de *Blue Velvet* de David Lynch.

distingue une voix. « Le genévrier » suggère que c'est un appel[403]. Est-ce un appel à l'aide ? De qui ? Pourquoi ? Quel est ce bruit strident?

« On ne soupçonnait pas l'importance de cette faille. »[404]

J'explore du regard cette bouche béante. Est-ce elle qui crie ? Le vent s'engouffre à l'intérieur et se cogne contre les parois. On me murmure qu'elle débouche sur un ailleurs, sur la mer. On suit le souffle qui la parcourt.

On retrouve les « randonneurs ». Il pleut. Est-ce ici qu'ils se sont mis à l'abri ? Je remarque la récurrence de certains sons comme la pluie, les chutes de pierres ou de sables, des fragments de texte aussi, qui me permettent de faire le lien entre les séquences. Je poursuis mon ascension dans la montagne. Les derniers mètres sont difficiles.

« Séquence 3 : *Le grand tremblement* »

Je découvre le site de la Marbrière, une ancienne carrière de marbre rose, qui a fait l'objet d'une exploitation pendant près de deux siècles, de 1757 à 1935 et orne encore les maisons aixoises. D'énormes blocs de pierre taillés à même la roche se dressent. Certains sont encore solidaires de la montagne. Certaines parois sont rugueuses tandis que d'autres sont lisses. Des coins et un fil hélicoïdal[405] sont coincés sous un bloc. L'exploitation semble avoir été abandonnée subitement. En contrebas des blocs taillés servent de bancs aux randonneurs qui pique-niquent. Certains blocs « portent encore l'année d'extraction. »[406]Ces traces du passé côtoient des traces plus récentes. Des dessins ornent les parois lisses : un sumo, un chasseur..etc.

La fauvette : Elle a passé sa main sur le signe gravé(...) Sur la grande paroi lisse à l'entrée de la Marbrière.[407]

À la marbrière, les sons que j'ai entendus précédemment prennent un sens. Les explosions, les éboulements, le métal que l'on charrie sont les traces d'un passé. Les sons semblent s'être rapprochés. Ils me parviennent dans le bon ordre. Les phrases apparaissent comme autant de témoignages.

---

[403] Extrait du texte *Oiseaux/Tonnerre*.
[404] Ibid.
[405] http://marbresdesalpes.fr/resources/Parution-du-03-mai-2009_ITHAC.pdf
« Cordelette d'acier montée en boucle entraîne dans sa course un produit abrasif, appelé *service* (mélange d'eau et de sable siliceux puis de carbure de silicium ou carborundum), dont le frottement use la roche. » http://www.culture.gouv.fr/culture/inventai/itiinv/marbre39/tec4.htm
[406] http://marbresdesalpes.fr/resources/Parution-du-03-mai-2009_ITHAC.pdf
[407] Extrait du texte *Oiseaux/Tonnerre*.

« La montagne tremblait dans sa base même »
(…) « Un nuage étrange couleur cuivre. »
(…) « Soudain le ciel s'assombrit »
(…) « Un bruit de fin du monde »[408]

Un jeu de friction s'instaure entre l'espace visuel et l'espace sonore, le réel et la fiction. - La fiction se construit par le biais de l'espace sonore. - Parfois, pendant un court instant ils semblent se rejoindre.

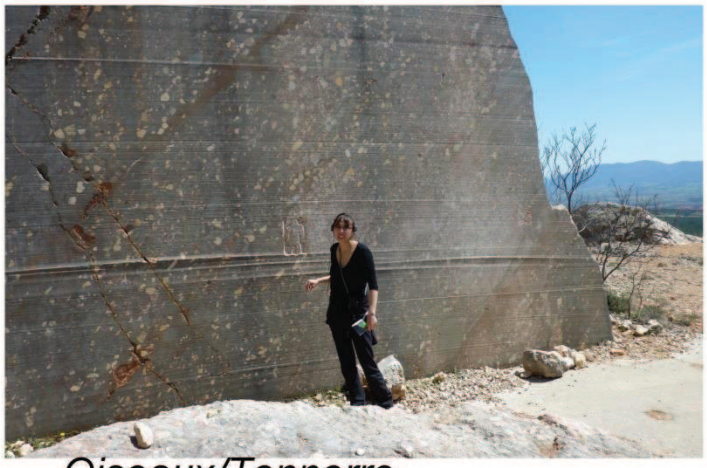
Célia Houdart et Sébastien Roux « utilis[ent] volontiers le terme de « land art sonore », un croisement entre création *in situ* – de *"la dentelle pour le lieu"* dit Roux- et l'art radiophonique»[409]pour parler de leurs créations. Dans *Oiseaux/Tonnerre*, le paysage devient une œuvre, un tableau que l'on contemple. Le parcours et les différents lieux d'écoute orientent le regard du *rando-auditeur* et construisent sa vision de l'espace.

Créateurs d'ambiances et d'atmosphères, les sons écrivent aussi leurs propres histoires. Juxtaposés au texte, ils produisent des ruptures dans la narration. Un jeu de friction s'instaure à l'intérieur même de l'espace sonore. Les bruits de pas sur les cailloux et le récit de l'ascension des deux promeneurs renvoient le *rando-auditeur* à son propre mouvement. Tandis que dans le paysage, - la nature est seule et unique témoin - les sons du passé, du présent, fictif et réel se mêlent pour mieux rêver le lieu.

La marche crée une dynamique exploratoire et permet la découverte ou redécouverte d'un environnement, «d'établir avec [celui-ci] une relation à la fois, écologique et hédoniste, directe et vitale. »[410] *Oiseaux/Tonnerre* réunit deux tendances des arts de la rue l'exploration de l'espace sonore et celle des espaces naturels dans un land act où seul le *rando-auditeur* est en mouvement dans le paysage.

---

[408] Ibid.
[409] Gonon, Anne, op.cit, p. 14.
[410] De Morant, Alix, op.cit, p. 166.



Oiseaux/Tonnerre

Les stratifications du public

Chacun en convient, tous les spectacles de rue ne touchent pas tous les publics. Cela dépend à partie égale du lieu, du contexte de représentation et de la proposition artistique elle-même. « Le public des festivals est essentiellement local et par conséquent la composition sociodémographique du bassin de population influence celle du public, sans que cette dernière ne soit une copie conforme. »[411] La forte présence d'ouvriers et d'employés dans la population de Sotteville-lès-Rouen marque la composition socioprofessionnelle du festival Viva Cité. Selon l'enquête réalisée en 1998 par la ville de Sotteville-lès-Rouen, le public du festival Viva Cité compte 28% d'employés ou d'ouvriers. « Pour autant, les catégories socioprofessionnelles dites supérieures (cadres, cadres intermédiaires et commerçants) sont surreprésentées : Elles représentent 45% du public interrogé à Viva Cité et proviennent majoritairement de Rouen**,** ville dont la composition socioprofessionnelle est nettement moins populaire que Sotteville. 63% des Rouennais interrogés exercent une profession de cadre, 32% des Sottevillais, qui sont par contre à 42% des employés ou des ouvriers. »[412]

Dans les festivals d'Europe de l'est les jeunes sont surreprésentés : à Poznan 86% des festivaliers interrogés ont moins de 35 ans, à Ljubljana 74% ont moins de 35 ans et à Sibiu 62% ont moins de 35 ans. La population de ces festivals est « à l'image des villes où ils ont lieu »[413], jeune. « En Europe occidentale et notamment en France, le public des festivals enquêtés se caractérise par son intergénérationalité »[414] : 30% ont moins de 25 ans, 27% ont entre 25 et 34 ans, 24% ont entre 35 et 49 ans et 15% ont 50 ans et plus.

L'enquête nationale sur les pratiques culturelles des français réalisée en 2008 par le Département des études de la prospective et des statistiques (DEPS) du ministère de la Culture confirme l'engouement de la population française pour les arts de la rue. En effet, 34% des français déclarent avoir vu un spectacle de rue au cours des douze derniers mois. « Soit une hausse spectaculaire de cinq points par rapport à 1997 - 19% pour le théâtre, 14% pour le cirque, 8% pour la danse - »[415].

[411] Gonon, Anne, op.cit, p. 92.
[412] Gonon, Anne (Thèse) , op.cit, p 73.
[413] Ibidem, p 94.
[414] Ibidem, p 94.
[415] Ibidem, p 99.

Les arts de la rue touchent un public de plus en plus large. L'enquête montre que le public des arts de la rue est intergénérationnel. Enfin, la répartition des catégories socioprofessionnelles du public des arts de la rue est relativement proche de la répartition globale des français. Il présente une mixité plus grande que les autres publics de spectacle vivant.[416]

Même si la popularité - grandissante - des arts de la rue et les contextes de diffusions ne favorisent pas la rencontre avec de nouveaux publics, les artistes de rue continuent de ménager dans leurs spectacles des espaces, des ouvertures, aux habitants et aux badauds. Françoise Léger explique : « il faut savoir opérer un savant mélange, un juste dosage entre un public convoqué et un public passant. »[417]. Les différentes figures de spectateur se côtoient ou du moins sont susceptibles de se côtoyer au cours d'un spectacle.

Spectateur : une figure évolutive

Nous sommes tour à tour passants, habitants, touristes et aficionados. Le spectateur évolue et change de posture. Typiques, les figures du spectateur des arts de la rue se sont affirmées successivement et marquent le parcours d'un spectateur comme autant d'étapes d'un rituel initiatique.

Avant d'étudier les arts de la rue je ne m'intéressais pas à ce qui se passait dans l'espace public. Je fréquentais les théâtres. J'étais une passante curieuse qui s'arrêtait quelques instants pour voir et admirer. Je ne cherchais pas l'information.

Je me suis d'abord tournée vers les propositions locales : CratèreSurface à Alès, Quartiers Libres à Montpellier, la CIA. À présent, je cours les festivals dans la France entière. Je réserve des mois à l'avance des billets de train, une chambre d'hôtel… . Je parcours les programmes, réserve des places pour des représentations. Je décrypte les résumés de spectacles. Je suis devenue une aficionada.

La première fois que je me suis rendue au Festival international de théâtre de rue d'Aurillac, je n'ai vu que très peu de spectacles, je ne savais pas quoi choisir et je n'arrivais pas assez tôt sur les lieux de spectacles. Étourdissant! Ces quelques jours à Aurillac ont filé à toute vitesse.

[416] Gonon, Anne, Les publics des spectacles de rue, Exploitation de la base d'enquête du DEPS « Les pratiques des Français à l'ère du numérique-année 2008, Hors Les Murs, Focus 1 octobre 2010.
[417] Léger, Françoise, *(sans-titre)*, Gonon, Anne (dir), op.cit, p. 79.

Arrivée à Chalon-sur-Saône avec une paire de sandales, je me repens amèrement de ce choix esthétique. Le climat Bourguignon n'est en rien comparable au climat Languedocien. De plus, pour arpenter les rues d'une ville il faut des chaussures confortables. En quête de spectacle, l'aficionado parcourt la ville. À travers les festivals d'arts de la rue, j'ai visité de nombreuses villes.

L'année suivante je suis venue en basket. Je me suis également munie d'un imperméable, d'un sac à dos et d'une chaise pliante. Cet équipement m'a valu l'admiration de quelques angevins qui participaient au festival les Accroche-Cœurs. Si ce kit[418] est quasi réglementaire à Châlons-sur-Saône ce n'est pas le cas dans tous les festivals.

Pour ma deuxième édition de Chalon dans la rue j'ai vu 35 spectacles en cinq jours. Exaltée mais épuisée, je décide de réduire ma consommation de spectacles. Attitude boulimique compensatoire, je commence une collection de gobelets à l'effigie des festivals.

J'entraine mes proches derrière moi: mes sœurs, ma mère, mon compagnon et sa famille, même mes grands-parents m'ont accompagné. Je fais du prosélytisme. Certains adhèrent plus que d'autres.

En écrivant ces lignes, je me remémore une phrase lue : les festivals risquent «par la force des choses, de "façonner" les regards, les écoutes et les comportements de [conditionner] le "ressenti" des publics d'une manière insuffisante et incomplète »[419]. Pour mieux comprendre le fonctionnement des spectateurs et notamment des afficionados il est opportun d'observer le phénomène festivalier.

[418] Le kit du spectateur, annexes, p. 335.
[419] Deschamps, Yves, « préface », Gonon, Anne (dir), op.cit, p. 12.

C/ Festivals et spectateurs

Développement des festivals

En 1973, Jean Digne inaugure le premier évènement dédié aux artistes de rue, Aix ville ouverte aux saltimbanques. Aujourd'hui, les festivals consacrés aux arts de la rue se sont multipliés. « On en compte 217 (…) ce chiffre s'est multiplié par 3 en 15 ans. »[420]

La forme festivalière s'est imposée sans débat. « Le fait que les artistes en manque de reconnaissance aient besoin de se regrouper pour exister favorisait l'idée de festival. »[421] Ce dernier permet un investissement de la ville par les artistes. Il est une parenthèse dans la vie quotidienne, un moment où la ville n'est plus elle-même. « Il s'est avéré aussi qu'en concentrant des artistes en un temps et un espace donnés, on utilisait la ville autrement en jouant avec différentes d'écritures »[422] explique le directeur artistique du Festival international de théâtre de rue d'Aurillac, Jean-Marie Songy. L'utilisation de l'espace est revue et corrigée. Avec les artistes, les spectateurs se réapproprient la ville et en redessinent les contours.

L'engouement, que les festivals d'arts de la rue suscitent, n'est pas étranger à leurs développements. Ils séduisent un large public qui est chaque année plus nombreux. Espaces de diffusion essentiels et indispensables, ils sont aujourd'hui montrés du doigt par un certain nombre de professionnels du secteur.

Le phénomène festivalier est saisonnier. 71 % des festivals ont lieu entre mai et septembre.[423]Récréatifs et enthousiasmants, ces épisodes estivaux ne suffisent pas à faire naître le désir de culture et conquérir de nouveaux publics. Le festival est un format évènementiel trop ponctuel et trop court dans le temps. Artistes et professionnels du secteur souhaitent développer des programmations, des projets en lien avec leurs territoires et les populations sur l'ensemble de l'année mais les moyens manquent. Des saisons émergent timidement à l'ombre des CNAR.

---

[420]http://www.horslesmurs.fr/-Festivals-.html

[421] Saunier-Borell, Philippe, « Festivals, Saisons, Commandes…Rêver les territoires », Débat retranscrit par Quentin, Anne, *Scènes Urbaines n°1*, mai 2002, p 40.

[422] Songy, Jean-Marie, « Festivals, Saisons, Commandes…Rêver les territoires », Débat retranscrit par Quentin, Anne, op.cit, p. 40.

[423] http://www.horslesmurs.fr/-Festivals-.html

Dans une certaine mesure, la structure festivalière oriente la création, tant au niveau de la forme que du format. Phéraille, directeur artistique de la compagnie Le Phun, témoigne «nous avons été bousculés par l'évolution des festivals. Certaines règles non-écrites ont été imposées comme les jauges et la durée. Nous-mêmes au Phun, en sommes venus à nous interroger sur la durée de nos spectacles afin de les formater pour les festivals...»[424] Plus que tout, les artistes de rue craignent la standardisation de leur art mais la survie économique des compagnies repose en grande partie sur ces manifestations festives. Entre succès public et controverse, le festival est mis en balance.

Les Rencontres d'Ici et d'Ailleurs : espace de rencontre

Je descends au terminus de la ligne 5 du métro parisien. La rue de la gare est bondée. Le nez sur le plan, j'emprunte une rue adjacente. Je me rends place du Moulin Fondu pour participer au festival les Rencontres d'Ici et d'Ailleurs (RIA).

Les Rencontres d'Ici et d'Ailleurs, manifestation d'artistes de rue sont organisées par la compagnie Oposito à Noisy-le-Sec. Le festival a fêté ses 20 ans en 2011. Codirigé, depuis 1983, par Jean-Raymond Jacob, auteur et metteur en scène, et Enriquez Jimenez, peintre, sculpteur et scénographe le groupe Oposito est installé au Moulin Fondu[425] dans le vieux Noisy-le-Sec depuis 1996.

Un rond-point est décoré de chaises aux couleurs éclatantes. Je ne suis plus très loin. Place du Moulin Fondu, l'ambiance bat son plein. Calixte de Nigremont parade sur le tapis rouge. Générik Vapeur organise une séance photo des habitants du quartier. Des tables et des chaises peintes par les habitants ont été disposées et composent la terrasse du Nouvô Cosmos qui propose sandwichs et boissons fraîches. Le tout est mis en musique par la compagnie No Water Please. L'ambiance est très conviviale et chaleureuse. Tout le monde semble se connaître. Chacun demande des nouvelles de son voisin.

[424] Phéraille, « Festivals, Saisons, Commandes…Rêver les territoires », Débat retranscrit par Quentin, Anne, op.cit, p 41.
[425] Avec Le Temps des arts de la rue (2005-2007), le Moulin Fondu est devenu un Centre national des arts de la rue.

On nous réunis pour *La photo communale*. On nous distribue des polycopiés. Sur l'air des Champs Elysées, on chante :

La rue est à nous
La rue est à nous
Tous ensembles, en solo
En piétons ou à vélo[426]

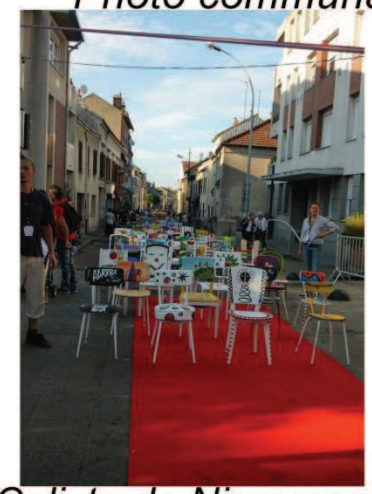
C'est dans la boite ! Le lendemain, les clichés sont affichés sur les murs du Moulin Fondu ; habitants et festivaliers se cherchent sur les photographies. Plus que des rencontres se sont des retrouvailles qu'Oposito orchestre en lieu et place du Moulin Fondu autour d'une petite programmation - l'édition 2011 comptait sept spectacles, quatre groupes d'interventions musicales et une installation plastique -. La relation avec les habitants ne se limite pas à ce moment exceptionnel. Elle est faite d'ateliers pratiques, de sorties de résidence et d'évènements divers. Rendez-vous annuel, les Rencontres d'Ici et d'Ailleurs scellent une action permanente sur un territoire.

[426] Parole de la chanson, annexes, p. 331.

Rencontres d'Ici et d'Ailleurs 2011

Photo communale

No Water Please



Calixte de Nigremont

CratèreSurfaces: une valeur ajoutée

Les festivals permettent aux villes d'acquérir une image positive. En proposant des activités culturelles à ses habitants, elles se rendent attractives. Tous les festivals ne sont pas organisés et financés par des municipalités mais elles sont nécessairement impliquées.

La ville d'Alès prend part au financement du festival CratèreSurfaces. Elle délivre les autorisations pour jouer dans l'espace public et participe à sa promotion auprès des habitants. Le festival fait l'objet d'un article dans le journal du *Grand Alès*. Il est intégré au programme des festivités estivales. Il s'ajoute à une série d'évènements : Les Fous Chantant, taureau-piscine, marché nocturne, le feu d'artifice du 14 juillet. [427]

En 1999, le Cratère, la Scène nationale d'Alès, sous la direction de Denis Lafaurie a initié le festival d'arts de la rue, CratèreSurfaces. Durant le troisième trimestre de la saison, l'ensemble de l'équipe - du Cratère - est mise à contribution pour organiser l'évènement. Native d'Alès et amatrice de spectacles vivants, la saison théâtrale et les évènements organisés par le Cratère me sont familiers. D'autant plus que j'ai participé à l'organisation de la 12ème édition du festival CratèreSurfaces en tant que stagiaire - en communication -.

L'inauguration est une affaire d'élus. Le maire, les représentants du conseil général et de la région sont présents. Chacun veut être bref, mais les discours s'éternisent. Les spectateurs attendent. Bientôt, le pain sera rompu et partagé. Chaque année, l'union des maîtres artisans boulanger d'Alès confectionnent et offrent en partage un pain de 15 mètres de long.

CratèreSurfaces a lieu tous les ans le premier week-end de juillet. Du vendredi au dimanche, à partir de 18h, une vingtaine de spectacles de rue sont proposés. CratèreSurfaces attire environ 20 000 spectateurs. Ce festival rassemble d'abord un public d'abonnés et d'habitués même s'il conquiert chaque année de plus en plus de publics.

Depuis 2010, CratèreSurfaces s'ouvre à l'international. Le festival participe au Ping Pong Project, un programme d'échange artistique européen, créé et mis en place par La Cellule[428]. CratèreSurfaces, Alès et les Arts de la Rue, devient Alès International Outdoor Festival. En 2010, la Scène nationale a échangé cinq propositions artistiques avec le Stockton International Riverside Festival de Stockton-on-Tees (UK).

[427] Les festivals sont souvent inscrits par les villes au programme des animations.
[428] La Cellule conçoit, dirige et accompagne des projets culturels en France et à l'international. www.lacellule.fr

Cette année-là, Monsieur le Maire, encouragé par les comédiens de la compagnie Le Muscle, a revêtu un kilt ce qui a égayé son discours. Cette cérémonie d'ouverture a également été marquée par "l'arrivée" des compagnies anglaises dans un bus rouge à deux étages et un lâcher de ballon.[429]

En 2013, la Scène nationale offrait la possibilité aux spectateurs de devenir acteur du festival en participant à des flashmobs chorégraphiés par la compagnie Yann Lheureux. [430]Les propositions artistiques viennent renouveler l'évènement en investissant de nouveaux lieux et en proposant de nouveaux modes d'implications. Mais chaque année, le festival se clôture avec le pique-nique géant sur le parvis du théâtre. Le cratère fournit tables, chaises, nappes, à nous de remplir paniers et glacières.

Réponse de la ville à la demande d'animation festive de ses administrés mais aussi élargissement et étalement de l'offre culturelle et artistique de la Scène nationale, CratèreSurfaces s'appuie sur l'éphémère pour poser les jalons d'un rituel qui s'ancre peu à peu dans la vie collective.

Chalon dans la rue : un territoire balisé

Désormais il n'est « point de parcours qui ne soit auparavant fléché, point de chef d'œuvre sans rétrospective multimédia, point de visite sans détour vers les boutiques. »[431]

Les artistes de rue s'adressent aux populations tandis que les organisateurs et programmateurs des festivals communiquent, aiguillent et canalisent les publics d'ici et d'ailleurs, sans distinction.

Chalon dans la rue est une des plus vieilles aventures festivalières dédiées aux arts de la rue. Le festival de Chalon-sur-Saône a été créé en 1987 par les comédiens Pierre Layac et Jacques Quentin. « En Janvier 1984, Jacques Quentin et Pierre Layac avaient été engagés à Chalon-sur-Saône (71) afin d'animer, pendant six semaines, des ateliers pour enfants. (…) Le déclic, Pierre et Quentin l'ont eu en 1986 : « Très impressionnés par le Festival de rue d'Aurillac, dans le Massif central, nous avons décidé de l'adapter. Le patrimoine architectural de Chalon offrait beaucoup d'opportunités.

---

http://www.dailymotion.com/video/xfevpw_ping-pong-project_creation

[430] La chorégraphie pouvait être apprise via des vidéos sur You tube. http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=H-lN9OVO0bc

[431] De Morant, Alix, op.cit, p. 67.

L'année suivante, nous avons fait venir trois troupes et toutes sortes de saltimbanques. Ce fut un grand succès local." »[432] En 1991, ils font de l'ancien abattoir un lieu de création. Aujourd'hui, l'aventure se poursuit sans Pierre et Quentin[433]. En 2004, la direction du festival et de l'Abattoir est confiée à Pedro Garcia. En 2005, l'Abattoir devient l'un des neufs Centre national des arts de la rue.

Roulement de tambour, la 27ème édition du Festival transnational des arts de la rue, Chalon dans la rue, va commencer. Les tambours de la compagnie Transe express déambulent dans la foule. Vêtu d'une de ses chemises fantaisies, Pedro Garcia, prend la parole et nous encourage à être curieux. Il termine son bref discours par le traditionnel : « Bon festival à tous ». Que dire de plus ? Les tambours résonnent à nouveau.

Chalon-sur-Saône compte 50 000 habitants. Durant le festival, la population quadruple. En 2013, la direction du festival attendait 220 000 spectateurs. La programmation officielle -*in* - compte 20 spectacles. [434] À celle-ci s'ajoute une programmation non officielle - *off* - d'environ 150 spectacles. 95 % de la programmation est gratuite. - En 2013, des billetteries ont été mis en place pour près de la moitié des spectacles programmés dans le *in.* - On recense 60 lieux de représentation et 14 espaces de convivialité.

Chalon dans la rue multiplie les initiatives pour intégrer les populations locales à l'évènement, accompagner les spectateurs, et séduire les festivaliers. Les Chalonnais sont sollicités pour héberger des artistes de la programmation *off* ainsi que pour faire du bénévolat. Au journal local est joint un supplément avec le programme de la journée et des articles sur les spectacles qui marquent le festival. Pour les adeptes des nouvelles technologies, il existe désormais une application pour Smartphone.

En plus du point « info », il existe un espace dédié aux publics : la Rue des publics. Dès le petit déjeuner les bénévoles sont présents pour nous aider à établir le programme de notre journée. Au goûter, des rencontres avec des artistes sont organisées. En début de soirée, *L'heure entre parenthèse,* animée par Pascal Le Brun-Cordier, donne la parole aux spectateurs. Durant une heure, les spectateurs débattent des propositions artistiques vues. Les spectateurs peuvent également intégrer des créations artistiques. En 2013, quatre danseurs amateurs et cinq figurants étaient recherchés.

---

[432] Dalbard, Agnès, « Le pari gagné de deux comédiens », *Le parisien*, 17/07/2003.
[433] La réduction des subventions publiques met en danger le festival *Chalon dans la rue*. « Chalon-sur-Saône est en faillite et son maire demande un plan d'économies au festival des arts de la rue.» Oremiatzki Yohav, « La culture à la casse ? », *Télérama,* 21 au 27 février 2015, p. 12.
[434] www.chalondanslarue.com

Dans le programme quelques consignes sont dispensées : « cher festivalier, si vous promenez votre tabouret ou si vous préférez rester debout privilégiez les rangs du fond » ou « [Les] compagnies [du off] font passer un chapeau (…) soyez généreux. »

L'office du tourisme est également mobilisé. Quelques mois avant ma première participation au festival, je les ai contactés. La semaine suivante je recevais une liste des différentes possibilités d'hébergement, le plan de la ville et du réseau de transports en commun…etc.

Chalon dans la rue est un territoire artistique balisé. Il a récupéré à son compte des procédés du tourisme culturel. Si mon sens pratique loue la bonne organisation et la convivialité, je regrette le manque de surprise et de spontanéité que cela induit.

Aurillac marché de l'art

Dans l'intensité de l'évènement, des scènes singulières émergent et exposent leurs diversités, la vitalité des arts de la rue. Le secteur se rend visible dans le rassemblement tandis que les artistes et leurs propositions artistiques se mêlent, se confrontent et se concurrencent.

Pas de discours à Aurillac. Le lancement du Festival international de théâtre de rue est confié aux *artistes complices du festival.* En 2011, Générik Vapeur et Magma Performing Théâtre ont créé pour l'occasion *Fuckin' Cendrillon.*

Une foule s'amasse place de l'hôtel de ville. Le soleil cogne. Décor et comédiens sont suspendus à la façade de la mairie. Sur une musique rock, le grand méchant loup commence une descente vertigineuse. Le verbe hargneux de Nadège Prugnard s'accorde parfaitement au son de la guitare électrique. Il était une fois, un monde en perdition qui broie la féerie et le merveilleux. *Fuckin' Cendrillon* est « un conte rock questionnant la violence du monde actuel pour dire la nécessité du merveilleux, de l'art entendu comme souffle incoercible de liberté, vertige insoumis. »[435] Le ton est donné, la parole est libérée. Les réjouissances peuvent commencer.

« Aurillac est devenu progressivement, avec son festival, le symbole de la libre expression dans l'espace public, un joyau sans limites. »[436] La liberté et la créativité sont consenties à chacun. À même le pavé, jeunes et moins jeunes s'essaient à la chanson, au jonglage, à la magie.

[435] www.generikvapeur.com
[436] Songy, Jean-Marie, préface à Guénoun, Denis, op.cit, p. 12.

On retrouve un certain nombre de compagnies d'un évènement à l'autre. Les mots sont les mêmes mais ils trouvent un écho plus fort dans le public du Festival d'Aurillac qui semble prêt au moindre signe à prendre la Bastille ou à occuper la mairie.

Chaque année fin août, la préfecture du Cantal devient le théâtre d'un évènement hors du commun. Des centaines d'artistes, de professionnels du spectacle, de spectateurs et autres festivaliers déferlent sur la ville. « Drôle de peuple : ce n'est pas celui du cru, né ici, poussé sur place- même si ceux d'ici s'en mêlent. Peuple d'arrivants, qui surviennent. Pas exactement des touristes mais il y en a (…). Peuple de l'évènement. » [437]

En 1986, Michel Crespin, alors directeur du Centre international de rencontres et de création pour les pratiques artistiques dans les lieux publics et les espaces libres des villes, Lieux Publics, « estim[e] qu'il est temps de réunir *les meilleurs* du théâtre de rue d'Europe »[438] et crée un festival de théâtre de rue à Aurillac. L'aventure débute avec six compagnies. « La communication du festival se fait sur place au pochoir, sans qu'aucune information ne remonte au niveau national. Le public est composé de la population d'Aurillac et de ses environs et des nombreux amis des artistes. »[439] Depuis 1994, la direction artistique du festival a été confiée à Jean-Marie Songy, comédien et performeur à l'origine, il a eu en charge la programmation de nombreux évènements se déroulant dans l'espace public.

Le Festival international de théâtre de rue est un évènement unique et insolite. À la programmation officielle, qui compte une vingtaine de spectacles, s'ajoute celle des compagnies dites de passages. Les spectacles donnés en dehors de la programmation officielle ne font l'objet d'aucune sélection. On recense près de 600 spectacles et plus de 2000 artistes pour la 28e édition.[440] À toute heure du jour et de la nuit des spectacles sont présentés. L'espace et le temps quotidien sont bouleversés. Le centre-ville d'Aurillac vit au rythme des représentations.

Il est très difficile de faire un choix parmi toutes les propositions artistiques. Certaines compagnies ne sont pas répertoriées dans le catalogue. Des affiches de spectacle couvrent les murs. Notre regard est happé à tous les coins de rue. L'affluence sur certains spectacles nuit à leurs réceptions. Pour voir et entendre, il est conseillé de venir une heure avant le début des spectacles et il faut jouer des coudes pour suivre une déambulation.

---

[437] Guénoun, Denis, op.cit, p. 23.
[438] Ibidem, p 11.
[439] Granger, Charlotte, Freydefont Marcel, op.cit, p. 98.
[440] Programme de la 28e édition du Festival international de théâtre de rue d'Aurillac.

Dépossédés de leur ville certains habitants fuient, d'autres profitent de la manne financière. Les hôtels sont réservés d'une année sur l'autre. Il est quasiment impossible de trouver un hébergement à Aurillac durant la manifestation. Des tentes poussent sur les espaces verts, les ronds-points. Les restaurateurs improvisent des terrasses. Les points de restauration rapides se juxtaposent sur le cours Monthyon. Derrière un marché prend place. On y fait commerce de produits en tout genre : sac ; vêtements, bijoux fantaisies, djembe…etc.

Le Festival d'Aurillac est pour certains une occasion de faire la fête. On les appelle les Wouawouaches. Ils « viennent pour le bonheur d'être ensemble dans une ville en liesse, sans nécessairement se confronter à des propos d'artistes. »[441] 23 Août 2014, quatrième jour du festival, en quête de spectacle je traverse le jardin des Carmes. Pas de spectateurs sur les pelouses mais de jeunes gens ivres, déguisés, brandissent des pancartes : *Free Hugs et plus si affinités*. « L'attractivité du public a transformé ce temps de rencontre en moment chaleureux, puis festif. Aujourd'hui, Aurillac est autant une fête, qu'une foire, qu'un festival. »[442]

Dès ses origines, il est un point de convergence pour les artistes. Sa notoriété auprès des publics et des professionnels en a fait un marché de l'art. Il est « une plaque tournante pour les responsables culturels et les artistes »[443], un passage obligé pour qui veut assurer la diffusion de son spectacle et la survie économique de sa compagnie. « Les arts de la rue constituent l'une des rares disciplines du spectacle vivant à avoir une économie majoritairement fondée sur la vente. Les recettes propres - hors coproductions - représentent en moyenne 80% de leurs ressources, dont 68% sont assurées par la vente. Encore faut-il préciser que pour la moitié des compagnies, les recettes propres forment la totalité de leur budget. » [444]

De plus en plus nombreuses les compagnies souffrent d'un manque de visibilité professionnelle et publique. Le théâtre est partout : sur les places, les parkings, les rues, les cours, les salles. Le Festival international de théâtre de rue déborde dans les salles.

---

[441] Chaumier, Serge, op.cit, p. 70.
[442] Songy, Jean-Marie, Débat retranscrit par Quentin, Anne, op.cit, p. 40.
[443] Granger, Charlotte, « Bref historique du Festival d'Aurillac », in Granger, Charlotte, Freydefont, Marcel (dir), op.cit, p. 100.
[444] Dapporto Élena et Sagot Duvauroux, « L'Économie des arts de la rue », *Rue de la Folie, La revue des arts et spectacles urbains*, n°2, Hors Les Murs, octobre 1998, p. 44.

« Je note ce matin parmi les toutes dernières interventions publiques de Pierre di Sciullo cette phrase en forme de paradoxe, “ jouer dehors car il fait froid à l’intérieur.” Paradoxe, parce que cette année, c’est plutôt à l’intérieur, dans les salles, qu’il faisait chaud, parce que c’est plutôt là que nous avons entendu vibrer le ventre du monde. »[445]

Pour mettre leurs travaux en valeurs les compagnies se réfugient dans des espaces semi-ouvert ou clos. Les billetteries de tout bord, payantes et gratuites, se multiplient, ferment l’espace et mettent en péril le libre accès.

« Pour tenter de répondre à l’épineuse question de l’accueil du public, du bon repérage, et de la visibilité des spectacles, le festival a inauguré *les Préalables* en 1999.»[446] La programmation officielle s’étend en amont.

Temps d’effervescence artistique, espace de rassemblements et de rencontres le Festival international de théâtre de rue « demeure tiraillé entre sa prolifération incontrôlée, qui le transforme bon gré mal gré en marché où beaucoup se pressent mais peu sont élus et son désir de préserver les fondamentaux sur lesquels il s’est construit : proximité entre les artistes et avec le public. »[447]

ZAT : un festival d’un nouveau genre ?

Les Zones artistiques temporaires (ZAT) ouvrent l’espace public à tous les champs disciplinaires. Les artistes de rue sont conviés mais ils sont entourés.

Pour me rendre dans le quartier de Celleneuve à Montpellier j’emprunte la troisième et nouvelle ligne de tramway. Fraîchement inaugurée elle circule au ralenti. Je descends à l’arrêt Celleneuve. Ce quartier de Montpellier ne m’est pas familier. Je suis les indications données dans le programme de la quatrième ZAT.

Le projet ZAT[448] se développe dans la ville de Montpellier, sur dix ans. Il a débuté à en 2010. Il prendra fin en 2020. Il s’inscrit dans le temps, pose les jalons d’un rituel populaire tout en conservant une intensité.

---

[445] Conrod, Daniel, *Bâtons rompus*, Aurillac 2013, 6e épisode « Espèces d'espaces ». http://www.aurillac.net/
[446] Granger, Charlotte, op.cit, p 99.
[447] Ibidem, p. 100.
[448] zat.montpellier.fr En 2014 après les élections municipales, le projet ZAT connaît des changements d’orientation. Seule une édition par an est maintenue et il pourrait se poursuivre au-delà de 2020. Pascal Le Brun-Cordier est déchargé de la direction artistique au profit de Jean-Paul Montanari, directeur artistique du festival Montpellier Danse.

Contrairement à la plupart des manifestations investissant l'espace public, les ZAT ont lieu en dehors de la période estivale. Elles se répètent deux fois l'an. Au printemps et à l'automne, un quartier de la ville devient une Zone artistique temporaire. Le format artistique, topographique, et temporel[449] de la ZAT varie. Organisée et financée par la ville de Montpellier, son concepteur, Pascal Lebrun-Cordier[450] en a la direction artistique.

Les ZAT se construisent autour d'un territoire. Plusieurs mois avant l'évènement, l'équipe artistique se déploie sur le site à investir, explore l'espace, identifie les acteurs culturels pour les impliquer, et rencontre les habitants. Ces dépositaires de l'âme du quartier se livrent au micro et face caméra. Leurs récits sont confrontés aux paroles d'artistes et autres observateurs urbains et immortalisés dans des montages audio et/ou vidéo appelés, *Points de vie, Points de vue*.

Les artistes sont invités à explorer les quartiers, leurs histoires et à rencontrer les habitants. Une thématique est définie en fonction des lieux. Ainsi le quartier de Celleneuve qui a vu naître Léo Mallet, romancier, créateur du détective Nestor Burma, et poète surréaliste, a inspiré une ZAT onirique. « Les artistes [sollicités] ont tous suivi le mot d'ordre d'André Breton, fondateur du surréalisme, qui le définissait comme "la volonté de redonner ses droits à l'imagination", "le goût du hasard et de la déambulation urbaine" et "l'affirmation de la toute-puissance du rêve" »[451].

En descendant l'allée Salomon, je tombe sur l'installation photographique d'AL un jeune artiste Montpelliérains, *Réflexions urbaines*[452]. Je me laisse glisser au fil de l'eau, fil conducteur de l'installation. Dans le parc de la Dioscoride, j'aperçois *Camélia et son pianiste* et place Renaudel, j'écoute les *Recette à danser* des Marmitons associés[453] et d'Odette Louise.

Le pâle soleil de novembre a disparu derrière les nuages. Une averse commence. Je me réfugie dans le cinéma, qui à l'occasion de la ZAT diffuse *Un chien andalou*[454] de Louis Buñuel *et Deux hommes et une armoire*, de Roman Polanski. Plus tard, je me rends à l'Espace Recto Verso, 14 rue Marcellin Albert, pour voir *Points de vue, Points de vie.* Je découvre Celleneuve, l'ancien village de vigneron.

---

[449] La huitième ZAT a eu lieu dans la nuit du samedi 19 au dimanche 20 avril dans le quartier de Malbosc.
[450] Pascal Lebrun-Cordier dirige le Master 2 professionnel Projets Culturels dans l'espace public à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.
[451] Programme de la quatrième ZAT
[452] Spectacle évoqué partie 1
[453] Association bien connue des habitants de Celleneuve, précise le programme.
[454] Considéré comme «le» film surréaliste par excellence, inspiré par des rêves de Salvador Dalí et de Luis Buñuel, ce film libéré des contraintes de représentation classique, des conventions narratives et morales traditionnelles, nous invite à ouvrir les yeux pour voir le monde autrement.

La nuit est tombée, le vent a poussé les nuages. Je marche en direction de l'église pour assister au spectacle *La mastication des morts* de la compagnie La Vaste Entreprise. Dans les ruelles étroites j'admire, les caves voûtées et les escaliers extérieurs menant au premier étage des maisons décrits par Marie-Andrée Roquefort alias Madée - retraitée de l'éducation nationale et membre du comité de quartier de Celleneuve - dans le documentaire vu plus tôt.

Dans la ruelle derrière l'église, une cinquantaine de chaises ont été disposées. Près d'un arbre illuminé, un cercueil ouvert se dresse. Le vent froid s'engouffre dans la ruelle par intermittence et saisit les spectateurs tandis que les morts prennent la parole, témoignent de leurs vies passées, règlent leurs comptes, avouent, implorent, dénoncent, râlent. Le comédien Nicolas Heredia donne vie aux trente-deux habitants d'un cimetière communal. En creux, la vie d'un village se dessine.

Les ZAT se suivent mais ne se ressemblent pas. L'effervescente vie associative des quartiers Boutonnet et Beaux-Arts a donné naissance à une ZAT *Do it yourself* et met collectifs et autres groupements à l'honneur.

J'arpente les rues au côté du Collectif JFC, une association de Roller Street. Mené par Thomas Riffaud, rider et chercheur. Nos guides à roulette, font du quartier de Boutonnet un spot de glisse et révèlent l'aspect ludique des caniveaux, des escaliers, des trottoirs et des bancs.

Le DIY initié par le mouvement punk dans les années soixante-dix, donne lieu à des expériences artistiques aussi disparates qu'un Fab Labs, une performance pop participative, un dispositif interactif diffusant des reprises et remix du tube *Get Lucky Yourself* des Daft Punk.

Rue Lakanal, dans un local appelé la Ruche les zatteurs s'agglutinent. Des transats sont disposés. Les spectateurs n'osent pas s'assoir. Debout, ils observent. Seuls les enfants expérimentent le dispositif. Ils se repassent en boucle un remix du clip de *Get Lucky Yourself* où l'interprète a une tête et une queue de chat. Un écran tactile permet de sélectionner une reprise. Après quelques minutes, les parents lassés emmènent leurs progénitures. Un homme traverse la salle et sélectionne une vidéo. Un clip l'inspire, il se lève et danse. Les spectateurs rient et tapent dans les mains.

17h, sur l'esplanade de la musique, Les Kadors, institution montpelliéraine, rend hommage aux fanfares du quartier des Beaux-Arts et à leur festival dans une mise en espace de François Rascalou.

Plus tard dans la soirée, je me rends place Albin Tixador. Des habitants du quartier vont interpréter des chansons en playback. Les participants ont travaillé leurs prestations trois jours sous la direction de la compagnie Groupenfonction[455].

Le collectif belge travaille sur « l'idée de communauté, comme état de ce qui nous est commun, et comme groupe constituant une société »[456].Elle crée la performance participative *We can be heroes* en 2008 pour réunir des habitants et célébrer le rassemblement. Malgré le vent, les spectateurs sont au rendez-vous. Les premiers se sont massés près d'un *Brasero*, installation ferrique et ardente, de la compagnie La Machine. Des flammèches s'en échappent. Trente pieds de micro sont disposés dans un carré dessiné au sol avec de l'adhésif noir. Le public se masse tout autour. Les stars d'un soir s'avancent et prennent place devant un micro. Ils occupent l'ensemble de l'espace scénique. Certains nous font face tandis que d'autres nous tournent le dos. Le groupe est majoritairement composé de femmes. Je compte seulement deux hommes et deux jeunes garçons. Devant leurs familles, leurs amis et leurs voisins tous donnent le meilleur d'eux même. Nous les encourageons par des cris et applaudissements. L'identification est très forte. « Allez Constance ! » crient les deux jeunes femmes assisses à mes côtés. Une des jeunes interprètes se retourne régulièrement pour saluer quelqu'un dans le public. Le pari est tenu pour ces héros d'un soir.

Le lendemain matin, j'erre dans les rues, en vain. Propositions et spectacles sont pris d'assaut. Impossible de voir quoi que ce soit. La ZAT Boutonnet/Beaux-Arts est victime de son succès. Elle est surchargée : trop de monde pour peu d'espaces.

Je rejoins les zatteurs qui se pressent devant la grille de l'Internat d'excellence pour le *Tchat Zat* : *La ville dans tous ses états*. C'est entre les murs que nous parlerons de ce qui se déroule hors les murs. « Comment l'art dans l'espace public touche-t-il l'imaginaire urbain, que déplace-t-il, quel autre ville fait –il apparaître ? »[457] Les prises de paroles successives ne semblent pas répondre aux questions posées. Une architecte-urbaniste à la retraite prend la parole pour s'indigner du fait qu'il n'y ait aucun banc dans la rue menant à l'Internat.

---

[455] www.groupenfonction.net
[456] www.groupeenfonction.net
[457] Programme ZAT numéro 7

Une chargée de diffusion demande un investissement financier plus important de la ville pour les arts de la rue. Un SDF réclame des espaces libres pour construire des cabanes. Un habitant de Boutonnet s'insurge contre la prospection immobilière qui menace le stade du quartier. La présence d'urbanistes et de géographes a-t-elle orienté la discussion ?

L'amphithéâtre devient une tribune publique et politique. La ZAT, *Do it yourself* est devenue un temps et un espace de prise de parole. Emmener l'art dans l'espace public a-t-il libéré la parole ? Délié les langues ? Cette rencontre dévoile la nature politique de l'espace public et les négociations dont il fait l'objet.

Rompant par ses variances avec le format festivalier, la ZAT marque par la pertinence de son regard sur l'espace public et sa capacité à impliquer la population d'un territoire. Elle établit un « dialogue direct avec les contextes urbains et humains. »[458]La pluridisciplinarité est utilisée pour « faire bouger les lignes et ouvrir de nouvelles perspectives »[459]. L'évènement constitue un temps de mise en réseau. Aux artistes de tous bords, se mêlent géographes, riders et autres experts de l'espace urbain. La ZAT est une preuve de l'ouverture des arts de la rue vers d'autres champs disciplinaires. Elle s'inscrit dans le temps des arts dans l'espace public. Ensembles, artistes et observateurs urbains sont appelés à activer ou réactiver la dimension politique des espaces « par la simple démonstration que du possible est disponible. *Car la pensée du possible est éminemment politique.* [Elle] contribu[e] à reconfigurer nos imaginaires politiques. »[460].

Quand le rassemblement fait évènement !

Espaces de rassemblement et de rencontres, les festivals laissent éclore la spontanéité, le désordre, la fête pour assouvir le désir de partage et d'échange de la population[461] Dans la répétition, ils posent les jalons d'une histoire collective, et apparaissent comme autant de rituels, de cérémonies du « être ensemble », dépassant de très loin la valeur de chaque spectacle. Le rassemblement fait évènement.

---

[458] Le Brun-Cordier, Pascal, « Du possible disponible, quand l'art déplace les lignes », *Stradda*, *Le magazine de la création hors les murs*, n°34, Hors Les Murs, hiver 2014, p. 8. Ces propos sur les interventions artistiques et autres se déployant en marge semblent faire écho au projet ZAT.
[459] Ibidem, p. 7.
[460] Ibidem, p. 8. Ici Pascal Le Brun-Cordier reprend les mots de Danielle Bellini. (Entretien disponible en ligne sur stradda.fr)
[461] À l'heure où « il n'est question que de réalité virtuelle ou augmentée, de révolution numérique, d'un espace 2.0, [statistiques et cartographies] montrent la multiplication des lieux physiques *de représentation, de rassemblement et d'échange* » et dévoilent un désir de partage. Freydefont, Marcel, « Le théâtre est sans fin » in Place du théâtre, Forme de la ville, *Théâtre/Public* n°215, janvier-mars 2015, p. 11

« Les troupes [qui] poursuivent dans cet esprit de fête, cet idéal du partage d'une expérience artistique totale »[462] regrettent parfois que le festif prenne le pas sur le créatif. « En mai 2006, alors qu'un débat enflammé sévit sur la liste de diffusion arts de la rue autour de l'Armada, projet piloté par le Théâtre de l'Unité à l'occasion de la 20ème édition de Chalon dans la rue, [Jacques Livchine] écrit : "Le théâtre de rue est un immense malentendu. Nous le savons tous. Il n'a pas plus de succès que le théâtre indoor, mais ce sont les festivals qui ont du succès, et justement à cause du off et du foisonnement extraordinaire que cela représente. *On vient pour le festif*". »[463]

Les festivals d'arts de la rue déploient malgré eux, l'anti fête de la consommation, de la division. Temps fort des dynamiques de développement culturel et artistique territoriale initiées par les structures et les compagnies, les festivals n'admettent que trop peu la rencontre avec l'habitant, montrent leurs limites quant à leur capacité à drainer de nouveaux publics et ne permettent pas la « mise en déséquilibre de la réalité par l'acte poétique. »[464] Ils ne sortent que difficilement de l'engrenage de la consommation économique, culturelle et festive, de la domination du spectacle. Tant et si bien que l'« on peut se demander finalement si le festival est bien un phénomène culturel ou bien un phénomène économique concernant la consommation d'un produit qui se trouve avoir par hasard une forme culturelle ? »[465]

Spectateur-Zappeur

Le festival se caractérise par la multiplicité des propositions artistiques proposées dans un espace et un temps restreints. La profusion des offres instaure une logique de consommation ; le spectateur devient consommateur. Il s'arrête, s'émerveille devant le cracheur de feu, le dragon d'acier ou la fanfare et repart. En quête de surprise, il déambule dans ce musée du spectacle vivant à ciel ouvert, entresort monumental. « On est donc là en présence d'une majorité de personnes qui ne se renseignent pas sur ce qu'elles vont voir, mais se laissent entraîner ou du moins surprendre par l'offre qui leur est faite,»[466] au risque de ne pas voir grand-chose.

[462] Ibidem, p. 19.
[463] Gonon, Anne, op.cit, p. 91.
[464] Songy, Jean-Marie, « Festivals, Saisons, Commandes…Rêver les territoires », Débat retranscrit par Quentin, Anne, op.cit, p. 43.
[465] Nugues, Charles, « Le festival ? Une anti-fête », Dougier, Henry (dir), op.cit, p. 128.
[466] Gaber, Floriane (dir), op.cit, p. 7.

En s'inscrivant dans une logique d'immédiateté, les spectacles de rue eux-mêmes favorisent cet état de fait. « L'exagération, la fantaisie, le grossissement, les ellipses grotesques, le dérapage dans l'irrationnel, l'humour, sont les principaux ingrédients d'un théâtre qui se voudrait immédiat et qui se doit d'étonner d'entrée de jeu. »[467]

L'abondance de propositions permet de satisfaire tous les publics. Chacun peut y trouver son compte. Il m'arrive de m'assoupir devant certaines propositions alors que d'autres s'éclaffent et applaudissent. La qualité n'est pas toujours au rendez-vous et l'œil aguerri du spectateur initié est parfois lassé. S'il ne garantit pas la surprise, l'émerveillement ou la stupeur à tous les coins de rue, le foisonnement de spectacles les rend possible.[468]

L'aficionado développe une attitude de collectionneur, à la recherche d'une œuvre rare et unique qui résonnera dans son souvenir. S'il est un marché de l'art pour les artistes et professionnel du secteur, il est aussi un espace de consommation culturelle pour le spectateur. Les artistes le qualifient de zappeur[469] et regrettent son inconstance alors même qu'elle est due au format de diffusion.

À l'ombre des CNAR : les saisons se développent

« Pour assurer la visibilité de leurs arts, dans les années 80, des artistes de rue ont créé des festivals. Ces derniers ont su se développer pour devenir des lieux stratégiques et incontournables pour la profession et la reconnaissance du secteur.»[470] L'effervescence artistique, qui règne dans les festivals, témoigne de la vitalité du secteur mais gêne sa lisibilité et soulève la question du genre artistique. Dans les rues, le cracheur de feu côtoie les théâtres de tréteaux et de bitume ainsi que des spectacles qui utilisent les nouvelles technologies et prennent place, au moins en partie dans un espace virtuel. Compagnies, collectifs, artistes, professionnels et non professionnels sont mis en concurrence les uns avec les autres.

---

[467] Abirached, Robert, *Intérieur rue, 10 ans de Théâtre de rue*, Raynaud De Lage, Christophe (dir), Paris, éditions Théâtrales, 2000, p. 13.

[468] Août 2009, assise sur un muret je patiente, la déambulation *Mémento* de la compagnie KomplexKapharnaüm débutera dans une demi-heure, une troupe non répertoriée surgit et m'amuse de ces contre-performances.

[469] Entretien avec Françoise Bouvard in Marcel, Mathilde, *Territoires et réalités dans le théâtre de rue*, mémoire de master effectué sous la direction de Gérard Lieber, université Paul-Valéry, Montpellier 3, 2008/2009, annexes, p. XLVIII.

[470] Lefèvre, Fleur, *La saison comme alternative à la diffusion des arts de la rue ?*, mémoire de Master, université Lyon 2/ARSEC, 2005.

L'emprise du réseau des festivals sur les artistes est réelle et contribue « à brider la création».[471] Les artistes se doivent d'être visibles sur ces marchés de l'art et de mettre en valeur leurs créations notamment en contrôlant la jauge. Les petites formes, d'une heure environ, moins coûteuses sont privilégiées.

Certains artistes résistent et étendent le temps du spectacle sur une journée ou plus, en proposant des spectacles à épisodes ou continus qui inscrivent le spectateur dans un mouvement rappelant celui de l'entre-sort forain.

In Secta cabinet des curiosités de la compagnie des Femmes à Barbes rappelle ce temps « où la foire sentait l'acétylène »[472] où l'on exhibait dans des baraques nains, géants, sœurs siamoises et femmes crocodiles, où contre quatre sous on pouvait voyager, voir le pont des soupirs où la tour de Londres sur des « panoramas » et découvrir sur des sujets de cire l'évolution des maladies vénériennes.

La compagnie des Femmes à Barbe a été fondé en 1999 par le "saltimbanque"[473] Gwen Aduh. Anarchiste breton il débute avec un numéro de magicien-télépathe dans les cabarets parisiens. Sa rencontre avec Philippe Nicolle et Pascal Rome, co-fondateurs de la compagnie 26 000 couverts, lui ouvre la porte de la rue dans laquelle il entrevoit les possibles de la liberté de création.

La 27ème édition du festival Chalon dans la rue bat son plein. Un article, dans le supplément du Journal de Saône et Loire, sur un insolite musée d'anatomie a retenu mon attention. Gwen Aduh et son équipe ont investi un bloc de l'ancien abattoir de Chalon-sur-Saône. Justement, ma sélection du jour m'amène non loin de là.

Derrière un comptoir en bois, une jeune femme très apprêtée explique que la prochaine visite commence dans une demi-heure. La jauge est limitée à vingt-cinq personnes. L'entrée est payante et déconseillée au moins de seize ans mais « recommandée aux entomologistes, aux voyeurs ou aux simples curieux »[474]. Il faut s'acquitter de la somme de deux euros pour pouvoir entrer. À l'intérieur dit-elle, nous pourrons admirer la collection familiale de cires anatomiques ornée par ses soins d'insectes en tout genre.

---

[471] Ibid.
[472] Garnier, Jacques, « Quand la foire sentait l'acétylène », Dougier, Henry (dir), op.cit, p. 39.
[473] Entretien avec Gwen Aduh octobre 2013, annexe audio.
[474] www.femmesabarbe.com

Cette étrange association lui aurait été suggérée par l'abbé Viollet, directeur de l'association du mariage chrétien et grand spécialiste de la morale conjugale, dont nous pourrons également découvrir les correspondances paroissiales.

Le cabinet des curiosités ouvre ses portes. L'éclairage est de faible intensité. Dans l'intimité de la pénombre, je parcours l'installation: une représentation anatomique de l'abbé Viollet couverte d'une cape brodée, quelques lettres manuscrites adressées au clerc, une copie de *L'origine du monde* de Courbet et des confessionnaux.[475]

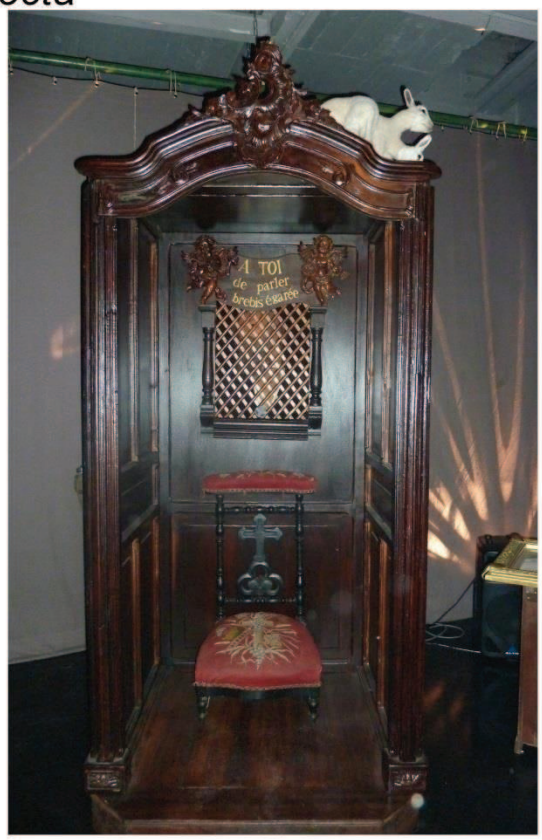
Un isoloir se libère, je m'assois, de l'autre côté de la grille nul prêtre mais la reproduction d'un sexe hermaphrodite. Repoussée et curieuse, je regarde fixement ce sexe hors norme, semblant de chair, paré de mouches, lorsqu'une voix implorante se fait entendre. Une fidèle, ayant subi une fausse couche, se repent d'avoir pris du plaisir avec son mari.

Des lettres écrites entre 1925 et 1943, par des femmes et des hommes d'âges et d'origines sociales différentes, à l'abbé Viollet, pour lui confier leurs questions sur l'amour, le sexe et le désir[476] sont interprétées par les comédiens de la compagnie des Femmes à Barbe et diffusées dans les massifs placards ecclésiastiques. Avec pudeur, le sexe est dit sous toutes ses formes : homosexualité, masturbation, orgasme, plaisir/déplaisir…etc.

Après avoir prêté une oreille attentive, le spectateur peut s'exprimer. Au-dessus du septième confessionnal, une plaque indique: « À toi de parler brebis égarée ». Dans l'anonymat le spectateur se dévoile : « Je confesse que ce spectacle, cette installation me plait et me terrifie. Peut-être qu'elle me bouscule un peu trop mais merci »[477] chuchote une spectatrice. « Je constate que nous sommes toujours aussi enfermé qu'en 1920. On se pose un peu (…) très souvent les mêmes questions et sous le couvert du dogme de liberté. (…) On a les mêmes traumatismes finalement (…) d'interdits, de bien et de mal et on n'ose toujours pas les dire puisque la personne qui est en face de nous se dit libre. On a honte de pas être comme ça» [478] conclut un spectateur. La confrontation des cires anatomiques de sexes féminins, masculins difformes et les questions des ouailles interrogent notre propre rapport à la sexualité.

[475] Il y avait-sept confessionnaux ; il peut y en avoir jusqu'à douze.
[476] Correspondances regroupées par Sevegrand, Martine in *L'amour en toute lettre, question à l'abbé Viollet sur la sexualité*, Albin Michel, 352 p.
[477] Ibid.
[478] Ibid.

InSecta



La visite de ce musée forain peut durer entre trois et vingt-cinq minutes, laps de temps après lequel le spectateur est invité à sortir. Les très petits formats –impliquant entre un et trente spectateurs- de courte durée -jusqu' à trente minutes- sont, parfois à tort, qualifiés d'entre-sort. Beaucoup invitent le spectateur à s'asseoir et rompent avec le mouvement. Le terme d'entre-sort est galvaudé tandis que sa forme et son imaginaire sont explorés et mis en jeu dans de multiples combinaisons : baraque à marionnettes, théâtre en camionnette, vans acoustiques ou cinéma en caravane... Les compagnies proposant ce type de format se regroupent et composent des *villages entre-sort*.

Malgré l'enjeu économique, les artistes de rue essaient de rompre avec les formats habituels et les sujets divertissants. -Élena Dapporto constate « le caractère dominant des spectacles de divertissement dans les arts de la rue. »[479]-Lors de notre entretien Barthélémy Bompard racontait la difficulté de vendre des spectacles critiques et polémiques tels que *Le Cri* ou *Les Pendus* à des festivals qui dépendent du financement des collectivités territoriales. L'étroitesse et le caractère saisonnier du réseau festivalier enferment les compagnies dans la précarité et freinent la création et la prise de risque artistique. Le secteur connait une crise de risque.[480]

Le développement du secteur et la mise en œuvre des idéaux esthétiques dépendent de la capacité des artistes et des professionnels à élargir et à se constituer un réseau de diffusion pérenne et permanent. « Trois mesures ont été prises depuis 2005. La première est une dotation supplémentaire attribuée par le ministère de la Culture à l'ONDA (Office National de Diffusion Artistique) pour amplifier la diffusion des spectacles de rue dans le réseau des scènes pluridisciplinaires (Centres dramatiques, Scènes nationales, Scènes conventionnées). (…) La deuxième mesure vise à soutenir les lieux qui développent une programmation tout au long de la saison en dehors de la période estivale. Enfin, en partenariat avec les collectivités locales, le ministère de la Culture a soutenu plusieurs réseaux de diffusion régionaux et interrégionaux associant plusieurs partenaires (villes, festivals, théâtres...), comme le réseau En rue libre en Midi-Pyrénées, R.I.R-Rue en PACA et l'APSOAR en Rhône-Alpes. »[481]

---

[479] Dapporto, Élena, Sagot-Duvauroux, Dominique, *Les arts de la rue – portrait économique d'un secteur en pleine effervescence*, Paris, La Documentation Française, 2000, p. 85.
[480] Titre du colloque organisé par le Lieu Noir à Balaruc-les-Bains dans le cadre du festival Les Effervescentes en 2010.
[481] Numéro spécial arts de la rue/Le Temps des arts de la rue, *Stradda, Le Magazine de la création hors les murs,* n°6, Hors Les Murs, octobre 2007, p. 53.

Aujourd'hui, les arts de la rue sont toujours aussi peu diffusés dans le réseau des scènes pluridisciplinaires. Seules les scènes[482] déjà attentives et sensibilisées poursuivent leurs efforts de diffusion et de soutien aux compagnies de rue. La Scène nationale d'Alès, le Cratère, qui organise un festival dédié depuis vingt ans, intègre de plus en plus de spectacles de rue à sa saison. Les CNAR modulent leurs programmations. L'Abattoir de Chalon-sur-Saône multiplie les temps fort hors période estivale : Quartier de Lune se décline désormais à toutes les saisons. Le Fourneau de Brest est de tous les réseaux, soutient et accompagne de nombreux projets pour élargir toujours plus son territoire d'action. Pronomade(s) en Haute-Garonne développe une saison itinérante et pluridisciplinaire et « affirme un soutien déterminé au secteur des arts publics (: les arts de la rue, les arts du cirque, de la marionnette, le conte, le théâtre d'objets, d'appartement… qui réservent un rôle singulier au spectateur dans sa relation même aux formes présentées »)[483], de mai à décembre. Les réseaux régionaux ne manquent pas d'initiative. La Diagonale, réseau Languedoc-Roussillon pour la création dans l'espace public appui les rendez-vous saisonnier, Le Temps des Cerises, organisé par le Ratatouille Théâtre, et deux saisons itinérantes, Les Transes Cévenoles des Elvis Platinés et Label Rue d'Eurek'art. Le format festivalier n'est pas abandonné mais consolidé par les saisons qui s'appuient sur les réseaux et la mutualisation de moyen. Le réseau de diffusion dédié aux arts de la rue se développe lentement et sa pérennité n'est pas assurée, faute de moyens.

[482] Nous pensons au Channel à Calais, Culture Commune à Loos-en-Gohelle, Bonlieu-à-Annecy et bien sûr au Cratère à Alès.
[483] http://www.pronomades.org/centre-national-des-arts-de-la-rue/

CHAPITRE II/ Spectateur par nature

L'homme est spectateur par nature. « Être spectateur n'est pas la condition passive qu'il nous faudrait changer en activité. C'est notre situation normale. Nous apprenons et nous enseignons, nous agissons et nous connaissons aussi en spectateurs qui lient à tout instant ce qu'ils voient à ce qu'ils ont vu et dit, fait et rêvé.»[484]

A/ Mutation de la place et du rôle du spectateur ?

Le statut du spectateur est discuté en place publique. En le sollicitant en des environnements singuliers, les artistes de rue interrogent la place du spectateur et ravivent les rêves d'émancipation qui accompagnent le théâtre du 20ème siècle : abolition de la distance entre celui qui agit et celui qui regarde pour sortir le dernier de son ignorance et/ou de sa passivité. Dans la proximité du mouvement et du dialogue, le spectateur s'est-il émancipé, provoquant une mutation profonde de sa place et de son rôle ?

L'activité spectatrice en question

« On veut rendre actifs les gens passifs, on veut que les gens qui regardent agissent, mais finalement qu'appelle-t-on exactement agir ? Qu'appelle-t-on être passif ? »[485] C'est en ces termes que Jacques Rancière pose les problèmes de l'émancipation du spectateur.

Dans l'obscurité des théâtres, silencieux et immobile, le spectateur semble incapable, inefficace, désarmé. Dans son ouvrage, *L'Assise du spectateur*, Marie-Madeleine Mervant-Roux démontre qu'il n'en est rien. À travers, l'observation de représentations, l'analyse d'enregistrements sonores et l'étude de silences elle dévoile « l'activité spectatrice »[486] et confirme que « le public a sa part de grâce au théâtre, dans sa force esthétique elle-même. »[487]

[484] Rancière, Jacques, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique éditions, Paris, 2008, p. 23.
[485] Rancière, Jacques, « Les scènes de l'émancipation, Entretien avec Jacques Rancière 28 mars 2012 », Penser le spectateur, *Théâtre Public*, n°208, Avril 2013, p. 10.
[486] Mervant-Roux, Marie-Madeleine, op.cit, p. 35.
[487] Ibidem, quatrième de couverture.

1/ À première vue

« Le spectateur se caractérise par son activité visuelle. »[488] C'est d'abord par le regard qu'il perçoit l'action et les émotions fictives convoquées par les comédiens. Empreinte d'extériorité, la vision se définit aussi par sa « fonction performative »[489] telle que Edward T Hall s'emploie à la décrire dans La *dimension cachée.*

« Dans un rapport interindividuel en face à face, l'œil peut agir. Un sujet peut produire, par le canal visuel, un effet immédiat sur un autre sujet. »[490] Les affirmations de l'anthropologue sont aujourd'hui confirmées par la découverte des neurones miroirs, « capables de s'activer aussi bien durant la réalisation d'une action, que lors de l'observation de cette même action par d'autres individus»[491], liant ainsi perception et action[492]. Lorsque nous percevons une action notre cerveau la simule pour mieux la reproduire. Les neurones miroirs « rendent compte de l'expression des émotions ; ils sont le mécanisme de notre compréhension d'autrui »[493]. Notre lecture du mouvement, du geste, n'est pas seulement sensorielle, elle est aussi émotionnelle. Les neurones miroirs sont la preuve de notre capacité à «entrer en relation avec autrui et de pénétrer ses états mentaux, ses affects psychobiologiques, ses intentions, en simulant mentalement sa subjectivité sans passer par le langage»[494]à faire preuve d'empathie.

Le plaisir esthétique provient de la reconnaissance de l'objet, du geste, de l'action, de l'émotion. Il est un sentiment : « une émotion ayant subi un traitement cognitif »[495], ce qui explique que les émotions indésirables - peur, tristesse, haine…etc - induites par des objets d'art ou des spectacles procurent du plaisir au spectateur.

L'art met en jeu l'attention cognitive « qui nous permet de nous situer dans le monde et dans le temps et d'y agir ».[496] Edmond Couchot différencie deux modes d'attention - cognitive - : l'attention morphotropique et l'attention esthétique.

---

[488] Ibidem, p. 45.
[489] Mervant-Roux, Marie-Madeleine, op cit, p. 127.
[490] Ibid.
[491] Rizzolatti, Giacomo, Corrado Siniglia, *Les Neurones miroirs*, Odile Jacob, Paris, Janvier 2008, p. 7.
[492] « Les neurones miroirs se caractérisent par la congruence de leurs réponses sensori-motrices. Il s'agit nous l'avons vu d'une compréhension implicite, d'origine pragmatique et non pas réflexive, détachée d'une modalité sensorielle spécifique mais liée aux actions potentielles inscrites dans un vocabulaire d'actes qui régit et contrôle l'exécution des mouvements chez chaque individu. » Rizzolatti, Giacomo, Corrado Siniglia, op.cit, p. 120.
[493] Rizzolatti, Giacomo, Corrado Siniglia, op.cit, quatrième de couverture.
[494] Couchot, Edmond, *La nature de l'art: ce que les sciences cognitives révèlent sur le plaisir esthétique*, Paris, Hermann, 2012, p. 12.
[495] Ibidem, p. 39.
[496] Ibidem, p. 37.

La première a une visée pragmatique et aboutit souvent à une action. La seconde « s'auto-entretient et trouve sa finalité en elle-même ». [497]Toutes deux engagent l'imagination, la singularité et la subjectivité des individus[498].

« La réception d'une œuvre d'art ne consiste pas en un simple transfert d'information entre l'œuvre et le destinataire, pas plus qu'entre l'auteur et le destinataire de l'œuvre mais, grâce au lien intersubjectif établi par l'empathie, en une co-construction d'un monde de pertinence esthétique. »[499]

Le spectacle vivant apparait comme un dispositif communicationnel. Il s'appuie sur la communication intersubjective tout en l'inhibant. Spectateurs et artistes se font face, se regardent au travers du spectacle. Ils n'échangent pas directement. Dans les théâtres, la séparation marquée qui empêche les véritables échanges de regard entre les spectateurs et les comédiens, atteste cela. « C'est sur l'évènement *global* que le regard des spectateurs [exerce] son pouvoir. »[500]

2 / Écoute et résonnance

Au théâtre, l'écoute se révèle tout aussi importante que le regard. Ne dit-on pas que, c'est à l'oreille que les comédiens sentent un public. Durant la représentation, le spectateur réagit à de multiples stimuli sensoriels. Il rit, il pleure, il soupire, tout cela entrecoupé de silence. Un silence à chaque fois différent, qui induit une écoute du spectateur.

L'écoute du texte, ou de tout autre son, est décisive dans la compréhension de ce qui se joue sur scène. Elle est également liée au plaisir de la mimesis. À la fin du spectacle, le spectateur transmet son jugement à travers ses applaudissements. Notons la particularité de la représentation de théâtre de boulevard, où le spectateur applaudit lorsque le jeu du comédien le réjouit. Dès lors, l'espace sonore apparaît comme un espace de "communication", un espace commun et partagé.

Par ailleurs, Marie-Madeleine Mervant-Roux choisit finalement le terme de résonateur pour caractériser le spectateur. Tel un instrument de musique, il vibre au rythme de l'action scénique et donne une tonalité particulière à celle-ci. La chercheuse insiste sur l'influence vibratoire de la salle sur la scène.

---

[497] Ibidem, p. 289.
[498] Couchot affirme qu'il n'existe aucune structure cérébrale dédié au plaisir esthétique. Les modalités de l'attention dépendent du contexte.
[499] Ibidem, p. 290.
[500] Mervant-Roux Marie-Madeleine, op cit, p. 127.

Coïncidence ? Edmond Couchot utilise également le terme de résonnance. Il écrit : « l'empathie viscéro-motrice s'exerçant dans l'espace s'accompagne d'une résonnance temporelle accompagnée elle aussi d'effets émotiogènes. »[501]

Plus que dans l'espace, la relation entre les comédiens et spectateur se noue dans le temps de la représentation « La dimension relationnelle est une dimension temporelle. (…) Elle est inséparable d'un vécu spécifique et d'une histoire partagée. »[502]

En valorisant l'activité visuelle et auditive du spectateur, Marie-Madeleine Mervant-Roux restitue au spectateur sa capacité d'agir sur la représentation et opère un rapprochement entre la scène et la salle.

Les artistes de rue surgissent dans l'espace public à grand renfort de signaux sonores et visuels pour surprendre, dérouter, interpeller, le passant et soutenir l'attention du spectateur. De proche en loin, ils jouent des distances sonores et visuelles pour tracer des perspectives et pour provoquer l'intimité. Ils appuient leurs jeux et leurs performances sur des échanges de regards avec le spectateur. Comme les comédiens de la commedia dell' arte, ils sont « très attentifs aux réactions des spectateurs et cherchent à entrer en empathie avec [eux] pour renforcer et modifier leur jeu. »[503] En laissant agir le regard du spectateur sur l'action performative et fictive en cours, ils soulignent son importance. Souvent taxés de visuels, les arts de la rue ne se limitent pas à ce seul champ perceptif. Ces dernières années, les propositions artistiques privilégiant l'écoute ou investissant l'espace sonore se sont multipliées. La déambulation engage tout le corps du spectateur, mobilise la vue, l'ouïe mais aussi le sens de la position, de la vitesse, de l'effort: le sens du mouvement[504].

Le spectateur en mouvement

Artiste de rue et spectateur expérimentent ensemble le plaisir du mouvement, de l'action physique. « Le plaisir est un élément essentiel de la cognition et de la perception. [I]l trouve aussi sa source dans le mouvement. La preuve en est la joie que donne un beau pas de danse. »[505] Nous prenons du plaisir à voir mais aussi à vivre le mouvement.

---

[501] Ibidem, p. 194.
[502] Ibid.
[503] Couchot, Edmond, op.cit, p. 217.
[504] Berthoz Alain, *Le sens du mouvement*, Paris, Odile Jacob poches, 2013, pp. 31-37.
[505] Ibidem; p. 150.

Rappelons-nous plutôt les mots de Bernard Dort à propos du spectacle *1789* d'Ariane Mnouchkine, spectacle où le spectateur est libre de circuler, un temps.

« Notre plaisir vient aussi de là. Non d'être converti en consommateur immobile, calibré et respectueux, mais de jouir du sentiment d'être soi-même et un autre et de pouvoir vivre une incessante transformation »[506] La liberté de mouvements engendre une liberté de point de vue par rapport à l'action.

«État de disponibilité, [la] déambulation active (…) vient bousculer les habitudes, prendre les individus à bras le corps, les soulever, réanimer leurs sens et maintenir la pensée alerte. »[507] Le mouvement modifie l'écoute et le regard du spectateur. « Le spectateur est libéré de la fascination qu'exerce la représentation. »[508]

La mise en action intensifie le sentiment d'implication du spectateur. Les témoignages en font état. Anne Gonon remarque « l'usage récurrent du mot « avec » qui souligne [que les spectateurs] se perçoivent en compagnie des acteurs, « à leur côté ». » [509] Entre perception et sensation, le spectateur s'approprie le fait artistique.

Tous les spectacles de rue ne mettent pas le spectateur en mouvement. La plupart sont fixes et l'incitent à s'asseoir. Mais sans siège pour l'obliger, il peut s'allonger ou rester debout. D'ailleurs, sa position peut évoluer au cours du spectacle. « Une des choses qui explique le succès des arts de la rue, c'est que les gens peuvent parler ; si le spectacle ne leur plaît pas ils peuvent partir ; ils peuvent venir avec leurs gamins, qui peuvent crier, et s'ils ont envie d'aller faire pipi ils peuvent les emmener. »[510] Ils échappent à « la domestication des corps »[511] Et comme se plaisent à le rappeler les artistes de rue, si le spectacle ne leurs plaît pas ils sont libres de partir.

En rue, le corps spectatoriel évolue. Dans les premières minutes d'un spectacle de rue, le corps spectatoriel n'est pas stable. Les retardataires arrivent tandis que ceux qui n'accrochent pas s'en vont. À ces derniers s'ajoutent ceux qui ont prévu d'aller voir un autre spectacle. Cela est particulièrement vrai dans le cadre d'un festival. Ensuite le centre du corps spectatoriel se stabilise mais en bordure le va-et-vient ralentit mais continue.

---

[506] Dort, Bernard, op.cit, p. 78.
[507] De Morant, Alix, op.cit, p. 147.
[508] Dort, Bernard, op.cit, p. 78.
[509] Gonon, Anne, « Le spectateur chahuté : les arts de la rue pour prisme d'observation », Penser le spectateur, *Théâtre/Public*, n°208, avril-juin 2013, p.121.
[510] Proust, Serge, « L'artiste de rue : bricoleur, figure de l'ultra-adaptabilité », *Objectif 2032,* chantier de prospective mené par Hors Les Murs, cession organisé durant la 29ème édition du Festival d'Aurillac. (Notes personnelles)
[511] Ibid.

Les stratégies spectatorielles restent les mêmes qu'au théâtre, les spectateurs qui bordent l'espace spectatoriel sont plus enclins à partir si le spectacle ne leur plaît pas. Dans sa thèse *Ethnographie du spectateur. Le théâtre de rue, un dispositif communicationnel analyseur de formes et de récits de la réception,* Anne Gonon décrit la découpe en cercles concentriques du public du théâtre de rue: « les premiers rangs, souvent assis dans les festivals. Venus pour le spectacle, ils n'ont d'yeux que pour l'artiste. C'est le premier cercle. (…) Vient le deuxième cercle, celui des spectateurs debout, (…) arrivés un peu tard, (…) sceptiques (susceptibles de partir et qui ne souhaitent pas s'asseoir au risque de ne plus pouvoir partir) et de spectateurs en puissance qui se sont arrêtés pour voir de quoi il retourne. (…)Le troisième cercle, au-delà de quatre ou cinq rangs debout, moins compact, plus volatil et mouvant, tente d'apercevoir entre les têtes. Là, les discussions sont plus nombreuses. Conciliabules quant à la stratégie à adopter : attente du départ de certains pour pouvoir s'approcher ou renoncement immédiat. Commentaires à propos de ce que l'on aperçoit, ce que l'on entend. Le quatrième cercle est en extérieur. Y figurent les passants qui contournent le groupe pour poursuivre leur chemin, un spectateur potentiel qui commence à jeter un œil de loin. »[512]

***Docteur Dapperttuto* du Teatro del Silencio**

Place des carmes, - le 21 août 2014 à 16h49, dix minutes avant le début du spectacle *Docteur Dapperttuto* du Teatro del Silencio, - devant l'imposant bâtiment administratif, les escaliers de béton ont disparus sous les corps. Ils sont devenus gradins.

J'ai fait le tour de la place en espérant pouvoir me faufiler, en vain. Le parterre est plein. L'arène est impénétrable. Autour la circulation est dense. Les points de vue en hauteur semblent tous occupés, poteaux, toits de voitures, poubelles…etc. Par chance, un spectateur qui n'occupe que partiellement son bloc de béton accepte de le partager. Mon promontoire de fortune m'offre une vue d'ensemble sur l'espace spectaculaire. D'autres cherchent encore une place, j'observe le va-et-vient. La bordure de l'espace spectatoriel n'aura de cesse d'être en mouvement.

Le Teatro del Silencio a été créé en 1989 au Chili par Mauricio Celedon, formé à l'art du mime, dans son pays d'origine, au Teatro Petropol, puis en France auprès d'Étienne Ducroux et à l'École internationale du mimodrame Marcel Marceau.

[512] Gonon, Anne, op.cit, p. 81.

Arrivé en Europe en 1980, Celedon participe à la création de différents spectacles de théâtre de rue au sein de la Compañia de Teatro de Calle Lejania. Il étudie la danse avec la compagnie Teatro Danza de Madrid et intègre durant quatre ans le Théâtre du Soleil.

Le Teatro del Silencio était en résidence à Aurillac de 1999 à 2010, au Théâtre Jacques Prévert d'Aulnay-sous-Bois, en Seine-ÉDenis à partir de 2011 et depuis peu à Montreuil. La compagnie Franco-Chilienne développe une forme d'expression universelle : « un théâtre pétri d'émotion, de geste et de musique, avec la détermination de créer un langage théâtral accessible à tous»[513]. Le Teatro del Silencio propose ses spectacles aux quatre coins du globe.

Doctor Dapperttuto[514] est « un hommage à Vsevolod Meyerhold un des grand maîtres du théâtre russe du 20ème siècle, qui bouleversa radicalement les conceptions et théories du théâtre, en Europe et dans le monde. »[515] C'est un diptyque. Le spectacle se déroule en deux temps : une déambulation -de 35 min- et un spectacle fixe -d'1h30-. À Aurillac, le premier acte démarrait à 11h. Les déambulations étant particulièrement illisibles dans les festivals d'importances, je renonce à y participer. Les parties peuvent être vues indépendamment l'une de l'autre.

Cette création a été l'occasion pour le Teatro del Silencio de questionner et de redécouvrir[516] l'œuvre et les théories de Meyerhold. Pour affirmer sa croyance en un théâtre qui peut changer la vie de l'homme, le Teatro del Silencio invite le public à participer, *à devenir le quatrième acteur*. Les amateurs de théâtre, de danse et les sportifs sont appelés à prendre part à des chorégraphies de groupe, des « compositions, simples et précises, inspirées de la biomécanique et du mime corporel dramatique »[517].

Doctor Dapperttuto, est le récit d'une vie, d'une œuvre et d'une histoire, celle de la Russie de la fin du 19ème et du début du 20ème siècle. Dans l'ovale de l'espace de jeu, les tableaux se succèdent entre réalité et rêverie. Le Doctor marche sur un fil, apprivoisant les personnages du répertoire soviétique[518] qui tourbillonnent autour de la barre fixe.

---

[513] www.teatrodelsilencio.net
[514] Nom que Meyerhold empruntait pour contourner la censure.
[515] www.teatrodelsilencio.net
[516] L'équipe artistique a notamment rencontré Béatrice Picon-Vallin, spécialiste et traductrice de Meyerhold et Alexey Levinsky, acteur et metteur en russe spécialiste de la biomécanique.
[517] www.teatrodelsilencio.net
[518] « D'abord très ouvert aux œuvres européennes qu'il introduit en Russie, son répertoire privilégie par la suite la dramaturgie nationale réinterprétée dans le sens du «réalisme fantastique»; à travers le traitement théâtral qu'il fait subir aux textes classiques, il concourt à l'émergence d'une nouvelle dramaturgie soviétique. » Béatrice Picon-Vallin, « MEYERHOLD VSEVOLOD ÉMILIEVITCH - (1874-1940) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 22 octobre 2015. URL : http://www.universalis.fr/encyclopedie/vsevolod-émilievitch-meyerhold/

« Meyerhold était à la recherche d'un théâtre qui rassemble tous les arts : théâtre, cirque, cabaret.»[519] Le Teatro del Silencio mêle cirque, mime, théâtre et place au centre de l'espace de jeu un portique auquel sont suspendus lustres, trapèzes, cordes et voilures.

Les décors virevoltent. De part et d'autre de l'espace de jeu, on trouve : une cage de 12 mètres de long par 1,90 mètre de large et 2,50 mètres de hauteur et un vomitoire. Les décors et accessoires y sont stockés. Les musiciens, qui accompagnent « le silence du geste »[520], occupent le deuxième niveau du vomitoire. Sur le tapis rouge, un décor de chambre de bonne apparait, le Doctor y pleure sa compagne et sa muse, Zinaïda. Une voix off crie son désespoir.

Les images puissantes et belles se constituent en « une fresque baroque et explosive »[521] qui expose le sanglant étendard de la dictature stalinienne. Sous une tempête de neige, les mots inscrits sur la banderole au-dessus de l'espace des spectateurs prennent sens :

« J'aime la liberté et je la veux. »

[519] Note d'intention de Mauricio Celedon.
[520] Dossier de production.
[521] Bachellier, Julien, « Aurillac la cité où le spectacle se rue », *La montagne*, Le 17/08/2014.

Doctor Dappertuto

Le spectateur bavard

Les artistes de rue reconnaissent également la liberté d'expression du spectateur. Les spectateurs d'arts de la rue sont libres de parler durant la représentation. Ils peuvent donc échanger entre eux. Le spectacle devient parfois le support d'une communication entre les spectateurs.

Dans la rue, en journée, les spectateurs se voient. Cela rend les échanges possibles : les regards, les sourires. L'espace gestuel global est mouvant et ouvert, il ne permet pas de concentrer l'attention du spectateur sur un seul point. Ce dernier réagit à ce qui se passe dans l'espace de jeu mais aussi à ce qui se produit dans l'assemblée dans laquelle il se trouve, et également à ce qui se déroule autour de celle-ci.

Il est donc difficile d'obtenir le silence de toute une assemblée. Cependant, devant un spectacle, les spectateurs ne parlent pas à haute voix. Leurs échanges ne sont pas de nature à perturber le déroulement du spectacle.

Quelques rares individus expriment leurs désaccords, avec la forme ou les discours qui sont tenus, comme nous le révèlent les propos du comédien Didier Taudière : « [le spectateur] a son libre-arbitre (…) si tu le titilles et qu'il est de mauvaise humeur, qu'il vient de se faire engueuler ou qu'idéologiquement il n'est absolument pas d'accord avec ce type de pratique, il va réagir. Il ne va pas rentrer dedans. Et comme un chien qui entend un son qu'il ne supporte pas, il va se mettre à hurler à la mort. Le spectateur va se mettre à hurler à la mort, à sa façon. »[522]

Les artistes de rue aiment à penser que les spectateurs sont libres et se délectent de ces prises de positions. Ils rêvent d'être interpellés, d'échanger, de dialoguer avec les spectateurs, avec leurs concitoyens. Mais ces échanges, aussi rares qu'impromptus, tournent courts. Plus on s'éloigne de l'espace de jeu, plus les échanges entre les spectateurs sont bruyants et s'intègrent aux bruits d'ambiance de la rue.

[522]. Entretien avec Didier Taudière in Marcel, Mathilde, op.cit, annexes, p. XIX.

Le spectateur sous le regard de l'artiste

Plus le spectateur est près de l'espace de jeu plus le regard de l'artiste pèse sur lui. Nous l'avons vu les artistes utilisent la proximité de l'espace de jeu et de l'espace spectateur pour échanger des regards, des sourires, des émotions, établir une certaine complicité avec les spectateurs mais aussi pour orienter, ajuster ou amplifier leurs jeux en fonction des réactions de ces derniers.

Les artistes observent les spectateurs. Si le regard des spectateurs influe sur le jeu ou la performance des artistes, on peut supposer que l'inverse est également vrai. Les premiers rangs sont plus silencieux et immobiles que les derniers. Le spectateur sent le regard de l'artiste posé sur lui et perçoit la nécessité de son rôle. Le spectateur joue au spectateur, son regard est plus vif, son rire plus éclatant, son silence plus profond.

Une place pour un rôle

Le théâtre de rue procède d'une relativisation des sens et conteste l'hégémonie de la vue, interrogeant le statut de témoin oculaire dévolu au spectateur. Le mouvement permet le déploiement de l'activité spectatrice dans le corps et l'espace. Il émancipe le spectateur de son *assise*, lui offre un nouveau point de vue sur l'action et laisse émerger son libre arbitre. « C'est souvent à lui de trouver sa juste place : liberté d'action, de mouvement, de rester ou de partir, mais aussi [d'interpréter]. »[523]

Dans la proximité, les artistes soulignent du regard l'importance de la présence du spectateur pour en faire « un partenaire »[524]. « Le spectateur se voit investi d'une mission dont dépend en partie, le bon déroulement de la représentation. »[525] Dans l'échange, son rôle de témoin, « mineur du point de vue [d'une] intrigue [mais] théâtralement précieux »[526], est développé.

[523] Léger, Françoise, op.cit, p. 79.
[524] « Le public est pour nous l'indispensable partenaire » Léger, Françoise, op.cit, p. 79.
[525] Gonon, Anne, op.cit, p 121.
[526] Mervant-Roux, Marie-Madeleine, op.cit, p. 27.

B/ Spectateur sollicité

Jeux d'adresses

« Le public n'existe pas, la seule chose qui existe, ce sont les modes d'adresses »[527]

En multipliant les adresses au spectateur, les artistes de rue favorisent leurs intégrations à l'action dramatique et théâtrale. Comment les artistes de rue s'adressent-ils au(x) spectateur(s) ? Nous distinguons deux grandes catégories d'adresses, celles qui se dissimulent derrière la fiction et celles qui naissent de la performance.

1/ Adresses dans le cadre fictif

La Jurassienne de réparation du Théâtre Group'

Un personnage s'adresse aux spectateurs par le biais d'une figure spectatrice fictive. Nous avons pu observer ce type d'adresse dans le spectacle *La Jurassienne de réparation* du Théâtre Group.

La Jurassienne de réparation a été jouée le 3 octobre 2008 au parc du Rouret à Saint-Christol-les Alès, par le Cratère, la Scène nationale d'Alès. Ce spectacle est joué depuis 2002. Il a connu un grand succès.

La jurassienne de réparation est le nom du garage des Goydadin, mécaniciens de père en fils depuis 1908. On les retrouve en pleine campagne pour un dépannage.

Le domaine du Rouret se trouve en périphérie du village de Saint-Christol-les-Alès (30) près d'une petite exploitation agricole. Il fait nuit. L'espace est faiblement éclairé. Les spectateurs patientent sur le parking, à l'entrée du jardin. Un Renault Trafic se gare en plein milieu. Des retardataires ? Quatre personnes en descendent : le père Goydadin, son fils Claude et ses deux employés, Nico et Ali.

Le père Goydadin bougonne pendant que son fils essaie de faire démarrer une voiture. Cette dernière dégage de la fumée et cela attire l'attention des spectateurs encore dissipés. Nous nous pressons autour de la voiture. Il est difficile de tout voir et de tout entendre. Les personnages ne semblent pas être en représentation, ils parlent pour eux-mêmes.

[527] Scott, Diane, « Public », Penser le spectateur, *Théâtre/Public,* n°208, Avril-Juin 2013, p. 56.

La décision est prise, ils répareront la voiture ici ou presque. Ils déplacent la voiture cinquante mètres plus loin, nous les suivons. Déjà, l'espace spectaculaire se dessine. Des chaises et des morceaux de tapis sont disposés en arc de cercle. Un camping-car leurs fait face. Je m'assieds au premier rang.

Dans la lumière jaune des feux du camion, la voiture en panne est placée au centre de l'espace de jeu. Le père Goydadin alias Pépé se tourne vers nous:

« Ça m'rappelle… Ça m'rappelle une ,…. Ça m'rappelle la 1ère fois….C'était à… à côté d'Saint Claude (…) L'gars d' la frégate il était là (montre du doigt) Y s'assied là pi nous r' garde… y' en a un qui arrive un tout ptit, et pi un autre un grand, et pi un autre un moche, y s' assied là, mais poussez-vous, poussez-vous, on pourra pas travailler…

Y en arrivait y en arrivait, un vrai cirque, y s'taisaient comme à la messe…. Ben on a mis la nuit, on a mis la nuit mais on l'a fait…on l'a fait ! Et des gens qui nous regardaient, ….qui s'étaient déplacés pour nous regarder….Pour nous regarder travailler qu'ils s'étaient déplacés tellement qu'ils z 'étaient plus habitués…Authentique. »[528]

La narration rejaillit sur les spectateurs. Nous devenons ce groupe de personnes qui regardent les mécaniciens de la jurassienne de réparation travailler. Notre présence effleure la fiction. Le degré d'insertion des spectateurs dans l'action dramatique dépend de l'importance de la figure spectatrice fictive. Certaines figures spectatrices fictives sont plus impliquées dans l'action que d'autres.

Afin d'améliorer l'éclairage, Pépé allume des brasiers. Cette mise en lumière intimiste sera peu à peu relayée par les projecteurs - qui s'intensifient de manière insensible pour le public -.

Nous plongeons dans l'univers des artisans mécaniciens du Jura. Les mains dans le cambouis, les personnages se dévoilent. Ils démontent et remontent un moteur sous nos yeux. Leurs gestes semblent approximatifs et maladroits. Des câbles sont arrachés. Des clés sont égarées sous le capot de la voiture. Les comédiens se retrouvent dans des positions improbables. Pendant l'extraction du moteur, Nico se retrouve perché sur la structure de balançoire qui surplombe la voiture. La performance prend des allures clownesques. Je crains qu'ils ne puissent redémarrer la voiture. Et pourtant ! Je l'apprends plus tard, l'un des comédiens à une formation de mécanicien. Les artistes de rue font feu de tout bois.

La Jurassienne de réparation est une véritable tranche de vie ; les personnages semblent plus vrais que nature. Les comédiens adoptent l'accent et le phrasé des campagnes jurassiennes si chères à leurs cœurs.

---

[528] Extrait du texte de *La Jurassienne de réparation*.

La création du spectacle a commencé par une enquête de terrain. L'équipe artistique est allée à la rencontre des artisans mécaniciens travaillant près de chez eux. « On est allés dans des garages, dans des magasins de pièces détachées, chez les casseurs avec un magnétophone ou un caméscope.»[529.] Le Théâtre Group' s'est appuyé sur des faits réels pour construire sa narration. « Il y a pas mal de temps, je me suis arrêté à Tassenières, un bled sur la nationale, où stagnait une casse à auto (…). Un homme sans âge défini, genre manouche, comme dans les films noirs des années 70, le patron, silencieux (…) brillant de cambouis jusqu'au front s'acharnait avec un tournevis sur une boite à vitesses(…). [Quelques temps plus tard] j'ai appris que la casse avait fermé, et que le type était mort, écrasé sous une bagnole. »[530] Cette anecdote est relayée par Pépé. Elle apparaît comme le point de départ de *La Jurassienne de réparation* qui veut « montrer le déclin d'une certaine forme d'artisanat, d'un savoir-faire, et par là même une uniformisation des comportements »[531].

La figure spectatrice fictive s'apparente à un masque que les spectateurs portent à la demande des comédiens. Les spectateurs peuvent endosser plusieurs masques au cours d'un seul et même spectacle. C'est le cas dans *Molière dans tous ses états* de la compagnie Les Goulus.

Molière dans tous ses états des Goulus

Les Goulus nous ont proposé une mise en rue des classiques de Molière : *Dom Juan*, *Les précieuses ridicules,* et *Les fourberies de Scapin*. Au cours d'une déambulation menée « tambour battant », les spectateurs redécouvrent les textes de Jean-Baptiste Poquelin. Nous retrouvons les personnages emblématiques dans des situations inédites. Dom Juan est un politicien véreux qui a pour assistant un certain Sganarelle. Dom Juan ne manipule plus les femmes pour obtenir leurs faveurs mais les foules pour obtenir des voix aux prochaines élections.

« Les comédiens s'expriment en ancien français mais parlent volontiers de Liliane Bettencourt ou de comptes frauduleux dans les îles Caïman. »[532]Certains passages des textes de Molière sont restitués de manière exacte, d'autres ont été modifiés et adaptés aux situations dans un langage soutenu.

---

[529] Entretien avec Jouffroy Patrice, in Marcel Mathilde, op.cit, annexes, p XXXII.
[530] Dossier de presse de *La Jurassienne de réparation.*
[531] Ibid.
[532] Albane, Stéphanie, « Molière survitaminé», *Journal de Saône et Loire, Chalon dans la rue*, vendredi 23 juillet 2010, p. 3.

Les références modernes nous permettent d'appréhender l'humour et l'acidité des textes de Molière. Revisiter Molière est une excuse pour parler de différents problèmes de société. Peu à peu nous oublions les personnages de Molière nous ne voyons plus qu'un propriétaire qui loue un logement insalubre à un prix exorbitant et qui expulse une locataire aux abois une fois le printemps revenu ou un patron qui profite du fait que le marché de l'emploi soit saturé par la demande pour sous payer ses employés.

Les spectateurs sont insérés dans les différentes actions dramatiques. Nous sommes tour à tour, la foule séduite par un politicien, les invités d'une garden party, des locataires en colère…etc. L'homme politique serre les mains de l'assistance et lui fait mille et une promesses. Privilégiés, une coupe de champagne est offerte aux premiers rangs. Changés en bailleurs mécontents, les spectateurs scandent : « on n'est pas méchant, on veut un logement ! ». « Les Goulus font rire, réagir et poussent à l'engagement. »[533]

[533] Ibid.

Molière dans tous ses états

2/ Adresses dans le cadre performatif

Les fils des hommes de François Rascalou

Le performeur s'adresse sans détour au spectateur. Dans *Les fils des hommes*, le danseur François Rascalou interpelle le spectateur autant avec son corps qu'avec ses mots.

La compagnie Action d'Espace a présenté sa création 2012, *Les fils des hommes, la guerre d'Algérie en mémoire*, lors de la 26ème édition du Festival transnational des artistes de rue, Chalon dans la rue, à Chalon-sur-Saône.

Action d'Espace a été fondée par François Rascalou, chorégraphe, danseur et performeur, en 2007. Ce dernier « fut longtemps interprète de la chorégraphe Jackie Taffanel, avant de créer en 1999 la compagnie Rascalou-Nam entre la France et la Corée du Sud, puis Action d'Espace en 2007 à Montpellier. »[534]La compagnie crée aussi bien pour la salle que pour l'espace public.

Le projet *Les fils des hommes* est né en 2009. La lecture du roman polyphonique de Laurent Mauvignier, sur la mémoire des appelés de la guerre d'Algérie, *Des hommes*, a été un déclencheur et une source d'inspiration pour François Rascalou. Par la suite, il a recueilli des témoignages de fils d'appelés, de harkis, de pieds-noirs, de moudjahidine et de pieds-rouges, de chaque côté de la méditerranée. Il a organisé une résidence à l'Institut Français d'Oran. Quels souvenirs avons-nous de cette période ? Quels récits ? Quelles mémoires ?

Le soleil est au zénith, je me rends place de la Beaume, pour voir *Les fils des hommes*, *la guerre d'Algérie en mémoire.* Ce titre a retenu mon attention. Cette année nous célébrerons les cinquante ans de l'indépendance de l'Algérie. La guerre d'Algérie fait l'actualité.

Pas d'entrée spectaculaire pour François Rascalou, il débouche d'une rue adjacente un cube rouge sur l'épaule. Il semble avoir marché, longtemps. Il transpire. D'où vient-il ? Il porte un pantalon gris, un tee shirt jaune, des baskets et des gants de manutentionnaire. Il pose le cube. On s'approche mais aussitôt il s'éloigne. Il danse avec les passants. Il les intègre à sa chorégraphie. Il marche dans la même direction qu'un homme, change de voie pour perturber la trajectoire d'un autre, tournoie, frôle les murs.

[534] http://rascalou.wordpress.com/historique/

Il revient près du cube et lance ces mots : « Son histoire n'est pas la mienne. Mon père. On se ressemble par le caractère. Je n'ai jamais essayé d'enjoliver ce qu'il était. Il y a des choses que je ne sais pas mais je m'en moque un peu. Il a sa guerre d'Algérie et j'ai la mienne. La mienne est faite d'angoisse d'enfant, d'incompréhension. »[535] Il repart le cube sur l'épaule. On le suit. Il explore l'espace avec son corps et avec le cube. On (re)découvre l'espace, les vitrines sans aspérités, la rugosité du bitume, les coins, les recoins, le claquement du pavé, le bruit métallique des bouches d'égout. Il s'appuie sur les murs, les trottoirs pour avancer, s'élancer, pivoter. On entend le frottement de son jeans, de ses gants, du cube qu'il traine, tire, porte sur l'épaule, à bout de bras ou serre contre lui.

L'imposant cube rouge pèse 15kg. Il est une contrainte performative. Il est difficile de le déplacer d'autant plus que ses surfaces lisses ne permettent aucune prise. Mais il est aussi une source de jeu. Le danseur sollicite l'aide des spectateurs pour porter le cube. Il vient au-devant d'un spectateur. Ne laissant que la masse du cube entre eux, il prend le bras du spectateur et le place au-dessus de celui-ci. Le spectateur surpris accepte néanmoins de l'aider à porter son fardeau le temps d'une tirade.

La façon dont le performeur intègre et dynamise le corps spectatoriel par le biais de ses mouvements et de son positionnement dans l'espace est remarquable. Dans une ruelle, certains spectateurs sont adossés à un mur ; face au danseur, nous formons presque un demi-cercle. Progressivement, le danseur se rapproche et s'adosse au mur. L'espace d'un instant, nous ne sommes plus spectateurs, il n'est plus danseur. Nous sommes intimes. Fréquemment, il trace un passage à travers les corps des spectateurs, nous obligeant, à reculer, à avancer, à nous écarter les uns des autres.

Comme l'énigmatique cube, l'histoire possède différentes facettes. Le spectacle, *Les fils des hommes,* les expose en réunissant une polyphonie de voix « au-delà de l'histoire [dans] une même douleur face au silence de leurs pères. » [536]

« J'avais un ami. Les adultes l'appelaient "harki". Le soir, il rentrait au camp, derrière les barreaux. Pourquoi ? Qu'as-tu fait ? (...) Vous n'auriez jamais dû partir. (...) Pourquoi, je m'appelle François alors que je suis né là-bas ? »

[535] Extrait du texte *Les fils des hommes, la guerre d'Algérie en mémoire*.
[536] Pinault, Lucile, *La Gazette de Montpellier,* n°1273, 8 au 14 novembre 2012.

Aucun récit de tortures et de massacres, c'est dans les silences que l'on entend les atrocités de la guerre. *Les fils des hommes* est récits intimes d'une guerre. Les témoignages sont rapportés sur un même ton doux et simple. Ils ont tous la même importance ; François Rascalou ne prend pas parti. Il fait surgir les mémoires mais pas les passions.

Il pose les mots, il pose les gestes. Il pèse ses mots, il pèse ses gestes. Le performeur alterne poids des mots et densité d'un geste aérien. Le cube rouge apparaît comme le fardeau sanglant de l'histoire ; fardeau donné en héritage par les pères aux fils. Que faire de ce fardeau ? Comment vivre avec l'histoire ? « Comment les fils, aujourd'hui, des deux côtés de la méditerranée, construisent le présent et l'avenir avec ces legs? »[537]*Les fils des hommes* « exorcis[e] [un] traumatisme collectif encore récent »[538]en regardant l'avenir.

[537] Dossier de presse.
[538] Bordenave, Julie, « Compagnie Action d'Espace/François Rascalou, Les fils des hommes » *Stradda, Le magasine de la création hors les murs*, n° 26, Hors Les Murs, octobre 2012, p. 33.

Les Fils des Hommes

« Dans certaines propositions artistiques, l'acteur est en situation de jeu en tant qu'acteur, danseur, musicien et il entre en dialogue avec le spectateur en tant que tel. »[539] Il n'y a pas de rôle, ni de personnage. Un véritable échange semble alors possible. L'est-il vraiment ? Inspiré par l'univers circassien, le spectacle *Des Slams et des balles* s'appuie sur un mode relation interpersonnelle conventionnelle.

Des Slams et des balles de la compagnie des dix doigts

Dans le cadre de l'édition 2011 de Chalon dans la rue, La compagnie des dix doigts a présenté son spectacle, *Des Slams et des balles.*

Il est environ trois heures lorsque je prends place dans l'assistance. Une quarantaine de personnes forment un demi-cercle autour de ce qui sera dans quelques minutes l'espace de jeu. Au centre de ce dernier, il y a une planche de bois de un mètre sur un mètre. À l'arrière, il y a une valise. Il fait chaud. Plus loin, une fanfare joue. Face à nous un jeune homme s'étire. Il s'avance, nous fait part de son stress. Il voudrait commencer mais le bruit de la fanfare semble le gêner. Nous patientons.

Dans ce spectacle, l'artiste joue son propre rôle. D'ailleurs, il est difficile de parler de rôle ou de personnage. Nous sommes face à un performeur. Il ne joue pas, il est. Il se présente ; il s'appelle "Kiki". Il se propose d'exécuter des numéros de jonglage tout en slamant. L'adresse au public est plus que directe, elle est familière. Il parle d'un "spectacle de proximité", il dit que nous sommes ses nouveaux amis. Il me prête son chapeau pour que je m'abrite du soleil.

Il est l'artiste, nous sommes le public. Il n'y a pas de mystère. Il n'a pas de coulisses à sa disposition. Il n'a qu'une valise et son contenu. Avant de commencer son numéro de diabolo, il nous avoue que ce n'est pas sa spécialité. Quand il rate une figure, il nous demande de crier "Michel". C'est le nom d'un spectateur installé au premier rang qui comptabilise ses maladresses. Lorsqu'il réussit une figure avec brio, nous devons crier "Kiki show" en levant les bras. Plus tard, il invite plusieurs spectateurs dans l'espace de jeu pour l'aider à exécuter des numéros.

Les figures de jonglages présentées n'ont rien d'exceptionnel. Les textes slamés ne sont pas assez dissociés des figures pour être véritablement entendus. Kiki joue avec ses contre-performances. Elles sont sources d'improvisation.

[539] Gonon, Anne, op.cit, p. 125.

Ce spectacle est dépouillé de ses apparats ; il n'y pas de fiction, pas de décor. De plus, la performance n'a rien de spectaculaire. Il ne reste que la relation de l'artiste et du spectateur. À travers la performance, l'artiste établit des liens avec nous. Dès le début du spectacle, il nous donne les clés pour communiquer avec lui. Nous ne manquons pas de nous en saisir. Une véritable rencontre a lieu entre le public et l'artiste.

Kiki nous ramène aux origines du spectacle de rue. Il nous plonge dans l'univers des saltimbanques. Ce mode d'adresse directe est très utilisé par les artistes de rue. Tant et si bien qu'il est - presque - devenu une convention. Il est attendu par les spectateurs. Il « correspond dans les arts de la rue, à la prise en considération du spectateur dans le temps de la représentation. L'acteur témoigne ainsi de la conscience de la coprésence. »[540]

L'affaiblissement du personnage semble permettre la multiplication de ce type d'adresse. Dans les spectacles d'arts de la rue, le personnage est souvent de l'ordre de l'accessoire plus que du costume. La frontière entre performance et fiction est plus perméable. On perçoit le comédien, le performeur derrière le personnage. Dans cet entre-deux nous percevons l'influence des arts de la piste sur les arts de la rue, et notamment de la figure du clown. Les propos de Laura Herts[541] vont dans ce sens : « Être clown, [c'est] amplifier l'essence de soi qui est souvent son propre ridicule, son propre malaise. C'est ouvrir son monde aux autres et l'exprimer. »[542] Le clown apparait comme l'intermédiaire entre le personnage et le performeur.

[540] Gonon, Anne, op.cit, p. 124.
[541] Auguste américaine.
[542] Billaud, Antoine, Jean-Michel Guy, « Qu'est-ce qu'être clown *? », Arts de la piste*, n°19, février 2001, p. 30.

Des Slams et des Balles

Rôle de composition

Les adresses aux spectateurs ne semblent pas suffire à certains artistes de rue qui souhaitent faire de la représentation un moment d'échange et de partage. Ces derniers développent le rôle de spectateur et lui donnent une enveloppe fictive. Comment le spectateur s'inscrit-il dans la fiction ? Pour répondre, nous allons nous pencher sur les textes de *Dehors ou la nuit n'est peut-être que la paupière du jour* de la Compagnie Internationale Alligator et *DOQ, conte urbain* du Pudding Théâtre.

1/ La mise en jeu du spectateur dans *Dehors ou la nuit n'est peut-être que la paupière du jour.*

Une présence anticipée dans le texte

« La place du spectateur (...), sa liberté, son libre arbitre sont inscrits dans l'écriture de nos spectacles. »[543]

Les didascalies de *Dehors où la nuit n'est peut-être que la paupière du jour* font référence au public. La présence du public est inscrite dans le texte. Elle est pensée et anticipée dès l'écriture du spectacle. Les répliques devant être échangées avec les spectateurs ne semblent pas totalement fixées. Leur ordre paraît aléatoire.

Louise *seule, fait le guet sur la route et accueille les résistants. On vouvoie le public et on se vouvoie.*
Louise *: Vous êtes venu pour le rendez-vous ? Chutt ? Et vous, vous êtes aussi venus pour le rendez-vous ? Vous êtes à l'heure !... Nous devons attendre…Et vous ??? Vous avez été contacté par qui ? Par Maurelle ? Vous par Terensky ?*[544]

Les points de suspensions semblent indiquer que d'autres répliques peuvent être intercalées. Certaines répliques semblent notées à titre indicatif. Certains passages sont écrits comme des lazzis de la commedia dell'arte.

Conciliabule entre eux à l'écart du public : *Est-ce qu'on y va ? Sommes-nous prêts ? Trop de monde ?*[545]

Le texte s'écrit autour d'une absence, celle du spectateur. Il se démarque ainsi d'une dramaturgie qui se suffit à elle-même. Il contient des respirations qui permettent au comédien de prendre en compte le spectateur, son libre arbitre et de rebondir.

[543] Léger, Françoise, in Gonon, Anne (dir), op.cit, p. 79.
[544] Extrait de *Dehors ou la nuit n'est peut-être que la paupière du jour.*
[545] Ibid.

Un rôle physique

Dehors s'appuie sur le spectateur.

Nous sommes le 27 octobre 2007. La nuit tombe sur les Salines de Villeneuve-lès-Maguelone. Ce site classé est un vestige de l'exploitation salinière sur le littoral languedocien. Le vent se lève. Seuls les phares des voitures éclairent le chemin de terre. Les spectateurs encapuchonnés patientent.

Sur les conseils d'un enseignant j'ai réservé des places - une camarade de classe m'accompagne - pour *Dehors ou la nuit n'est peut-être que la paupière du jour* de la Compagnie Internationale Alligator (CIA). *Dehors* est le premier spectacle que nous avons vu hors des espaces dédiés. *Dehors* constitue une première expérience, un premier choix. La jauge est limitée à 80 personnes ; le lieu du spectacle ne nous a été dévoilé qu'après réservation.

La CIA a été créée en 1981 par Frédéric Michelet et Perrine Anger Michelet. En 2006, la compagnie a ouvert son lieu, l'Atelline[546], à d'autres compagnies. *Dehors* a été écrit par Frédéric Michelet et Christian Rullier, auteur et poète. Frédéric Michelet co-écrit les spectacles de la compagnie avec une personne qui n'a pas les contingences techniques et financières en tête, qui ne se soucie que de l'aspect artistique. *Dehors* constitue un tournant dans le parcours artistique de la compagnie, dans la manière d'embarquer, d'intégrer le public à la fiction.

Émilie Trainor, l'administratrice de la compagnie, attire notre attention par petit groupe. Elle nous donne une lampe, une carte du ciel et nous indique la direction à suivre. Serrés les uns contre les autres nous avançons lentement dans la nuit.

Plus loin nous sommes accueillis par Louise. Avec fébrilité, elle contrôle notre signe de reconnaissance : la carte du ciel. Elle nous demande d'éteindre notre lampe et de garder le silence. Sourire aux lèvres, nous nous exécutons. Nous rejoignons d'autres spectateurs accroupis derrière une butte. Sommes-nous des hors la loi, des fugitifs ?

[546] Voir partie 3.

D'autres groupes de spectateurs nous rejoignent. Plongés dans l'obscurité, nous écoutons. Notre présence semble faire débat.

Maurelle : Que se passe-t-il ? C'est quoi tous ces gens ? Bon dieu, on ne devait être qu'une dizaine ! Qui a prévenu autant de monde ? Nous ne pourrons jamais y aller ce soir, ça va être trop dangereux !
Louise : Bon sang, Maurelle ! Tous ces gens ont pris le risque pour le voir ![547]

Les protagonistes portent bérets et casquettes. Leur tenues rappellent celles des années quarante, celle des résistants.

Terensky : Bien, s'il vous plaît ! Ce soir nous allons prendre beaucoup de risques ! Ceux qui pensent ne pas avoir le courage d'aller jusqu'au bout, peuvent encore rebrousser chemin !

Nous voilà prévenus ! Je ris d'être ainsi prise à partie. Aucun spectateur ne se désistera ce soir-là. Nous avançons "au péril de nos vies" sur un sentier cahoteux. Une sirène retentit. Nous nous baissons et éteignons nos lampes. Fausse alerte, nous poursuivons. Nous basculons dans la fiction. Nous jouons aux résistants - comme nous avons joué aux cow-boys et aux indiens. -

Louise, Terensky et Maurelle organisent des réunions secrètes afin de faire découvrir la poésie à quelques personnes de confiance, nous. Cela n'est pas sans danger, car des forces obscures et leurs subalternes veulent empêcher ce type de rassemblements.

Nous découvrons le Livre, ses mots et ses vers. Dans un halo de lumière, Louise lit. Un garde-chasse du nom de Cyclope fait brusquement irruption dans le cercle et s'empare du livre. Nous le poursuivons.

L'excursion nocturne prend des allures de voyage initiatique. Nous y rencontrons, tel Ulysse, des êtres étranges comme Circé et Cyclope. Dans cette nature limitrophe de la cité, vivent des êtres exclus pour leurs idéaux, leurs physiques ou leurs comportements hors normes.

Nous ne sommes plus à couvert. Le vent est cinglant. Je reste près du groupe pour avoir moins froid et ne pas me perdre. Je suis totalement désorientée par l'obscurité.

Malgré tous leurs efforts, nos trois protagonistes ne pourront pas conserver le dernier livre. Mais la poésie demeure en chacun de nous.

---

[547] Extrait de *Dehors ou la nuit n'est peut-être que la paupière du jour.*

À la fin du spectacle, la CIA a offert un verre de vin chaud aux spectateurs frigorifiés. Dans la lumière, je découvre le visage des autres spectateurs.

Dehors repose en partie sur l'engagement physique du spectateur. Il porte par son mouvement, sa présence, le spectacle. Même s'il ne fait que de la figuration, son rôle est déterminant.

2/ *DOQ, conte urbain* : un spectateur pour donner la réplique

La compagnie Pudding Théâtre affirme donner un rôle aux spectateurs.[548] Mais qu'en est-il vraiment ?

Il est 10h50. J'ai des difficultés à trouver une place de stationnement. Le spectacle *DOQ, conte urbain* de la compagnie Pudding Théâtre débute à onze heures à l'école des Marmiers à Aurillac. Après quelques minutes, je trouve une place près de l'hippodrome. Bientôt, je suis dans la cour de l'école. Les spectateurs debout se massent devant une estrade.

Créé en 1999, le Pudding Théâtre regroupe une quinzaine d'artistes et techniciens en tout genre. La ligne artistique de la compagnie est tracée par Sylvie Faivre, dramaturge, et Christophe Chatelain, metteur en scène. *DOQ, conte urbain* a été programmé au Festival international de théâtre de rue d'Aurillac en 2009. Dynamique d'Observation du Quotidien ou DOQ est un groupuscule humaniste perpétrant des rencontres. Prenez garde! Avec plusieurs rencontres à leur actif, ils sont pleins de bonnes intentions.

« Partant du constat que notre mode de vie urbain rend les rencontres difficiles, [Nicolas, Corentin et Natacha] ont décidé de mettre sur pied un plan à l'échelle de la ville pour faire se rencontrer 4 habitants qui ne se connaissent pas (…) Ils posent leurs pièges, observent, opèrent leurs détournements, déduisent, bousculent le quotidien, pour tenter d'influer sur la réalité… avec l'aide du public »[549]

Survoltés, les trois observateurs du quotidien nous accueillent en musique. Illico presto, les spectateurs sont invités à marquer leurs prénoms sur un morceau de ruban adhésif qu'ils colleront ensuite sur leurs vêtements. Cela suffira-t-il pour briser la glace ?

Les spectateurs se scindent en trois groupes. Chaque groupe accompagne un observateur. Je pars avec Natacha. « Je me présente Natacha Ratton avec vous pour la DOQ. »[550] Nous devons la suivre comme son ombre.

---

[548] Entretien avec Christophe Chatelain, janvier 2014, annexe audio.
[549] www.pudding.theatre.perso.sfr.fr
[550] Extrait de *DOQ, conte urbain*, transmis par l'auteure Sylvie Faivre.

Elle se fixe, se déplace rapidement puis commente notre réaction. Le spectateur suit une formation accélérée. Il n'est pas aisé de devenir un observateur du quotidien.

Notre objectif du jour est de permettre une rencontre entre deux habitants du quartier des Marmiers : Patrick Billon et Zanna Sedjou. Patrick est à la recherche de l'amour. Il a récemment passé une annonce dans le journal local. Zanna est une jeune femme timide, originaire des pays de l'est ; elle vient de s'installer dans le quartier.

Natacha réclame l'assistance d'une spectatrice/observatrice ayant entre 25 et 30 ans. Celle-ci doit répondre à l'annonce de Patrick. Les observateurs ont tout prévu, le texte est écrit.

Le téléphone de Natacha sonne, face public
Jeune femme, 30 ans ? Vous (Marie va chercher la femme du public qu'elle a choisi et la place à vue. Pendant le coup de fil, elle lui dit ce qu'elle doit répondre)
Allo, vous êtes la jeune femme de l'annonce
Oui,
Bonjour, j'ai lu l'annonce, je m'appelle Patrick, j'ai 36 ans et je pense correspondre au profil, moi-même j'écris
Cool,
Ouais, cool, comment on pourrait procéder ?
On pourrait se rencontrer aujourd'hui,
Très bien, où ça ?
Place machin, vous connaissez ?
Oui, je vois où c'est (ou oui, très bien)
Super
Quand ?
Dans 20 minutes
Ooh !…euh! d'accord, ça tombe bien, j'ai un rendez-vous qui vient d'être annulé,
Natacha : ça c'est moi
Patrick : c'est d'accord, dans 20 minutes. J'y serais, et bien, à tout à l'heure, ah, comment on va faire pour se reconnaître ?
J'aurais un journal dans la main droite
Et bien, moi dans la main gauche
Cool,
Oui, à tout à l'heure
Natacha raccompagne la jeune femme dans le public, lui fait un bisou[551]

Je sens le vide se faire autour. Les femmes ayant entre 25 et 30ans se détournent, reculent d'un pas, s'éloignent. Je ne bouge plus. Je ne respire plus. Est-ce la bonne stratégie ? Pas cette fois, la comédienne me tend le texte.

[551] Extrait du texte de *DOQ, conte urbain*. Les répliques écrites pour la spectatrice sont en gras.

Nous observons Patrick. Avec son fauteuil roulant, il a des difficultés à circuler sur le trottoir encombré. Son téléphone sonne. C'est moi. « Bonjour, j'ai lu votre annonce dans le journal. » Ouf ! Le rendez-vous est pris.

Plus loin, nous retrouvons les autres groupes de spectateurs. Ils attendent Zanna. Elle doit passer par là dans quelques minutes. Elle arrive ! Elle avance sur la place ; elle semble perdue. Le temps se fige. Les comédiens s'immobilisent. Une fumée envahit l'espace. Les corps évoluent au ralenti. Rapidement, un camion et une voiture intègrent l'espace spectaculaire. Une musique emplit l'espace sonore. Nous sommes projetés dans le passé. Zanna est aux prises avec un groupe paramilitaire.

Le temps reprend son cours. Nous reprenons notre chasse. Après moult péripéties - les observateurs n'ont pas hésité à faire chuter les poubelles, les pots de fleur ou encore les panneaux de signalisation pour les garder sur la bonne trajectoire - Patrick et Zanna se rencontrent. Ravis, nous les laissons à leur romance.

L'espace public devient le décor d'une fiction dont nous sommes les témoins actifs. Avec une énergie débordante, les comédiens nous entraînent à leur côté. Ils dynamisent le groupe spectatoriel, en identifiant ses membres, par sa mise en mouvement et en demandant sa participation. Sans transition, les décors surgissent dans l'espace public. Le présent de l'action dramatique est bouleversé par des flash-back, de vrais moments de cinéma.

Dans *DOQ, conte urbain*, la présence du spectateur est justifiée dramaturgiquement. Il est intégré à l'action dramatique, cela explique et appuie sa participation à l'action performative. Le spectateur a la sensation d'avoir un rôle plus important. Cependant, ses actions et ses prises de parole sont très encadrées.

Le spectateur ne peut avoir « qu'une semi existence-dramatique. »[552] Le spectateur ne peut pas assumer un rôle dramatique « majeur ». Le rôle du spectateur est avant tout théâtral. Il est garant de la théâtralité.

[552] Mervant-Roux, Marie-Madeleine, op.cit, p. 94.

De l'orientation à la manipulation, le spectateur comme source d'inspiration

Si le spectateur ne désire pas que l'on empiète sur son espace ni devenir le point de chute de tous les regards, il joue quand même le rôle qui lui est confié pour ne pas rompre le charme spectaculaire. Donner un rôle au spectateur valorise sa fonction. Le spectateur est responsabilisé. Il prend conscience de son rôle ; comme l'acteur il doit maintenir le fragile équilibre de l'acte spectaculaire.

Le spectateur n'est pas toujours sollicité de la même manière par les spectacles de rue. À travers plusieurs exemples, nous allons évoquer les nuances de l'implication du spectateur. Nous passons volontairement sur le spectateur-décor qui s'est illustré par lui-même dans la première partie pour en venir à candide[553]ou le spectateur qui s'ignore.

1/ Candide ou le spectateur qui s'ignore

Parfois, les artistes de rue dissimulent le spectacle dans l'espace quotidien. Le spectateur n'a conscience ni de l'espace spectaculaire qui se dessine autour de lui, ni de sa place, ni de son rôle. Est-il spectateur, alors même que son ignorance l'empêche de distinguer la vie de l'art, de créer « un espace autre dont les lois et les règles ne sont plus celles du quotidien et où il inscrit ce qu'il regarde, le percevant alors d'un œil différent, avec distance, comme relevant d'une altérité où il n'a de place que comme regard extérieur. »[554]En brouillant la frontière entre réalité et fiction, les arts de la rue jouent avec le regard du spectateur et interrogent les limites de la théâtralité en tant que « dynamique perceptive»[555].

Avec *Show-Room*, Ici Même-Paris[556], collectif d'acteurs scénographes performeurs et plasticiens mené par Mark Etc, s'appuie sur la crédulité des passants pour questionner la mobilité et l'accélération de la ville. Du 5 au 14 novembre 2004, avenue de Trudaine dans le 9ème arrondissement de Paris, après une fausse campagne de sensibilisation l'Agence Hausman&Road « ouvre à la visite une cité Chronoclub ensemble de petits modules d'habitation de la taille d'une place de voiture, bijoux d'optimisation architecturale. Le concept est simple : pourquoi louer une maison à temps plein alors que vous ne l'occupez que quelques heures ?»[557]

[553] Gonon, Anne, op.cit, p. 128.
[554] Féral, Josette, op.cit, p.103.
[555] Ibidem, p. 102.
[556] http://www.icimeme.info/
[557] Gonon, Anne, *La portée disruptive des arts de la ville*, communication dans le cadre du colloque international, Les arts de la ville dans la prospective urbaine. Débat public et médiation. Sous l'égide du groupe

Au contact des passants, sous les traits d'un promoteur ou d'un locataire, les comédiens activent le débat. Depuis 2005, Ici Même déplace le débat en faisant la promotion de la Solo, alter-habitat mobile proposé à la chronolocation, -location à l'heure- sur l'ensemble du territoire. Installation plastique, *Show-Room,* confronte le passant à « une absurde cohérence »[558] pour l'amener à prendre position, s'inscrit dans la lignée d'un théâtre d'intervention invisible et affirme que « les simulacres ne sont pas moins à prendre au sérieux que les signes ordinaires»[559].

2010, Chalon-Sur-Saône est dans la rue, moi aussi. Les mystifications d'Ici Même sont connues et reconnues, je me sens chanceuse de pouvoir en voir une de mes yeux. J'espère, sans doute, saisir l'illusion, sentir l'imposture. Place du Général De Gaulle, Pastille 50, la Solo se dresse fièrement ; face à elle une salle d'attente. Deux comédiens m'accueillent et m'expliquent le concept de l'habitat alternatif.

On nous rassemble pour la visite. Elle ne doit pas excéder dix minutes, beaucoup de locataires potentiels sont attendus aujourd'hui. Nous sommes quatre, cinq avec l'agent immobilier. Chambre, cuisine, douche et wc sont compartimentés. On y accède grâce à un sas qui tourne à 360°. Nous entrons tous dans le sas. Comprimés, écrasés les uns contre les autres, aplatis contre la paroi, nous essayons d'apprécier les rangements astucieux et l'ingéniosité des aménagements mis en valeur par le promoteur.

Nous n'avons pas été assez rapides. Une autre visite doit commencer. L'agent immobilier nous enferme dans les différentes pièces pour permettre à un autre groupe d'accéder au sas. Coincée dans la partie douche-wc, je reçois les nouveaux venus avec le sourire. Je serai libérée des pièces exigües de la « solo » quelques minutes plus tard.

Déjà un vendeur m'attend pour me faire signer un contrat de chronolocation. Devant mon refus – à ce moment précis un doute m'assaille : et si c'était vrai ? - il me tend sa carte que je glisse prestement dans mon portefeuille avant de partir. Elle y est toujours.

---

cultures et médiation de la SFSIC (société française des sciences de l'information et de la communication), les 9 et 10 mars 2006. (non paginé)

[558] Etc, Mark, « Nouveaux domaines, nouveaux publics. Quelle action culturelle pour les mutations urbaines ? C'était donc ça le projet moderne de la ville ? », *Le Passant Ordinaire*, Revue internationale de la création et de la pensée critique n°32, décembre 2000.

[559] Ibid.

Show-Room utilise de vrais outils de communication : carte de visite et flyers. Les comédiens interpellent les passants et leurs proposent de visiter la « solo ». Si les festivaliers peuvent être en mesure de percevoir la facticité de *Show-Room* ce n'est pas le cas des passants. À ce propos Anne Gonon écrit « en situation de proposition intégrée au réel, le Candide peut rester candide. Il ne saura peut-être jamais qu'il a été en contact avec des acteurs. »[560]

Ici Même pousse le réalisme tellement loin que le festivalier a du mal à distinguer le vécu spectaculaire de la réalité. Cette difficulté accentue la critique de la société faite par *Show-Room*. « L'illusion de la fiction est particulièrement propice à la démarche de participation et à l'objectif maïeutique poursuivis par le groupe. Le dévoilement de la dimension théâtrale ne provoquerait-il pas chez tous l'adoption immédiate d'une position de spectateur en distance,»[561] une adhésion empêchant les réactions et les prises de position ?

Ce mode d'intervention doux s'adresse à l'habitant et perd une grande part de sa force dans le cadre d'un festival. Il interroge le passant sur son environnement sans l'agresser. Nous sommes loin des interventions des années soixante-dix qui bousculaient les mœurs et confrontaient le citoyen. L'intervention a quasiment été abandonnée par les artistes de rue. Même la sulfureuse compagnie Sétoise, Cacahuète, n'arpente plus les plages en habit du clergé pour mettre à l'index les femmes faisant du monokini. Les spectacles non annoncés n'ont pas trouvé leurs places dans les programmations.

Avec *Show-Room*, le passant reste en dehors de la théâtralité. Seuls les spectateurs informés intègrent cette dramaturgie du faux/vrai.

[560] Gonon, Anne, op.cit, p. 129.
[561] Gonon, Anne, *La portée disruptive des arts de la ville*, op.cit. (non paginé)

Show Room

2/ L'intégration dramatique: *La Noce* de Tchekhov par Humani Théâtre

Cependant, dans la majorité des cas, les artistes de rue intègrent dans leur dramaturgie la présence du spectateur. En juin 2010, l'Humani Théâtre nous invitait à *La Noce* de Tchekhov dans le bois de la Garenne à Sotteville-lès-Rouen.

À l'ombre des arbres, les spectateurs profitent des toasts et du cocktail offert par les parents de la mariée. Ce préambule convivial nous met dans la position d'invités de la cérémonie. D'emblée, notre présence est expliquée ; nous sommes insérés dans l'action dramatique. Les comédiens peuvent s'adresser à nous directement. En somme, le quatrième mur est brisé.

Agrégé d'économie et passionné de théâtre[562], Fabien Bergès crée Humani Théâtre[563] en 2001 après une commande de visites théâtralisées par la ville de Béziers. Installée sur la commune rurale du Capestang (34), la compagnie est chargée en 2003 de concevoir et d'animer la politique culturelle de la communauté de communes Entre Lirou et Canal du midi. En l'absence de lieu dédié, elle développe un théâtre de champs, de granges et de remises et engage une réflexion sur la nécessité d'un théâtre populaire et festif.

Tout à coup, le cortège de la noce apparaît. « Le marié en costume clair, la mariée et son ombrelle, les parents »[564] nous entraînent dans un tourbillon de rires, d'accolades et de musique. Ils nous saluent et nous remercient d'être venus. Ils interagissent avec nous et entre eux. Les interactions ont lieu sur des bases fictives. Ils se servent des échanges écrits par Tchekhov ; échanges qui caractérisent les personnages et leurs relations.

Dans la cour d'une ancienne maison de retraite, d'autres convives nous attendent, déjà installés sur des gradins. Je m'assois au premier rang. Le défilé se poursuit ; musiciens, demoiselles et garçons d'honneur vont et viennent, coupent et rythment les échanges entre les protagonistes. Par la suite, la musique accompagne les changements de scènes et de décors. La tablée de la noce se transforme en banquet pour mettre en exergue l'attention portée au "Général".

---

[562] Entretien avec Fabien Bergès mai 2012, annexe audio.

[563] Depuis 2013, la compagnie n'est plus dirigée par Fabien Bergès qui a pris la tête du Théâtre de Clermont l'Hérault (34). « L'équipe se consacre désormais à une aventure collective autour de différents projets. » http://www.humanitheatre.fr

[564] Turcan, Maud, « Une noce déjantée et drôle», *La Montagne*, juin 2012.

La traduction d'André Markowicz et Françoise Morvan[565] au verbe contemporain et familier, adhère au dynamisme de cette mise en rue qui prolonge ou crée l'action. *Les saluts de l'orchestre* deviennent autant de chansons entonnées en chœur par les comédiens.

Les baisers des mariées s'éternisent sous les *Hourras* tandis que la dispute entre Aplombov et Zed dégénère en bagarre générale. Les jeux, les coups de gueule et de spleen « se jou[ent] dans une atmosphère débridée, très slave, »[566]à la Pavel Lounguine.[567]Le spectateur est à la fête dans une noce où chaque toast le renvoie à sa présence dramatique et théâtrale.

Comme pour s'assurer de son adhésion, les artistes de rue intègrent les spectateurs à l'action dramatique. Dans le mouvement ou l'immobilité, ils orientent les regards, offrent un point de vue, une échappée dramatique.

3/ Spectateur-performeur : *La Solitude du spectateur* de Séverine B

En mouvement, le spectateur-performeur agit physiquement sur le spectacle. Avec *La Solitude du spectateur*, Séverine B permet au spectateur de s'émanciper du groupe, de choisir.

À qui appartiennent ces silhouettes tracées au blanc d'Espagne sur les murs de Chalon-sur-Saône ? Solitaires et fantomatiques, je les croise près de la gare, puis dans l'ancienne sucrerie alors que je vais voir la dernière création de la compagnie Retouramont, *Les Ondes gravitationnelles*. Est-ce un indice, une piste à suivre ? Nous les prenons en photos.

À ce moment précis de notre recherche, la question du spectateur se pose à nous. Comment penser le spectateur ? Le spectacle de Séverine B *La Solitude du spectateur*, fait écho à notre questionnement. « Dans un festival, le spectateur est fortement sollicité par la multitude de spectacles proposés. Comment, dans ce contexte, son émotion est-elle en jeu ? Dans quelle mesure, il lâche prise et est prêt à se perdre ? »[568] Séverine Bruneton est plasticienne. Elle a dirigé le Garage Laurent, un lieu de réflexions, d'expérimentations, quelquefois de représentations -où les artistes se croisent, se rencontrent et échangent afin que des projets émergent et donnent vie à des actions- à Forcalquier (04) pendant quinze ans[569],

[565] Markowicz, André, Morvan, Françoise, *Anton Tchekhov, Pièces en un acte*, Arles, Actes Sud, 2005, 317 p.
[566] Bergès, Fabien, « Mariage débridé », *Paris Normandie*, juin 2010.
[567] Cinéaste Russe, Pavel Lounguine réalise un film intitulé *La Noce* en 2000 cité en référence par Fabien Bergès lors de notre entretien.
[568] Extrait du résumé du spectacle *La Solitude du spectateur*, catalogue des compagnies in et off 2013.
[569] http://livre-paca.org

avant d'intégrer la troisième promotion de la Formation avancée et itinérante des arts de la rue (FAI AR), de 2009 à 2011.

En 2011, Séverine B a interrogé les spectateurs du festival Chalon dans la rue sur la solitude. « C'est quoi pour vous la solitude, ici en particulier ? »; interviews qu'elle a restituées en 2012 autour d'une sieste sonore à la Rue des Publics[570].

Le projet, *La Solitude du spectateur*, parcours solitaire et sonore a débuté en novembre 2012 lors d'une résidence au Centre national des arts de la rue de Chalon-sur-Saône, l'Abattoir. Durant cette résidence, la plasticienne est allée à la rencontre des habitants du quartier du Cosme. « De rendez-vous en rencontres, elle a déjà enregistré plus de trois heures de conversations qui disent l'histoire de ce quartier, sa mutation, son histoire. »[571]

Assise à la terrasse du bar le Cosme Black, Séverine m'accueille avec un large sourire et me remet un plan du quartier, un casque et un Mp3. Casque sur les oreilles je pars à la découverte du quartier. Je remonte la rue Victor Hugo en direction de la gare. J'aperçois l'auditeur-spectateur parti quelques minutes avant moi, assis sur un banc près du conservatoire de musique. Je tourne rue R.Pontoux. Je découvre des ruelles, des espaces verts. Via l'enregistrement audio, les habitants du quartier partagent, leurs pensées, leurs vécus, leurs souvenirs. Plongée dans les récits, je traverse la rue du Cosme et poursuis dans une ruelle adjacente. Je croise de nombreuses silhouettes silencieuses et anonymes. Les voix et les silhouettes m'apparaissent comme les traces du passé, d'un passage, d'une vie.

Un récit éveille ma curiosité. Une personne âgée raconte le quartier des Cosme du début du siècle, populaire et intense d'activité. La sucrerie tournait à plein régime. Sur les quais, on pouvait voir les chevaux tracter les bateaux transportant des betteraves. Je veux voir, je descends sur les quais et imagine. Je remonte la rue de l'Alma. La vieille dame est née rue de l'Alma. La maison a été détruite. Il ne reste que son souvenir - et le mien -.

En isolant et en s'adressant à un spectateur, Séverine B se moque des festivals saturés, fait un pied de nez à la politique du chiffre. Elle prend des libertés pour mieux nous en faire profiter. Parcours sonore à choix multiples, *La Solitude du spectateur* fait de la solitude une liberté. Nous choisissons notre itinéraire et la manière de l'emprunter: marchant à notre rythme, faisant de longues ou de courtes pauses.

---

[570] Espace dédié aux spectateurs et à l'échange durant Chalon dans la rue.
[571] Souissi, Meriem, « Arts de la rue. Quartier de lune à Chalon du 6 au 8 décembre. La Solitude du spectateur », *Le journal de Saône et Loire,* 6/12/2012.

Nous choisissons de regarder, de ne pas regarder, d'écouter ou de réécouter. Notre liberté est grande, nous en prenons la mesure. Libres de nos mouvements physiques et mentaux nous explorons notre propre théâtralité.

« Le pouvoir commun aux spectateurs ne tient pas à leur qualité de membres d'un corps collectif ou à quelque forme spécifique d'interactivité. C'est le pouvoir qu'a chacun ou chacune de traduire à sa manière ce qu'il ou elle perçoit, de le lier à l'aventure intellectuelle singulière qui les rend semblables à tout autre pour autant que cette aventure ne ressemble à aucune autre. »[572] Le spectateur est toujours seul. La proposition de Séverine B permet d'expérimenter cette solitude et en refaçonne l'idée à l'infini[573].

4/ Spectateur-acteur : *Domini Public* de Roger Bernat

Vous êtes les bienvenus.
Cette pièce est un prologue.
Vous n'entendrez rien ce soir que n'ayez déjà entendu.
Vous ne verrez rien que vous n'ayez déjà vu.
Mais vous ne verrez pas ce qu'on vous a toujours montré sur scène.
Vous n'entendrez pas ce que vous êtes habitués à entendre.
Ce qu'on vous a montré jusqu'à présent au théâtre vous allez l'entendre.
Vous allez entendre ce que l'on ne vous a jamais montré jusqu'à présent.
Ce qu'on va vous montrer n'est pas un spectacle.
Vous risquez fort de rester sur votre faim.
Ce que vous allez voir n'est pas une pièce.
Ce soir on ne joue pas.[574]

C'est par ces phrases provocatrices que commence *Outrage au public* de l'auteur Autrichien Peter Handke. « Représentations théâtrales non imagées [-] en ce sens qu'elles ne donnent aucune image du monde [-] »[575] les pièces parlées posent une critique radicale du théâtre de la fin des années soixante.

Comment s'emparer aujourd'hui de la force polémique du célèbre texte sans aller à l'encontre de ce qu'il revendique, c'est-à-dire sans donner à voir et à entendre ce qui est prévisible ? Roger Bernat, metteur en scène catalan, apporte une réponse en écrivant en 2008 *Domini Public*[576], pièce pour une centaine de spectateurs.

---

[572] Rancière, Jacques, op.cit, p. 23.
[573] « L'idée de solitude se voit constamment refaçonnée par la multitude. » *Manifeste pour une collection de solitude* par Séverine B.
[574] Handke, Peter, *Outrage au public et autres pièces parlées*, Paris, L'Arche, 1993, p. 19.
[575] Ibidem, p. 7.
[576] *Domini Public* est la première d'une série. Sur le même principe, il a créé *Pura coincidencia* (2009), *Le Sacre du printemps* (2010), *Please Continue: Hamlet* (2011), *Pendiente de voto* (2012) et *Re.presentation: Numax* (2013).

Domini Public constitue une expérience singulière qui marque de son souvenir l'édition 2011 de CratèreSurfaces. Dans un mouvement de rituel familial, ma sœur et ma mère m'accompagnent.

Sur le trajet, elles m'interrogent : « Donc, ce n'est pas vraiment un spectacle… ? » « On ne va pas devoir prendre la parole ? » Je ne le sais pas encore mais les questions ne font que commencer.

J'échange ma carte d'identité contre un casque-audio. De loin, j'examine l'espace de jeu. Le parking du musée du Colombier a été vidé de ses voitures. Une chaise d'arbitre de tennis a été installée sur la largeur du rectangle. Sur un côté adjacent, à quelques mètres d'intervalles, deux panneaux indiquent respectivement gauche et droite. Sur ce même côté, on peut voir une penderie à laquelle sont suspendus de nombreux vestons. Je veux prendre une photo et me rends compte que j'ai oublié mon appareil. Tant pis, on nous fait signe d'avancer.

« Si vous avez des enfants dirigez-vous vers le droite. » « Si vous avez fait des études dirigez-vous vers la gauche? » Le spectateur est soumis à une série de questions auxquelles il peut répondre par un geste, un déplacement ou leurs absences. Les propositions semblent anodines, dérisoires, je me prête au jeu avec le sourire, curieuse de voir qui fait quoi et donc qui est qui.

Les questions sont de plus en plus discriminantes. Les spectateurs sont triés classés, rangés. « Si vous êtes né à Alès, dirigez-vous à gauche vers le technicien et mettez le gilet orange qu'il vous donne. » Nous sommes divisés en trois catégories: les personnes natives d'Alès, les personnes nées au-dessus de la Loire et les personnes nées à l'étranger. Nous portons respectivement des gilets: oranges, bleus et jaunes.

Les propositions deviennent intrusives et indexatives. Les visages se tendent, les sourires disparaissent. « Si vous vous êtes déjà méfié d'une personne parce qu'elle était d'origine maghrébine faite un pas en avant. » Immobile on s'épie. Les questions sont de plus en plus provocatrices mais n'attendent plus vraiment de réponses de notre part. Le spectateur est agressé, bousculé.

« Si vous portez un gilet bleu, formez deux lignes qui se font face. » « Vous êtes des policiers. » Les spectateurs sont projetés dans une fiction. « Si vous avez un gilet orange, frayez-vous un passage au milieu des policiers. » « Vous êtes des prisonniers. » Je me laisse manipuler et deviens une détenue de haute sécurité. « Si vous buviez du cacolac quand vous étiez petit, dirigez-vous en courant vers le droite. »

Ma mère paye le prix de sa gourmandise passée et part en courant. La voix demande aux spectateurs portant des gilets bleus de poursuivre les prisonniers en fuite. Puis elle ajoute : « les policiers violent les prisonnières. » Les spectateurs concernés se figent et manifestent leurs libres arbitres. Le jeu continue. Les spectateurs sont individualisés.

« Si vous vous appelez Mathilde Marcel allongez-vous par terre sur une couverture chauffante, vous êtes blessée par balle. » La voix omnisciente, toute puissante se moque de nous. « Vous êtes allongée, restez comme cela, c'est très beau. »

« Si vous vous appelez Mathilde Marcel levez-vous, agitez les bras de bas en haut et suivez l'ouvreur. » Le décès fictif de quelques spectateurs marque la fin de l'histoire. Je suis l'ouvreur jusque devant une stèle sur laquelle trône une maquette représentant l'espace de jeu et les spectateurs. Sur un écran, le générique de fin défile. Dubitative, je lis mon nom.

Entre aveu, affirmation, introspection, interrogation, dissimulation et fiction *Domini Public* montre les limites de la figure du spectateur actif ou *spect'acteur*. Quelle que soit l'importance de son rôle dramaturgique le spectateur ne devient pas acteur. Il reste en retrait par rapport à l'action fictive même s'il prend part à l'action performative.

Conclusion

Rêvant d'un spectateur archaïque, simple et sensible, les artistes de rue ont façonné un spectateur moderne, qui se distingue par sa capacité d'adaptation, sa plasticité. Pris dans un mouvement visant à mettre la scène et la salle[577] sur un pied d'égalité, le théâtre de rue déploie les potentialités des figures et du corps spectatoriel.

Les spectateurs nous dit Christian Biet « sont placés (…) dans un lieu qui peut sans cesse être souhaité autre (…), et, de ce lieu-là, ils oscillent encore sans cesse : d'abord entre le fait d'être ensemble ou d'être seul, ils hésitent entre le fait de savoir qu'ils assistent à une performance mais qu'ils peuvent "y croire" ou vouloir y croire, entre le plaisir d'être pris dans la fiction et les personnages tout en constatant à tout moment qu'ils sont dans une séance. »[578] Les artistes de rue s'appuient sur ces oscillations et les accentuent en reconnaissant le libre arbitre du spectateur.

[577] Mouvement illustré notamment par l'ouvrage référence de Marie-Madeleine Mervant-Roux, *L'Assise du spectateur.*

[578] Biet, Christian, « Le spectateur/les spectateurs, Pour une posture critique de l'hétérogénéité », Penser le spectateur, *Théâtre Public,* n°208, Avril-Juin 2013, p. 91.

En mouvement ou libre de ses mouvements, le spectateur peut choisir et modifier son point de vue sur l'action quand on ne le lui ôte pas-comme dans la proposition de Célia Houdart et Sébastien Roux, *Car j'étais avec eux tout le temps,* où le spectateur casqué a les yeux bandés[579]- pour encourager de nouveaux modes de voir et de percevoir.

La frontière entre le réel et la fiction, entre les personnages et l'assistance est sans cesse déplacée. *Show-Room*, maintient les passants dans une illusion de réalité. Le spectateur est intégré à la fiction de *DOQ, conte urbain.* Il est spectateur de lui-même et des autres dans *Domini Public*, plongé dans une fiction dont il ne connait ni les tenants ni les aboutissants. Entre fiction et performance, le spectateur est mis en dialogue avec les artistes et avec lui-même. Interpellé, apostrophé, isolé, classé, sollicité il est sans cesse ramené à son rôle.

Les artistes de rue malmènent la théâtralité et le drame par le biais de la performance pour affranchir le spectateur. « C'est le but même de la performance que de supprimer cette extériorité, de diverses manières : en mettant les spectateurs sur la scène et les performers dans la salle, en supprimant la différence de l'une et de l'autre, en déplaçant la performance dans d'autres lieux, en l'identifiant à la prise de possession de la rue, de la ville ou de la vie. »[580] En dépassant la séparation scène/salle et en introduisant la performance de différentes manières les artistes de rue ont libéré le spectateur de son fauteuil sans pouvoir l'émanciper de son rôle. C'est qu'il est garant de la théâtralité et l'émanciper reviendrait à renoncer au spectacle, à la représentation.

[579]Kapelusz, Anyssa, « Quitter la communauté, L'écoute au casque dans les dispositifs théâtraux contemporains », Penser le spectateur, *Théâtre Public*, n°208, avril-juin 2013, p. 124.
[580] Rancière, Jacques, op.cit, p. 23.

Partie 3 : Processus de création : work in progress

« La production théâtrale ou plutôt la mécanique de création »[581] connaît un renouveau dans les années soixante-dix. Le refus de diffuser une culture et un langage attribués à la classe dominante et le souhait de rencontrer et d'échanger avec un nouveau public, « conduit certaines équipes théâtrales à ne plus concevoir la représentation comme transposition d'un texte préalablement écrit »[582], à rejeter le pouvoir des auteurs et des metteurs en scène et à adopter un mode de production collectif similaire à celui des troupes de théâtre radical et expérimental nord-américaines. La création collective «interroge la spécialisation excessive et poursuit l'utopie d'une « nouveauté » qui ébranlerait les certitudes admises grâce aux forces souterraines qui se révèlent dans chaque individu par la médiation du groupe. » [583]

Créer autour de thèmes en lien avec l'actualité et la vie quotidienne des populations amène les compagnies[584] à procéder par observations, enquêtes, et improvisation, à admettre l'essai, l'erreur et l'intervention de tous les membres de l'équipe dans l'écriture dramatique et scénique. En 1979, dans le cadre d'un projet d'animation de la ville de Châtenay-Malabry, le Théâtre du Campagnol recueille les témoignages de personnes âgées et les transpose avec une centaine d'habitants au cours d'ateliers hebdomadaires. « Ce travail (…) a trouvé une forme de présentation publique pour la fête des associations de la ville et il a été au départ de la création du *Bal.* »[585] Le processus de création ne trouve pas sa valeur dans le seul résultat mais aussi dans sa capacité à rencontrer la population et à innover.

Les artistes de rue s'inscrivent dans la lignée de ces expérimentations collectives. Ils font du processus de création un véritable work in progress, un voyage « marqué par l'énergie collective »[586], les espaces et les publics-populations.

Gageant que le processus de création est responsable pour une bonne part de la singularité des spectacles, nous nous sommes glissés derrière les portes des CNAR et des lieux de fabrique pour suivre avec attention les artistes dans la rue.

Où, quand et comment les artistes de rue créent-ils ? Avant de nous intéresser au processus de création lui-même nous retracerons l'histoire des lieux de créations dédiés aux arts de la rue puis nous en visiterons quelques-uns.

---

[581] Caune, Jean, in Abirached, Robert (dir), op.cit, p. 72.
[582] Ibidem, p 71.
[583] Ryngaert, Jean-Pierre, « Création Collective » in Corvin Michel (dir), op.cit, p. 443.
[584] Le Théâtre du Soleil, le Théâtre de l'Aquarium ou le Théâtre du Campagnol se sont illustrés dans ce type de démarches.
[585] Caune, Jean, in Abirached, Robert (dir), op.cit, p. 73.
[586] Gonon, Anne, op.cit, p. 58.

Chapitre I/ Histoire de lieux

« Le détournement de lieux non prévus pour les arts et la culture (…) s'est épanoui en France depuis 1970, où la mise en scène de *Roland furieux* aux Halles de Paris, juste avant leur démolition fait figure de point de départ. »[587] Dans les années 1980 et 1990, les expérimentations de ce type n'ont cessé de se multiplier, oscillant entre « grands desseins artistiques et objectifs militants de renversement de l'ordre établi »[588]. Les artistes de rue participent à ce quadrillage non officiel du territoire. Ils investissent des espaces voués à la démolition, délaissés ou en voie de réhabilitation. Ils procèdent par réappropriation du bâti. Peu après son arrivée à Marseille, en 1986, Générik Vapeur crée *Bivouac* dans une « usine abandonnée »[589] puis s'installe quelques années plus tard dans les anciens abattoirs. À la même période les compagnies Images Publiques, Color y Calor, le Phun, et Les P'tites d'en Face décident d'occuper une ancienne usine d'équarrissage sur la commune de Blagnac (31).[590] Elles y resteront sept ans. La municipalité reconnait peu à peu ce lieu de création à la marge mais le projet de réhabilitation du lieu est trop coûteux pour la commune. Devant l'état de délabrement avancé de l'usine, les artistes déménagent en 1994, dans une ancienne menuiserie industrielle, sur la commune voisine de Tournefeuille. En location cette fois, ils créent l'Usine, un lieu de fabrique pour les arts de la rue. Ainsi les compagnies de rue réinvestissent les espaces délaissés et leurs mémoires. Au début de la décennie (90), le ministère de la Culture a démarré un plan de soutien en faveur des lieux de fabrique[591]. Les arts de la rue bénéficieront de ce plan de financement.

« Dès le début des années quatre-vingt-dix le secteur des arts de la rue s'organise autour de lieux de fabrication qui vont constituer la trame d'un réseau de production et de diffusion. »[592] Ces lieux dédiés à la création consolident l'ancrage des arts de la rue sur des territoires, où festivals et autres temps fort ont d'ores et déjà rencontré un succès public. Ils permettent également de développer les relations avec les collectivités territoriales.

Dans une logique de solidarité, de partage et d'échange, les artistes de rue ouvrent leurs espaces de travail. Certaines compagnies souvent les plus jeunes n'ont pas d'espace pour créer.

---

[587] Dubouilh, Sandrine, « Esthétique et architecture : quand le bâti agit sur la création », *In Vivo, Lieux d'expérimentation du spectacle vivant*, les éditions La Passe du vent, 2013, p. 34.
[588] Ibid.
[589] Entretien avec Cathy Avram, décembre 2012, annexe audio.
[590] Les exemples de ce type sont nombreux. Les noms des CNAR témoignent du passé des lieux : l'Abattoir, le Moulin Fondu, le Boulon, les Ateliers Frappaz, le Fourneau…etc.
[591] Termes utilisés par l'ensemble du milieu artistique pour désigner des lieux de création à la marge.
[592] Gonon, Anne, « Les chiffres clés des arts de la rue et des arts du cirque 2010 », *Mémento 1*, Paris, Hors Les Murs, 2010, p. 24.

« Un nombre important de lieux de compagnies - 24 lieux catégories rue et cirque confondues -, attestent d'une tradition ancrée dans le secteur d'accueil d'autres équipes en recherche d'espaces de travail. »[593] Les témoignages d'artistes, que nous avons recueillis, confirment cela.[594]

Ces accueils, d'abord informels, sont l'occasion de transmettre et d'échanger des savoir-faire. Peu à peu les échanges et les accueils s'officialisent ; Les compagnies s'organisent, se structurent, cherchent des financements pour accueillir dans de meilleures conditions leurs consœurs.

Les lieux de fabrique deviennent des vecteurs de la création pour l'espace public et de son développement. « Dans le cadre d'un plan ministériel lancé en 1993, certains de ces lieux sont reconnus officiellement en tant que pôles »[595] des arts de la rue. Ils constituent un premier maillage territorial. En 2005, dans le cadre du Temps des arts de la rue neuf lieux deviennent des Centre nationaux des arts de la rue : l'Atelier 231 à Sotteville-lès-Rouen (Haute-Normandie), Association Éclat, le Parapluie à Aurillac (Auvergne), Chalon dans la Rue / l'Abattoir à Chalon-sur-Saône (Bourgogne), le Fourneau à Brest (Bretagne), le Citron Jaune à Port-Saint-Louis du Rhône (Provence-Alpes-Côte d'Azur), la Paperie à Angers (Loire Atlantique), l'Avant-Scène à Cognac (Poitou-Charentes)[596], le Moulin Fondu à Noisy-le-Sec (Île-de-France), Pronomade(s) en Haute-Garonne (Midi-Pyrénées). Si beaucoup de lieux ont été créés et sont gérés, dirigés par des artistes ce n'est pas le cas de tous. Certaines de ces structures sont nées d'initiatives privées, citoyennes, de volontés politiques ou institutionnelles.

À ce jour, « la base de données de Hors Les Murs répertorie 39 lieux de résidence d'arts de la rue auxquels s'ajoutent les 39 lieux de résidence d'arts de la rue et d'arts du cirque. »[597] À ces 78 lieux s'ajoutent désormais 12 Centre nationaux des arts de la rue et un Centre national de création, Lieux Publics. Trois lieux supplémentaires ont été labellisés en 2014 : le Secteur Ouvert des Arts de la Rue (SOAR) à Boulieu-lès-Annonay (Rhône-Alpes) le Boulon à Vieux-Condé (Nord Pas de Calais) et les Ateliers Frappaz à Villeurbanne. Le secteur des arts de la rue possède un réseau de lieux dynamique.

---

[593] Ibidem, p. 23.
[594] Je me souviens des mots de Cathy Avram : « *nous, chez Générik Vapeur on a toujours accueilli du monde.* »
[595] Gonon, Anne, op.cit, p. 24.
[596] L'Avant-Scène à Cognac a cessé son activité en 2008. Un nouveau CNAR a été structuré et implanté en 2011 aux Usines Boinot à Niort.
[597] Gonon, Anne, op.cit, p. 23.

Un réseau dont la vitalité du secteur ne saurait se satisfaire. Les demandes d'aides à la création sont, chaque année, plus nombreuses ; les espaces de création sont submergés de demandes. De plus, les artistes de rue peinent à être produits et diffusés dans les autres réseaux. Seules « quelques scènes nationales (Le Channel à Calais, Culture Commune à Loos-en-Gohelle, Bonlieu-à-Annecy...) témoignent une sensibilité particulière aux artistes et compagnies d'arts de la rue. »[598]

Pour comprendre comment fonctionnent ces lieux de création nous avons sollicité des rencontres et des entretiens avec les personnes qui les dirigent. Puis nous avons observé des compagnies en résidence dans ces lieux. Nous nous appliquerons à rendre compte de cela.

A/ Lieux de création

Le Moulin Fondu entre création, transmission et formation

Depuis 1996, la compagnie Oposito est installée au Moulin Fondu de Noisy-le-Sec (93). Dès lors, Oposito « pratique l'accueil par la mise à disposition de son espace de travail à d'autres équipes artistiques. »[599] Le groupe est l'un des acteurs du développement du secteur des arts de la rue « Dès 1990, la compagnie participe à la réflexion et à la mise en place de lieux de fabrique consacrés au arts de la rue. »[600] En 1991, elle crée le festival les Rencontres d'Ici et d'Ailleurs. De 2004 à 2007, Jean-Raymond Jacob préside la Fédération nationale des arts de la rue. En 2006, le Moulin Fondu devient un des douze Centres nationaux des arts de la rue.
Marion Caillet, chargée de coordination me reçoit. L'équipe de direction est partie pour un repérage *; Kori Kori* sera joué prochainement. Le Moulin s'ouvre sur une zone de stockage. La hauteur sous plafond est pleinement utilisée. Décors et costumes sont rangés dans des cartons. L'espace peut être converti en atelier de fabrication[601].

Plus loin, je découvre la cuisine et son espace convivialité aux banquettes de cuir et de velours rouges. Des tableaux d'Enrique Jimenez ornent les murs. La pièce attenante est une salle d'eau avec douches, WC, lavabos, lave-linge et sèche-linge. Nous prenons l'escalier et tombons sur un charmant atelier de couture. Des tissus de couleur parent les étagères tandis que les chapeaux et autres couvre-chefs agrémentent les poutres.

Nous grimpons encore et traversons un espace de travail très douillet. En haut, nous faisons le tour des bureaux.

---

[598] Ibid.
[599] Floch, Yohann (dir), *Cirque et Arts de la Rue : Lieux de résidence*, Circostrada Network, p. 67.
[600] Ibid.
[601] Le Moulin Fondu s'est doté en 2003, d'un atelier supplémentaire, l'atelier Saint-Just, d'une superficie de 300m², d'une hauteur de 12m sous plafond, équipé en outillage semi industriel.

Nous redescendons par un étroit corridor et passons près des chambres. Le Moulin Fondu compte trois chambres pouvant accueillir jusqu'à six personnes. En bas, nous nous retrouvons face à l'escalier qui mène à la salle de répétition, 200m² équipée en son et lumière. Oposito possède un des plus beaux labyrinthes du pays.

Le Moulin Fondu reçoit environ 13 compagnies par an. Deux types d'accompagnements sont proposés aux compagnies : les co-productions et les accueils. «Entre 4 à 6 équipes bénéficient de la totale. Cela dépend du volume des équipes »[602]. Les compagnies bénéficiant d'une aide à la création sont prioritaires sur les résidences. Les frais engagés pour l'hébergement, les déplacements et la nourriture, lors des résidences, sont remboursés. Une aide à la production leurs est allouée. Le spectacle est acheté pour deux dates. L'équipe du Moulin aide la compagnie à trouver d'autres partenaires de production et de diffusion.

Les compagnies accueillies en résidence de répétition voient les locaux mis à leur disposition. En 2014, sept compagnies ont été reçues en résidence de répétition.

« Après on fait ce que l'on appelle de la porte ouverte. On reste ouvert à des gens qu'on ne connait pas. Si leur démarche c'est vraiment d'être dans la rue, on regarde de près et on fait de la place. La maison est ouverte. Ce n'est pas parce qu'une compagnie n'est pas reconnue qu'on ne l'accueille pas. Évidemment, elle ne bénéficiera pas des mêmes moyens. Elle ne bénéficiera pas de l'aide à la production et à la diffusion mais on met à disposition nos locaux. » [603]

Ces mises à dispositions permettent à Oposito de soutenir les jeunes compagnies, de découvrir de nouveaux talents et de les porter. Oposito suit le parcours des compagnies et n'hésite pas à renouveler sa confiance et son soutien aux équipes artistiques qu'elle a accueillies.

Les compagnies reçues sont sélectionnées sur dossier. Pendant longtemps, Jean-Raymond Jacob a assuré seul la direction artistique du Moulin Fondu. Aujourd'hui, une partie de l'équipe est mise à contribution. Marion Caillet et Amélie Souchard font une pré-sélection qu'elles soumettent à Jean-Raymond Jacob. Marion nous explique qu'elle sélectionne les dossiers de production en fonction de leur cohérence et des goûts de Jean-Raymond Jacob.

Le Moulin Fondu propose avant tout un appui logistique : « mise à disposition gratuites des locaux, moyens techniques, moyens administratifs, prise en charge de l'hébergement, des repas et des transports des artistes, production déléguée, apport financier en numéraire, accompagnement administratif. »[604]

---

[602] Ibid.
[603] Ibid.
[604] Floch, Yohann (dir), op.cit, p. 17.

Qu'en est-il des échanges, des rencontres et de la transmission des savoir-faire évoqués plus haut ? - Y a-t-il « un dialogue actif » [605]entre Oposito et les compagnies accueillies ? - Lorsque je demande à Jean-Raymond s'il intervient sur le travail de création des compagnies il me répond fermement « non » puis ajoute « à moins qu'on me le demande ».

« La dernière création d'Artonik, The Color of Time, est un déambulatoire dansé. C'était la première fois qu'Alain faisait un déambulatoire. J'ai travaillé avec lui sur la mécanique déambulatoire, pas sur l'âme de son spectacle, pas sur les couleurs de son spectacle mais sur la mécanique : comment on projette la place du public ? Comment on projette les mouvements du public ? Comment on fait en sorte que le public soit assis devant vous ? (...) C'est tout ce travail, là, que je peux faire à un moment donné si la compagnie le désire. »[606]

Jean-Raymond Jacob me raconte également son intervention technique sur le spectacle, *Chorale publique*, de la compagnie Label Z. Le spectacle tourne depuis deux ans déjà lorsque Jean-Raymond le voit. *La Chorale Publique*, pleine d'humour et de fantaisie, lui semble desservie par la technique. La qualité du son était mauvaise. Il a donc proposé à Babeth Joinet de mettre un ingénieur du son à sa disposition. Au cours de notre entretien, Jean-Raymond évoque également sa rencontre artistique et sa collaboration avec la danseuse Nathalie Pernette sur *Kori Kori*, - la dernière création d'Oposito - .Appuyé notamment par le Moulin Fondu la danseuse poursuit son exploration de l'espace public.

Le Moulin Fondu est un espace propice aux rencontres artistiques et humaines. L'équipe d'Oposito met tout en œuvre pour cela. Jean-Raymond Jacob s'entretient avec les compagnies à leurs arrivées dans les locaux. Il parle de « porosité » entre les travaux artistiques.[607] Cependant, il serait illusoire de croire que les échanges et les rencontres artistiques soient systématiques notamment parce que l'équipe artistique d'Oposito n'est pas toujours présente au Moulin Fondu.

La compagnie mène de front son activité artistique et l'accueil des compagnies. Lors de ma venue au Moulin Fondu, Jean-Raymond Jacob n'était pas présent et je n'ai croisé que furtivement Enriqué Jimenez lors des pauses déjeuner.

Les compagnies Macadâmes et Passanbleu présentes en résidence de répétition n'ont eu que peu d'échanges avec l'équipe d'Oposito.

« Le Moulin Fondu assume son rôle professionnel de référence et d'expertise, de participation à la reconnaissance et à la qualification des arts de la rue, d'accompagnement de

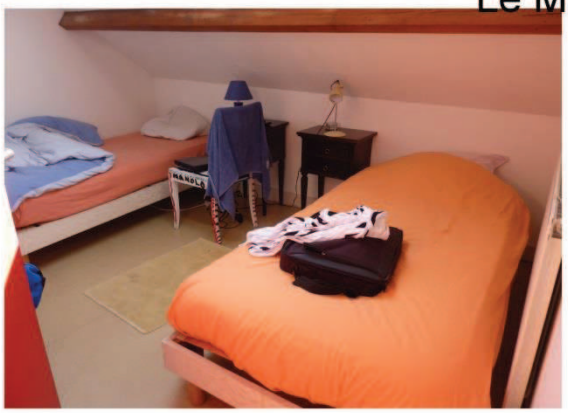
[605] Chaudoir, Philippe (dir), *Les résidences d'artistes en questions*, Clef de 8, Lyon, 2005, p. 7.
[606] Entretien avec Jean-Raymond Jacob, novembre 2013, annexe audio.
[607] « Le fait qu'ils habitent pendant quinze jours chez nous, le fait de les voir travailler… . Il y a une porosité, un regard mutuel. » Entretien avec Jean-Raymond Jacob.

jeunes équipes, et de mise en place de formations professionnelles. »[608] À la période où je me suis entretenue avec Jean-Raymond Jacob, 18 étudiants du CFA des comédiens, le Studio Théâtre d'Asnière, suivaient un module de formation de 100h intitulé *L'acteur à 360°, le comédien dans l'espace public* au Moulin Fondu.[609]

Oposito veille au développement de la création en espace public en alliant création-transmission et formation. L'échange et le partage des savoir-faire entre les artistes apparaissent comme l'une des conditions de la pérennité du secteur.

[608] www.oposito.fr
[609] Entretien avec Jean-Raymond Jacob.

Le Moulin Fondu



L'Atelline
Petite Fabrique

Un autobus me conduit à quelques kilomètres de la métropole Montpelliéraine, à Villeneuve-lès-Maguelone une commune de dix mille habitants bordée par les étangs et la mer méditerranée. Je descends boulevard des écoles et rejoins la place de l'église. À deux pas du saint édifice, au-dessus d'une étroite porte métallique on peut lire: Atelline, Lieu de fabrique des arts de la rue.

L'Atelline, a été fondée en 2006 par la Compagnie Internationale Alligator (CIA)[610]. Depuis sa création, l'Atelline est administrée par Marjolaine Combes. Engagée comme directrice de production, elle a pour mission de définir, organiser et mettre en œuvre le projet de l'Atelline. Marjolaine est accompagnée et soutenue par l'administratrice et le régisseur de la CIA. Intermittent du spectacle, le régisseur est notamment présent sur les résidences et sorties d'atelier. En 2013, afin d'intensifier son action sur le territoire, une chargée de projet artistique de territoire et de médiation a rejoint l'équipe. L'Atelline est soutenue par la DRAC, la région Languedoc-Roussillon et la ville de Villeneuve-lès-Maguelone.

À la création de l'Atelline, les locaux de la CIA ont été (ré) aménagés[611]. Une deuxième salle de répétition a été installée. Ainsi deux compagnies peuvent travailler simultanément. Bien que, précise Marjolaine, la CIA ne crée plus dans ses locaux puisqu'elle obtient des résidences dans d'autres lieux. Dans le secteur des arts de la rue «le financement des créations par des partenaires, autres que les aides à la création publique, de l'État, de la région, sont généralement liées à des résidences. »[612]

Avec l'Atelline, la CIA ouvre ses portes et met à disposition ses locaux: deux salles de répétition de 200m² et 80m², une cour intérieure, des espaces de stockage, un atelier de couture, un atelier de fabrication, des bureaux et une cuisine. L'Atelline n'est pas équipée pour la construction. La configuration des lieux de fabrique est souvent liée à l'histoire des compagnies. La CIA questionne la place de l'écriture, des mots et de la dramaturgie dans l'espace public. Marjolaine regrette le manque de fonctionnalité de l'Atelline. Elle n'exclut pas qu'un lieu plus adapté soit investi.

L'Atelline accompagne huit à dix projets par an. En 2013 et 2014, pour un appel à projet le lieu de fabrique a reçu quatre-vingt demandes[613]. Marjolaine me confie que le nombre de demandes augmente d'année en année.

---

[610] En janvier 2015, l'Atelline a acquis une existence juridique propre.
[611] Depuis vingt ans la CIA loue des locaux près de l'église de Villeneuve-lès-Maguelone.
[612] Entretien Marjolaine Combes, février 2014, annexe audio.
[613] Les années précédentes, pour deux appels à projet, l'Atelline recevait une centaine de dossier par an.

Afin de valoriser les apports en production, Marjolaine envisage de diminuer le nombre d'accompagnements. « On accompagnera moins mais mieux. » Le budget annuel de l'Atelline tourne autour de 250 000 euros par an. 30% sont dédiés à l'aide à la création.

Un comité composé des artistes de la CIA, de l'équipe de l'Atelline, et de trois artistes ou professionnels du spectacle liés de près ou de loin au secteur des arts de la rue, sélectionnent les projets. Marjolaine pense à restreindre le comité de sélection mais juge la discussion stimulante et nécessaire. Il n'y a pas de grille objective de sélection mais l'écriture, la prise en compte de l'espace public et le propos des projets sont questionnés. L'Atelline veut être partenaire des artistes. Elle n'hésite pas à les accompagner dans la durée. Elle a notamment soutenu la compagnie P2BYM sur le triptyque *Soto,* de 2009 à 2011.

Toutes les compagnies accueillies en résidence bénéficient : d'une mise à disposition d'un espace de travail, d'une prise en charge des frais, et d'un apport en production. L'Atelline « essaie de répondre aux besoins » [614]des artistes et des projets, qu'ils soient artistiques, administratifs et techniques. L'équipe de la CIA est souvent sollicitée artistiquement mais en fonction des besoins et des demandes, l'Atelline peut requérir l'intervention d'artistes ou professionnels divers. La compagnie la Hurlante[615] souhaitait travailler avec Perine Faivre de la compagnie des Arts Oseurs, l'Atelline a joué les intermédiaires.

Les compagnies viennent à différents moments du processus de création. Avec le soutien du Centre national des écritures du spectacle, la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon, l'Atelline a mis en place le dispositif d'écriture : *Agitez avant emploi*. Le lieu de fabrique invite à la Chartreuse trois artistes qui ont un projet de création « et des intervenants extérieurs qui sont tournés vers la rue mais pas seulement. »[616] Les intervenants sont choisis en fonction de leurs compétences, de leurs capacités à faire avancer les projets. Des metteurs en scène et des auteurs peuvent être sollicités mais aussi des paysagistes, des architectes. Pendant 4 jours, artistes et intervenants questionnent les projets, sur leur sens, leur rapports à l'espace public, leur dramaturgie.

[614] Entretien avec Marjolaine Combes.
[615] Compagnie dont nous évoquerons le travail plus loin.
[616] Entretien avec Marjolaine Combes.

L'Atelline propose une formation professionnelle, conventionnée par l'AFDAS, *La Ville à bras le corps.* « Comment explorer, investir, questionner, détourner et retourner l'espace public avec son corps ? »[617]Nous retrouvons ici la combinaison création-transmission formation.

L'Atelline est membre du réseau régional La Diagonale[618]. Ce partenariat lui permet d'étendre son action sur un territoire plus vaste et de soutenir plus de projets. L'association Lozérienne Rudeboy Crew organise des résidences mais ne peut pas faire d'apport en production. Sur certains projets l'Atelline pallie ce manque. Les deux structures mutualisent leurs moyens.

La petite fabrique de Villeneuve-lès-Maguelone ne manque ni de projets, ni d'ambitions. Se rêve-t-elle en CNAR ? À ce jour, la région Languedoc-Roussillon n'en abrite aucun.

Le Fourneau, un CNAR tourné vers le public, la population

« On ne passe jamais par Brest, il faut y avoir une raison d'y aller »

À la pointe du Finistère, je découvre la métropole océane, Brest. Sous un ciel gris je descends sur le port et cherche le 11 quai de la douane.

Nous sommes le 2 juin 2014. L'équipe du Centre national des arts de la rue de Brest le Fourneau a accepté de me recevoir. Je vais observer la résidence de la compagnie Opus. En novembre dernier, j'ai eu un entretien téléphonique avec Caroline Raffin, l'attachée de direction du Fourneau. Caroline collabore étroitement avec les deux co-directeurs : Claude Morizur et Michèle Bosseur. Elle participe à la programmation artistique du Fourneau, au choix d'accompagnement de création, à l'analyse des 150 dossiers reçus chaque année. Elle coordonne les projets de programmation que le Fourneau développe avec ses partenaires sur le territoire de la Bretagne. Caroline connait le Fourneau depuis l'enfance. En 2000, dans le cadre de sa formation elle choisit d'effectuer un stage au Fourneau. Puis, elle se verra confier plusieurs missions avant d'intégrer sa fonction actuelle en 2009.

---

[617] www.cia.fr

[618] La Diagonale, réseau Languedoc-Roussillon pour la création dans l'espace public accompagne et soutient des projets artistiques en création et/ou en diffusion. Les membres du réseau La Diagonale sont : la Scène nationale d'Alès le Cratère (Gard), Le Temps des cerises, saison estivale de la Communauté de communes du Grand Lussan (Gard), Les Saisons du Lodévois et Larzac (Hérault), Eurek'Art et son festival itinérant Label Rue (Hérault), les Elvis Platinés et leur festival les Transes Cévenoles (Gard), RudeBoy Crew et Festival d'Olt (Le Bleymard – Lozère), le Lieu noir, résidence d'écriture arts de la rue (Sète - Hérault) et l'Atelline, Lieu de fabrique arts de la rue (Villeneuve-lès-Maguelone – Hérault)

L'association du Fourneau a été fondée en 1994, par les anciens membres du patronage laïc de Relecq kerhuon. Ce groupe de citoyens passionnés découvre le théâtre de rue à Aurillac et décide presque aussitôt d'intégrer quelques spectacles de rue à son festival d'artisanat. En 1989, avec l'appui de la compagnie Oposito, ils créent le festival Grains de Folie.

Ensemble, ils « plonge[nt] 20h durant des spectateurs, convoqués à 4h du matin, dans un monde délirant, démesuré, magique et hors du temps »[619]. Les compagnies invitées présentent leurs dernières créations et participent à des partitions collectives créées pour l'évènement. Oposito orchestre l'ensemble. Au début des années quatre-vingt-dix, l'État reconnait la nécessité des lieux de création dédiés aux arts de la rue et leurs apporte son soutien. « Devenir un pôle de fabrication et de résidence dev[ient] alors une évolution logique de l'aventure citoyenne des origines. »[620] L'association occupe un premier hangar sur le port de Brest jusqu'à ce que la mairie lui propose un espace définitif.

La porte est ouverte. J'entre. « Les portes sont toujours ouvertes » m'expliquera Caroline. Le Fourneau veut être un prolongement de l'espace public. Le hangar d'une hauteur de dix mètres sous plafond est immense. Personne en vue, à droite, des caravanes sont parquées.[621] À gauche, des préfabriqués s'imbriquent les uns dans les autres. Immeubles de fortune customisés, les préfabriqués abritent, la cuisine - La Chaloupe -, l'atelier de couture - Chez Malou -, les bureaux et un espace multimédia.

J'avance vers l'accueil et me présente. Je suis en avance la compagnie Opus n'arrivera que dans la soirée. On m'invite à faire le tour du propriétaire. Je longe les bâtiments, pousse une porte et découvre la grande halle, 500 mètres carré de vide. « Le Fourneau cultive le vide »[622]. Ainsi, les compagnies peuvent s'installer comme elles le désirent. Malgré ses immenses volumes, le Fourneau n'est pas outillé pour la construction. Même si par le passé, la grande halle a pu être transformée en atelier de construction pour les besoins d'un projet. « On a fait appel à des dockers et des sidérurgistes »[623] développe Caroline puis elle conclut : « Cela n'arrive guère plus car des lieux se sont spécialisés dans la construction : Nil Obstrat, Sud Side…etc. » Le Fourneau a tout de même un petit atelier de fabrication. À Brest, les compagnies viennent répéter, expérimenter, rencontrer le public. « On a la capacité à mobiliser du public » explique Caroline.

---

[619] www.lefourneau.com
[620] www.lefourneau.com
[621] Logements et bureaux d'appoints, les artistes peuvent les occuper durant leurs séjours. Le Fourneau loue deux appartements à l'année pouvant accueillir jusqu'à six personnes.
[622] Entretien avec Caroline Raffin, novembre 2013, annexe audio.
[623] Entretien avec Caroline Raffin.

Le Fourneau s'appuie sur une cinquantaine de citoyens-bénévoles « prêts à se multiplier pour les besoins »[624]. Si le temps du festival d'artisanat du patronage laïc de Relecq kerhuon est loin, les citoyens eux restent mobilisés et engagés. Le Fourneau a fait de l'engagement citoyen un mode de fonctionnement.

L'équipe du Fourneau compte sept permanents auquel s'ajoutent 4 intermittents, sans oublier les stagiaires qui aux beaux jours viennent en renfort. Les bénévoles sont sollicités notamment sur les temps fort ; en quelques heures l'équipe peut passer de 7 à 70 membres.
Dans le cadre du réseau ZEPA, en novembre 2014, trente bénévoles ont participé aux ateliers de construction de la compagnie Irlandaise Bui Blog afin de peintre, d'assembler l'installation destinée au marché de noël de Brest. À cette occasion, Bui Blog a également formé les agents des services techniques de la ville de Brest aux assemblages de plastazote et de polystyrène. Le Fourneau s'implique dans la vie de son territoire et n'a de cesse d'étendre son réseau.

Le Fourneau s'engage auprès de ses partenaires financiers à accompagner douze équipes par an[625] pour un budget annuel de 1 300 000 euros. 200 000 euros sont dédiés à l'aide à la création. Toutes les compagnies soutenues par le Fourneau bénéficient d'un apport en production. Pour sélectionner les projets l'équipe de direction est particulièrement attentive à la question du public : comment le projet s'adresse au public, comment le public est-il pris en compte, quelle expérience lui est proposée? Les créations qui font du spectateur un autre acteur, soit en le mettant en mouvement soit en lui donnant un rôle, sont particulièrement recherchées. « On se met toujours à la place du spectateur. » [626] remarque Caroline. Parfois, des entretiens téléphoniques sont organisés avec les compagnies. Le calendrier de création est regardé avec attention; est-ce que le Fourneau est en mesure d'apporter quelque chose au projet ? L'équipe de direction vérifie que le projet a une économie d'espace public. C'est-à-dire qu'il soit subventionné par des fonds publics. Caroline m'explique : « nous militons pour la gratuité. On n'accompagne pas de projets qui fonctionnent avec une billetterie. On est attentif aux partenaires impliqués. On s'assure que le projet est viable. »[627]Le Fourneau entretien une certaine complicité avec les équipes avec lesquelles il a déjà collaboré.

Les compagnies accompagnées, donc coproduites, sont accueillies en résidence au Fourneau ou chez leurs partenaires du Réseau d'accompagnement des arts de la rue, RADAR.

---

[624] www.fourneau.com
[625] Les partenaires financiers du Fourneau sont l'État, la région de Bretagne, le département du Finistère et la ville de Brest. Le Hangar occupé par l'association le Fourneau est mis gratuitement à disposition par la ville de Brest.
[626] Rappelons que le Fourneau a été créé par des aficionados.
[627] Entretien avec Caroline Raffin.

Cette plateforme vient remplacer le FAR de Morlaix et le Mai des arts de la rue en Pays de Morlaix. RADAR s'appuie sur 5 festivals régionaux: DésARTiculé de Moulins (35),Rue Dell Arte, Pays de Moncontour (22), Avis de temps fort! de Port Louis (56) et Festives halles des arts de la rue de Questembert (56). Lorsque Les équipes ont besoin d'une emprise territoriale plus conséquente, de rencontres avec le public, le Fourneau met en place des résidences sur le territoire.

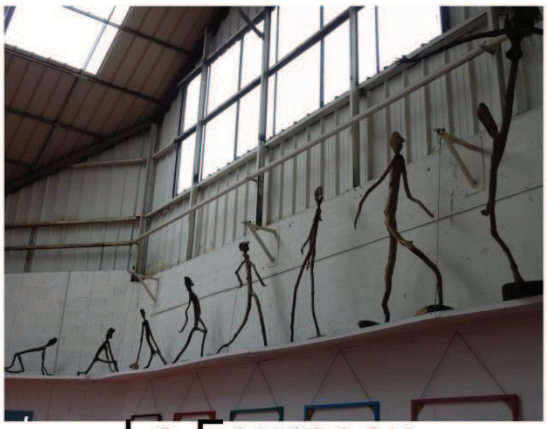
Le Fourneau choisit les propositions qui seront accompagnées par le réseau. Il apporte les moyens en production tandis que les festivals prennent en charge les frais d'hébergement, de déplacements, de restauration et/ou préachètent les spectacles. Les compagnies bénéficient d'une garantie de diffusion. Un festival préachète, l'autre accueille et défraie. Ce dispositif dynamise le territoire et la création. Les résidences accueillies et organisées par le Fourneau font l'objet d'un défraiement systématiquement.

« Le Fourneau s'associe à des structures et institutions européennes dans le cadre de réseaux européens. »[628] Le CNAR brestois est membre du réseau Zone européenne de projets artistiques, ZEPA. Ce réseau vise le développement des arts de la rue dans l'euro-région du sud de l'Angleterre et du nord de la France. Deux créations d'envergures européennes ont déjà été créées grâce à cette plateforme.

Le Fourneau est de tous les réseaux. Son partenariat avec les festivals régionaux montre les liens étroits entre production et diffusion dans le secteur des arts de la rue. Les lieux de création participent au développement du réseau de diffusion. Les résidences de territoire sont représentatives de cela.

[628] www.fourneau.com

"L'ART EST PUBLIC"
ICI ON Y TRAVAILLE !!!
BAR La Chaloupe



Le Fourneau

LE FOURNEAU
CENTRE NATIONAL DES ARTS DE LA RUE | BREST

espace culture multimedia

Le Polau : pôle des arts urbains
Mise en question de la ville par l'art

C'est au cœur du site industriel des Grands Mortiers, dans une ancienne usine Lesieur, à Saint-Pierre-des-Corps, près de Tours, que le Pôle des arts urbain (Polau) mène ses recherches et ses expérimentations sur l'art et l'urbain. Le Polau s'est construit autour de la personnalité de Maud Le Floc'h. Urbaniste de formation, très vite elle élabore une réflexion sur l'art et l'espace public dans des revues spécialisées telle que *Murs-Murs* et *Mouvement*. Par ailleurs, elle codirige la compagnie Off avec Phillippe Freslon de 1996 à 2006. L'idée d'un Pôle des arts urbains émerge en 2002. Avec le dispositif *Mission repérage*[629] elle « pose les germes de nouveaux outils d'analyse et de prospective urbaine, proposant la veine dramaturgique comme mode de détection des territoires »[630]. En 2007, avec le soutien du ministère de la Culture, le Polau voit le jour. Le pôle a pour objectif de rapprocher l'aménagement du territoire et la création artistique. En 2011, le Polau reçoit le prix du palmarès des jeunes urbanistes.

Avec la compagnie off, le Polau anime, le Point Haut un lieu dédié à la création urbaine. Le Point Haut fait l'objet d'une réhabilitation depuis 2013. La fin des travaux, prévue pour janvier 2015, mettra à disposition 3 000m² d'espace comprenant : 2 studios de résidence de 60m², une salle de répétition de 120m², des grands espaces de construction et une tour de 22m de haut pour des répétitions en hauteur. Le Point Haut revêt les qualités d'un espace urbain, notamment une ouverture tant verticale qu'horizontale.

Pascal Ferren, chargé de projet au Polau répond à mes questions. Il gère les contenus développés par le pôle ; il coordonne les études menées, sélectionne les projets artistiques avec la direction, accueille et accompagne les compagnies. Combien de compagnie recevez-vous en résidence ? Quel genre de résidence proposez-vous ?

Le Polau reçoit entre 10 et 15 compagnies par an. - 3 à 6 projets sont suivis sur plusieurs années. - L'équipe de direction porte une attention particulière aux projets menés par les artistes de rue mais pas seulement. Le Polau accueille tous types d'artistes pourvu qu'ils dialoguent avec la ville. Le pôle reçoit une centaine de dossiers par an. Cependant sur cent dossiers « une cinquantaine ne rentre pas dans nos cases » m'explique Pascal.

[629] Le Floc'h, Maud, Chaudoir, Philippe, *Un élu, un artiste : mission repérage(s)*, L'Entretemps, Montpellier, 2006, 317 p.
[630] http://www.polau.org/le-polau

Le Polau recherche des projets à nourrir. Il organise des résidences d'écriture voire de création, jamais de répétition. Il dialogue avec des artistes, fait le lien avec des personnes ressources : des chercheurs, des urbanistes, des architectes, des paysagistes. Le Polau est un espace d'échange, de rencontres.

« On drive [les compagnies] sur des thèmes urbains, on les aide à créer sur des thèmes en lien avec l'aménagement du territoire parfois sur des thèmes un peu rudes comme les aléas, les risques d'inondation, la densité, la ville périphérique, l'autoroute urbaine, la gestion des déchets… »[631]

Les résidences au Polau ne sont pas liées à de la co-production. Il n'a pas de mission de soutien à la création. Le pôle ne coproduit pas mais paye les frais de déplacements, d'hébergement et de restauration. Les artistes piochent dans leur budget production pour financer leurs résidences.

Le pôle entretient des liens avec les multiples acteurs de son territoire : les entreprises, l'autoroute, les universités afin de pouvoir les mobiliser sur les thématiques qui les intéressent. « On essaie de filer un thème, de le nourrir puis de (re)nourrir la création avec ça. Le but c'est que cela nourrisse la création et la ville. »[632] Des groupes d'étudiants ont mené des études sur les risques d'inondation, dès lors le pôle a fait le lien avec le travail de la compagnie marseillaise La Folie Kilomètre puis avec le plan de prévention des inondations et le plan de gestion des fleuves qui étaient en train d'être réalisés, ainsi qu'avec l'organisme qui gère la Loire et le Centre européen de prévention du risque d'Orléans. Des colloques, des journées de réflexion et des rencontres ont été organisés. La réflexion autour de l'inondation s'est achevée après la représentation de *Jour inondable*[633] de la compagnie La Folie Kilomètre lors du festival *La Ville à l'état gazeux.*

Tous les deux ans le Polau organise *La Ville à l'état gazeux* un festival expérimental, un week-end de recherches et de présentations d'expériences artistiques innovantes en lien avec la ville.

Le Polau finance des projets en lien avec son territoire. Depuis trois ans, le pôle soutien l'artiste plasticien Nicolas Simarik basé dans le quartier sensible de Sanitas à Tours. Nicolas Simarik a fait de l'accès à la culture son cheval de bataille.

---

[631] Entretien avec Pascal Ferren, mars 2014. Cet entretien ne fait pas partie des annexes car la bande son est de mauvaise qualité.
[632] Entretien avec Pascal Ferren.
[633] Spectacle créé après une résidence de trois mois au Polau.

« Avec la participation des habitants et des associations du quartier, il conçoit et produit des objets »[634] qu'il expose in situ. « Cette démarche a rencontré le projet de réhabilitation du jardin Meffre, en collaboration avec le service "Parcs et jardins" de la ville de Tours. »[635] Avec les habitants, Nicolas a notamment pensé et créé le mobilier du jardin Meffre. Le pôle apporte son aide pour la conceptualisation, le montage opérationnel, la mise en lien avec des spécialistes, avec des professionnels et lors de l'adaptation in situ. Il soutient financièrement les différents projets à travers des crédits de recherche. Pour le pôle Nicolas apparait comme une antenne artistique de proximité.

Le pôle fait feu de tout bois ; la réhabilitation du Point Haut inspire une programmation de chantier. « le Polau conçoit un programme artistique et culturel associé au chantier.»[636]Le Polau interroge son environnement à travers l'art. En tant que lieu ressource, il met en lien artistes, chercheurs, observateurs et acteurs de l'aménagement du territoire. Il ouvre ainsi l'art sur les autres corps de métier et participe au décloisonnement des arts de la rue.

Le Cratère, Scène nationale d'Alès et artistes associés

Depuis 1999, la Scène nationale d'Alès, le Cratère, développe une programmation autour des arts de la rue, en saison mais surtout lors du festival *CratèreSurfaces.* Le Cratère est la seule Scène nationale, avec des salles de spectacles à disposition, à proposer une programmation arts de la rue.

Depuis sa labellisation, en 1991, Denis Lafaurie dirige la Scène nationale d'Alès[637]. Il découvre les arts de la rue dans les festivals dédiés et notamment à Aurillac. Dès lors il estime que les arts de la rue peuvent faire partie de la programmation du Cratère.

« J'ai estimé (...) qu'il y avait là suffisamment d'intérêts artistiques pour que la valeur de la rue ne soit pas une sous dimension de ma programmation. »[638]

Prenant en compte la clémence du climat languedocien aux beaux jours, Denis Lafaurie initie un temps fort dédié aux arts de la rue le premier week-end de juillet. [639] Ainsi, la Scène nationale d'Alès sort d'elle-même et va à la rencontre des habitants. [640]

---

[634] http://polau.org/residences/nicolas-simarik
[635] http://polau.org/residences/nicolas-simarik
[636] http://polau.org/programmations/faire-de-notre-chantier-un-chantier-ouvert
[637] En 2010, le ministère de la Culture répertorie soixante-dix Scènes nationales[637]. Il est de leurs responsabilités de permettre aux populations d'accéder au spectacle vivant, « *(théâtre, danse, musique, cirque…), mais aussi, pour nombre d'entre elles, des arts visuels (cinéma, arts plastiques…) ».* Leurs programmations doivent être pluridisciplinaires et représentatives de la création contemporaine dans le domaine du spectacle vivant.
[638] Entretien avec Denis Lafaurie in Marcel, Mathilde, op.cit, annexes, p. XLII.

Les Scènes nationales ont également une mission d'accompagnement de la création et des artistes. « Simultanément, la responsabilité artistique des Scènes nationales s'exerce à l'égard des artistes eux-mêmes, en facilitant leur travail de recherche et de création. Les choix de tels soutiens, qui peuvent prendre la forme de résidences ou de compagnonnages d'une à plusieurs saisons, doivent montrer une attention à la diversité des disciplines artistiques et s'opérer autour d'engagements réciproques dans la durée, inscrivant ainsi les artistes, compagnies ou ensembles qui en bénéficient au cœur du projet artistique de l'établissement. »[641]

De 2008 à 2010[642], Lackaal Duckric a été la compagnie associée de la Scène nationale d'Alès. Avec le soutien du Cratère, Françoise Bouvard a lancé le projet de création *I do what the voices in my head tell me to do.* La Scène nationale finançait à hauteur de 20 000 euros par an le projet de Lackaal Duckric et mettait ses locaux à disposition. Le Cratère dispose d'une salle d'environ huit cent places, d'une salle de deux cent places dont les gradins sont rétractables, d'un studio de danse, d'un grand hall, de deux salles de réunion et de bureaux. Une résidence par an était organisée et financée par le Cratère. Ponctuellement la compagnie présentait son travail en cours. Lackaal Duckric intervenait lors des évènements organisés par le Cratère comme Artistes au lycée et CratèreSurface. La Scène nationale a également préacheté le spectacle.

Le Cratère étend son action en faveur des arts de la rue via La Diagonale, un réseau de la région Languedoc-Roussillon qui accompagne et soutient des projets artistiques pour l'espace public. Par le biais de ce réseau la Scène nationale coproduit et diffuse les artistes de rue -régionaux -.

En intégrant les arts de la rue à sa programmation, la Scène nationale d'Alès fait figure d'exception. Elle est un partenaire précieux pour les arts de la rue. D'autant plus précieux qu'elle n'appartient pas au réseau rue. Le développement de ce type de partenariat pourrait consolider le secteur et son économie.

---

[639] *« Sachant les atouts qu'il y avait sur la ville d'Alès ; c'est une ville où il fait chaud l'été, les gens sont dans les rues, il y a un renversement de l'intérieur vers l'extérieur. »* Entretien avec Denis Lafaurie.

[640] *« Je ne me satisfaisais pas simplement du public que j'avais dans mes salles, j'avais envie de parler à ma ville. Donc les arts de la rue c'était une manière de parler plus largement à ma ville. »* Entretien avec Denis Lafaurie

[641] *www.culturecommunication.gouv.fr/content/.../cahier_**missions**_SN.pdf*

[642] *On a signé une convention sur trois ans, un partenariat, moi je n'aime pas le terme d'associé… partenaire. C'est une équipe de partenaires qui s'entendent pour faire quelque chose ensemble. Cela me semble plus équilibré.* Entretien avec Denis Lafaurie.

Conclusion

Les Lieux de création dédiés aux arts de la rue se succèdent mais ne se ressemblent pas. On remarque la diversité des espaces, des équipes dirigeantes, des situations géographiques et politiques.

Deux types de lieux se distinguent : ceux disposant d'importants volumes et ceux possédant de simples salles de répétition. Les premiers sont plus caractéristiques. Leurs ouvertures rappellent l'espace public, ils se définissent par leur modularité et permettent de construire ainsi que de stocker des machines et des décors à la l'échelle des villes. Le Fourneau dispose d'une immense halle de 500m² alors que l'Atelline possède deux salles de répétition de 200m² et 80m². La dimension des espaces mis à disposition oriente le choix des projets accueillis en résidence. Les projets de construction sont accompagnés par des lieux comme le Citron Jaune ou le Parapluie qui disposent de l'espace et de l'équipement nécessaire. Tandis qu'un lieu comme l'Atelline soutient des formats de spectacles plus petits.
Le budget d'un CNAR et d'un lieu de fabrique ne sont en rien comparables. Le Fourneau a un budget 1 300 000 euros tandis que l'Atelline a un budget de 250 000 euros. Tous deux dédient 30% de leurs crédits à l'aide à la création.

Les lieux de création n'affichent pas les mêmes objectifs s'ils sont dirigés ou codirigés par des compagnies, des citoyens amateurs d'arts de la rue ou par des urbanistes. Conscientes des enjeux, les compagnies lient création, transmission et formation. Ces dernières années, la question de la transmission est devenue prégnante dans le secteur. - L'édition 2014 de l'École Buissonnière organisée par la Fédération nationale des arts de la rue et la compagnie Trans-express avait pour thématique la transmission.- La FAI AR assure pour partie le partage et l'apprentissage des savoirs faires mais elle ne garantit pas la pérennité de l'éthique et des outils : lieux de création, festivals, compagnies. Les « dinosaures »[643] doivent désigner leurs successeurs. Les rênes des grosses compagnies de rue sont peu à peu confiées à une nouvelle génération d'artistes. Cathy Avram et Pierre Berthelot, ont désormais un assistant à la mise en scène, Laurent Martin.

Dans le secteur des arts de la rue, les résidences sont la condition sine qua non des apports en production. Cela est-il dû au fait que les réseaux de production et de diffusion des arts de la rue sont intrinsèquement liés ? En effet, un certain nombre de lieux de résidence sont aussi des espaces de diffusion.

[643] Pionniers du secteur.

Les CNAR ont pour mission de soutenir la création, de favoriser « la rencontre entre démarches artistiques, populations et territoires »[644] et de participer à « la reconnaissance et à la qualification des arts de la rue »[645]. Un jeudi par mois, le Fourneau programme des spectacles sur le port de Brest et participe au développement de plusieurs programmation. Depuis plus de vingt ans au mois de mai, le Moulin Fondu fait ses Rencontres d'Ici et d'Ailleurs. Le chantier du Polau s'offre en spectacle. Le Cratère est avant tout un espace de diffusion avec un festival dédié aux arts de la rue. Seule l'Atelline n'a pas de programmation.

L'ensemble des lieux visités met en place des sorties d'atelier. Si les compagnies en résidence le souhaitent elles peuvent présenter leurs travaux devant un public plus ou moins trié sur le volet. Le Fourneau, qui est tourné vers son public, encourage cela. Au Fourneau « les équipes viennent répéter, chercher, tester leurs projets devant un public. Le Fourneau s'est spécialisé sur ce temps de rencontre avec le public. »[646]. Étapes importantes du processus de création, les sorties d'atelier sont des temps d'expérimentations et de rencontres avec l'espace et la population. À la demande des compagnies, l'Atelline convoque amis, sympathisants, amateurs d'arts de la rue et autres adhérents de la CIA. J'ai assisté à plusieurs sorties d'atelier ou crash test à Villeneuve-lès-Maguelone et aux environs. Ces sorties d'atelier sont annoncées par mail. Elles apparaissent comme des programmations non officielles. Elles permettent aux lieux de création d'irriguer et de dynamiser leurs territoires. Cela le Secteur Ouvert des Arts de la Rue (SOAR) l'a bien compris. Le SOAR propose ce que l'on appelle des résidences de diffusion. Les résidences sont suivies de près ou de loin par une ou plusieurs représentations sur un vaste territoire allant de l'Ardèche verte au bord du Rhône en passant par le Parc National du Pilat et les communes du pays Porte de DrômArdèche.[647] Les enjeux de territoire et de développement du réseau de diffusion pèsent sur le système des résidences.

Les lieux sont partenaires des créations. À travers la co-production, ils apposent leurs expertises sur un projet et soutiennent sa future diffusion voire l'intègrent à leurs propres programmations. La production assure au moins en partie la diffusion. De plus les CNAR fonctionnent en réseau. Un CNAR n'assume jamais la totalité d'une production.

Les lieux de résidence sont submergés par les demandes d'aide à la création. Il est difficile pour les compagnies d'obtenir les moyens de leurs ambitions.

---

[644] Charte relative aux missions des CNAR, cité par Gonon, Anne, op.cit, p. 63.
[645] Ibid.
[646] Entretien avec Caroline Raffin.
[647] La co-production fait place à la co-diffusion.

Les compagnies expérimentées disposant d'une certaine notoriété entretiennent des relations de proximité avec les CNAR.

Les lieux interrogés reconnaissent tous leurs fidélités à des équipes artistiques. Pour les derniers arrivés, la mise à disposition des lieux est l'unique porte d'entrée. Pour créer les jeunes équipes s'appuient sur l'intermittence et leurs réseaux relationnels. Dans l'ombre du réseau officiel des lieux de résidence un autre circuit de création subsiste, celui de l'entraide. Les compagnies partagent encore et toujours leurs espaces de création. Beaucoup d'artistes empruntent ces chemins non balisés. La mise en réseau et la mutualisation des moyens vaut pour les compagnies, les festivals, les CNAR et les lieux de fabrique. Ces modes de fonctionnements mettent en évidence la volonté des artistes et des professionnels mais aussi le manque de moyens du secteur.

Désireux d'apporter leurs soutiens aux projets mais restreints par leurs budgets, les lieux de fabrique proposent de courtes résidences - 1 à 2 semaines - et de faibles apports en production. Pour boucler leurs productions les compagnies de rue doivent faire le tour de France. Elles sont contraintes à l'itinérance. Si cela leur permet de se confronter à différents espaces et à différents publics, cela les oblige aussi à engager des frais. Tous les lieux ne sont pas en mesure de prendre en charge les frais de déplacements.

L'accompagnement de la structure accueillante peut aller «d'un simple appui logistique - de la mise à disposition - à une posture de dialogue actif. »[648] On répertorie quatre types de résidences : résidence d'écriture, résidence de création, résidence de construction et résidence de diffusion. La résidence de création étant la plus répandue.

[648] Chaudoir, Philippe (dir), op.cit, p. 7.

Chapitre II/ Écritures et réécritures

A/ Écrire pour la rue

Hors champs de la compagnie Mungo

Créer autour d'une réalité : la collecte de témoignages

Je descends de l'autobus, boulevard des écoles à Villeneuve-lès-Maguelone. Sous le pâle soleil de janvier, je marche jusqu'à l'Atelline. Depuis une semaine, le lieu de fabrique accueille la compagnie Mungo[649] pour la création de son nouveau spectacle, *Hors Champs*.

La compagnie Mungo a été créée en 2000 par la comédienne Isabelle Bach et le plasticien Serge Lucas. Biochimiste de formation, Isabelle est en disponibilité de l'Éducation nationale. Le projet *Hors Champs* débute par une collecte de témoignages dans les jardins. De mars à novembre 2013, muni d'un appareil photo, d'un dictaphone ou d'un carnet de note, Isabelle Bach s'est rendue dans les jardins, privés, collectifs, de réinsertion. Elle a notamment exploré les territoires cultivés de ses partenaires. Près de Quelques p'Arts, Scène Rhône-Alpes et Centre national des arts de la rue de Boulieu-les-Annonay (07), elle a visité les jardins partagés du parc public de Mignot, ceux de la cité Bernaudin et du Secours catholique. Elle a discuté avec les jardiniers des espaces verts de la ville d'Annonay et s'est rendue dans les jardins privés. Autour de la Scène conventionnée et de l'Atelline Lieu de fabrique des arts de rue en Languedoc-Roussillon, de Villeneuve-lès-Maguelone, Isabelle a découvert les jardins partagés de la Miellerie et a rencontré, Albert Gray, un jardinier enthousiaste et passionné.

La collecte de témoignages, lors de la phase de recherche, est un procédé récurrent dans les processus de création pour l'espace public. Il apparait, ici, comme moyen de dynamiser les territoires, autour des lieux de création.

Isabelle a minutieusement récolté la parole des jardiniers :

« Quand on cultive, si on accompagne pas la graine comme il faut, la plante meurt. Alors on se pose la question qu'ai-je fait de mal ? Le jardin est un endroit pour se poser des questions, un endroit pour devenir meilleur »[650]

[649] La compagnie Mungo a été en résidence à l'Atelline du 20 au 31 janvier 2014. L'Atelline coproduit le spectacle *Hors Champs*.

[650] Jean-Rémi, jardinier éducateur aux jardins d'insertion de la Croix rouge à Montagnac (34) cité par Isabelle Bach dans le dossier de diffusion de *HorsChamps*, p. 14.

« Votre collecte me touche. Mon père est mort dans son jardin, il y a 3 mois, en Autriche. Je me suis rendue sur sa parcelle pour me recueillir. J'étais assise, là dans l'herbe quand tout à coup, que vois je ? Des chiffres rouges dans le gazon, des chiffres qui bougent. Ma mère me dit : Karin, ton père menait des expériences sur les escargots. Il en avait numéroté 100. Il avait même emmené 2 groupes de 10 individus à 2 km du jardin. Ma mère m'a remis un carnet où mon père consignait comme des constellations le déplacement des petites bêtes… »[651]

Que faire avec ces témoignages aussi divers que variés ? Le témoignage de Karin H - ci-dessus -, a donné naissance à une création plastique : sur un parapluie noir, un corps tombé est dessiné, une silhouette sillonnée de larmes et de coquilles d'escargots numérotés.

Les témoignages ont également fait l'objet de restitutions sous la forme d'un entre-sort notamment au Village des métiers et des arts à Octon à l'occasion de la manifestation *D'ailleurs vous êtes ici*, et à Chalon-sur-Saône durant le festival - Chalon dans la rue -. Les contacts avec le public ont orienté le laboratoire de recherche et d'improvisations qui a suivi.

Les paroles recueillies ont été le « terreau de l'écriture »[652]. Le témoignage de Mina est repris mot pour mot dans le texte :

« Le jardin ça m'faisait du bien….Tu bines tu grattes, t'arraches, tu sèmes, et le soir tu dors bien…quand j'revenais du jardin, j'disais à mon mari… le film je m'en fous !

Ça m'détend…ça m'oxygène… j'écoute les oiseaux…J'te jure les animaux ils nous parlent…Un jour, j'avais qu'une demi-heure, j'étais là à genoux, je bine je gratte j'arrache …bilibilibili !

Il était là i me regardait…trop mignon l'oiseau…. je recule il s'approche, et il tire de la terre un ver comme ça, moi je l'avais pas vu ! Lui, si !

Je me remets à biner je gratte j'arrache, j'avais qu'une demi-heure, et lui bibilibilibili comme pour me dire dis donc Mina, ce n'est pas moi qui suis dans ton jardin c'est toi qui est dans le mien… j'te jure les animaux nous parlent mais avec notre arrogance, on est devenus sourds ! »[653]

Parallèlement à la récolte de témoignages, Isabelle propose des ateliers dans les écoles, les collèges et les lycées sur les thèmes de la biodiversité et de la reconquête de l'espace public. Comment reconquérir nos rues ?[654] Comment redonner à nos rues la dimension d'espaces vivants de jeu et de rencontre ? Quelle est la place du vivant en ville ?

---

[651] Karin H, jardin à Octon (34) cité par Isabelle Bach dans le dossier de diffusion de *HorsChamps*, p. 7.
[652] Dossier de diffusion *Hors Champs,* p. 14.
[653] Extrait du texte de *Hors Champs* version du 29 janvier 2014 transmise par Isabelle Bach.
[654] Isabelle Bach s'appuie notamment sur les écrits de l'urbaniste Nicolas Soulier, *Reconquérir les rues,* Paris, Broché, 288 p.

Quelle est la fonction de la plante en ville ? Quelle diversité de plantes sauvages trouve-t-on en ville ? Quelle place on pourrait lui donner ? Isabelle souhaite trouver une manière ludique et sensible de parler de la place de la nature dans nos villes et dans nos vies. Il est intéressant de constater que des publics-populations sont sollicités dès le commencement du projet artistique.

« L'observation de nombreux jardins vivriers et des manières de faire de leurs jardiniers, montre que ces jardins sont chargés d'intentions et de symboles dépassant la seule préoccupation de produire de la nourriture.(…) L'intimité du jardin, la mémoire du lieu, le contact avec la terre, l'autoproduction de nourriture, la dimension collective et l'exposition au regard des autres sont sources d'un fort investissement symbolique»[655]Comment partager l'expérience simple du jardinage, transmettre la portée symbolique et idéologique du geste sans être didactique? Tel sont les enjeux pour Isabelle Bach.

La comédienne consacre le mois de novembre 2013 à l'écriture du spectacle. En décembre, elle pense le décor avec Serge Lucas. La résidence de création à l'Atelline est dédiée à la mise en espace et à l'ajustement du texte.

J'entre sans faire de bruit dans la salle de répétition. Au centre de la salle, assise devant son ordinateur, Isabelle lit un texte. Philippe Chanuel, comédien et metteur en scène, écoute avec attention. Dans un coin, les seaux et les arrosoirs s'entassent. Quelques vêtements sont suspendus à un portant. Des livres sont disposés sur un établi. Au-dessus sur le mur, on peut lire : « une rencontre c'est comme une plante ça s'arrose. Elle fait le premier pas au jardin. Sa vie sensuelle démarre, le jardin lui fait du bien. Cultiver les liens. Avec pomme d'amour cultivons les liens et cultivons notre jardin. » Les idées, qui émergent, sont épinglées au mur.

Des canapés sont disposés au fond de la salle. Ils pourraient être un point d'observation confortable. Je ne veux pas gêner les artistes. Ma présence peut-elle passer inaperçue ? Une fois les présentations faites, Isabelle me demande mon avis sur un élément de décor. « Qu'est-ce que cela signifie pour toi? » Puis, elle me questionne sur l'affiche du spectacle. Finalement, je prends une chaise et je m'assieds près de la table de travail. Isabelle veut utiliser mon oreille « neuve ».

[655] Vincent, Larbey, *Les pieds dans la Terre, la tête dans les nuages, Une anthropologie du potager*-Thèse de sociologie 2013 Doctorat de l'université Paul Valéry-Montpellier 3 cité par Isabelle Bach dans le dossier de diffusion de *Hors Champs,* p. 2.

Isabelle met en place quelques éléments de décor : déplie une petite table, délimite l'espace de jeu avec quelques seaux et arrosoirs, place un panneau indiquant un point de rassemblement, une grelinette[656]. Elle m'explique, Gigi arrive en voiture. Elle fait du co-voiturage. Isabelle donne son texte et fait mine de décharger une voiture. Gigi sort du coffre de la voiture d'autres arrosoirs, d'autres seaux et un pommier.

Un va-et-vient entre l'espace de jeu et la table commence. Isabelle donne son texte dans l'espace de jeu, essaie quelques déplacements, questionne, écoute les propositions de Philippe Chanuel, repart à la table, note les mises en place.

On frappe à la porte. Les agents techniques de la mairie de Villeneuve-lès-Maguelone sont venus pour placer le bac dans lequel le pommier sera planté vendredi pour *le crash-test*[657]. Il restera en place jusqu'au mois de mai. *Hors Champs* est programmé en mai par le théâtre de Villeneuve-lès-Maguelone.

On demande l'avis de la gérante du Troc, le café de la place de l'église. Le bac empiètera sur sa terrasse. D'autres habitants s'invitent dans la discussion. Bernard et Bernadette, un couple de retraités, ne sont pas d'accord. Ils ont peur de ne plus pouvoir sortir de leur garage. Les tensions du voisinage resurgissent. La gérante du Troc accepte que le bac empiète sur sa terrasse. Les discussions continuent. Isabelle retourne prestement à l'intérieur, le temps est compté.

Le texte prévoit que Gigi demande de l'aide à deux spectateurs, un homme et une femme. Comment emmener le spectateur dans l'espace de jeu ? Que faire avec lui lorsqu'il est là ? Je sers de cobaye. Comme tout bon spectateur j'accepte toutes les propositions qui me sont faites. Isabelle s'inquiète du spectateur qui voudrait sortir de son rôle et monopoliser l'attention. Elle veut garder le contrôle.

Avant la pause déjeuner, la costumière, Céline Arrufat vient pour montrer les éléments de costumes et les tissus qu'elle a sélectionnés. Je m'éclipse. Je reviendrai dans trois jours pour la présentation dans l'espace public.

Vendredi, jour du marché sur la place de l'église à Villeneuve-lès-Maguelone, le soleil brille. Sur un emplacement réservé, la compagnie Mungo installe le décor de *Hors Champs*. Des bénévoles se sont joints à l'équipe artistique. Ils soutiennent et accompagnent la compagnie dans ses démarches créatives et administratives. Hier, ils travaillaient sur le bilan comptable de la compagnie. Aujourd'hui, ils installent les décors.

---

[656] Outil de jardinage permettant d'aérer la terre.
[657] Filage dans l'espace public devant un public restreint et choisit permettant d'éprouver la création.

Xavier Martin teste le son. Isabelle portera un micro casque. Philippe Chanuel prépare le remède miracle de Gigi. Seule, dans la salle de répétition, Isabelle fait le vide dans sa tête. Elle porte une longue jupe beige, un chemisier mauve et un tournesol dans ses cheveux. Dehors on s'agite, on cherche une voiture avec chauffeur pour emmener Gigi.

Le public est trié sur le volet. Aucune annonce n'a été faite. Isabelle a invité quelques amis. Des membres de la Compagnie Internationale Alligator et de l'Atelline sont également présents. Le *crash-test* fera l'objet d'un débriefing. Quelques habitants de Villeneuve, présents sur la place du marché se joindront à nous.

Le spectacle commence. Gigi n'est pas loin. On l'entend. Elle arrive. La situation se met lentement en place. Il s'avère difficile de décharger la voiture et de s'adresser aux spectateurs. Isabelle ne connait pas encore très bien son texte. Xavier, assis au premier rang, joue les souffleurs.

Gigi témoigne et met à profit son expérience au jardin partagé. Gigi est à la recherche de l'amour. Elle invite un spectateur à la rejoindre. Finalement, seul un spectateur sera convié dans l'espace de jeu.

Nous partons à la recherche d'un lieu pour planter un pommier. Des gilets jaunes, des arrosoirs et des seaux sont distribués aux spectateurs. Nous devons nous faire passer pour des agents de la DDE. La déambulation peine à démarrer. Pour aider Gigi, les spectateurs commencent à avancer. Elle nous rattrape en musique. Nous traversons le marché. Les badauds nous regardent curieux. Ils s'interrogent, commentent, rient.

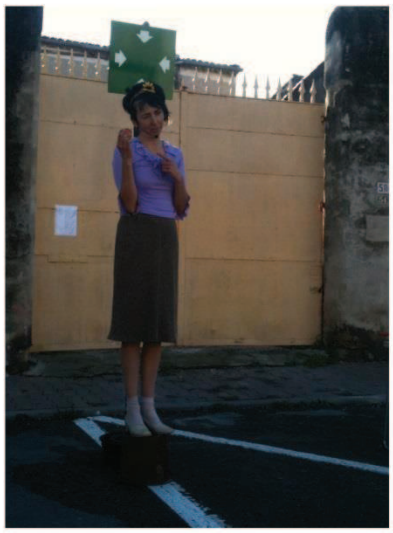
Nous plantons l'arbre. Du pas de leur porte, Bernard et Bernadette, les voisins mécontents, observent la scène. Gigi nous invite à danser avec un inconnu sur un air connu. Nous dansons. Nous applaudissons.

Dans la cour de l'Atelline, nous débriefons autour d'un buffet froid. L'enjeu et la tonalité du récit sont interrogés. Comment rendre le récit moins monotone ? Gigi est trop lisse. Le personnage n'est pas assez complexe. Nous imaginons quel conflit intérieur pourrait la rendre moins prévisible. Quel est l'enjeu ? À quoi le spectateur est-il convié ? Quels sont les objectifs de Gigi ? Seul, le témoignage de Gigi ne constitue pas un enjeu suffisant pour le spectateur.

L'adhésion et la participation des spectateurs ne sont pas inconditionnelles. Certains spectateurs ne voudront peut-être pas danser à la fin du spectacle. Didier Taudière suggère une musique plus entraînante. La présence du micro casque ne semble pas justifiée. On propose que le micro soit dissimulé sur le costume. Le départ laborieux de la déambulation est évoqué. La musique qui accompagne le déplacement est validée.

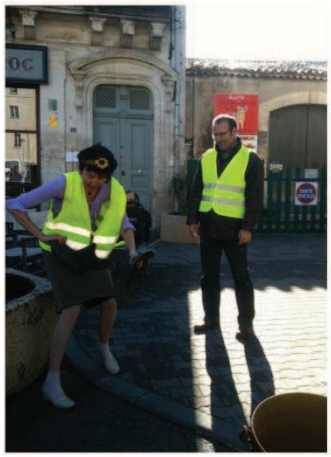
Isabelle souhaite initier une chorégraphie durant la déambulation. Les retours sont très constructifs. Il serait intéressant de voir comment ils vont orienter la création.

Le recueil de parole est un moyen pour les artistes de rue de créer un lien avec leurs concitoyens, de capter le franc-parler et la poésie de la rue, d'enraciner la création dans la réalité. Que reste-t-il de cette liberté de langage, de cette prose brute? La plupart du temps seuls quelques mots, quelques phrases restent. Dans *Hors Champs*, le témoignage de Mina subsiste. Il est mis en fiction et donne naissance à un personnage du même nom, une voisine bienveillante et enjouée. Le témoignage est une source d'inspiration. Il permet de rencontrer et d'impliquer une partie de la population au processus de création. Cette implication est-elle suffisante pour faire de cette population un public ?



UNE RENCONTRE
C'EST COMME
UNE PLANTE
ÇA S'ARROSE
CULTIVER LES
LIENS

Hors Champs



Agiter avant emploi # 8

10h, je passe l'imposant portail de la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon. L'allée est vide. Mes pas résonnent sur les pavés. Plus loin, une porte s'ouvre. On m'indique l'escalier. À l'accueil, je retrouve Marjolaine Combes de l'Atelline, Émilien Urbach et Carst de la compagnie Sîn. Ils récupèrent la clé de leurs cellules.

Ancien cloître, le Centre national des écritures du spectacle (CNES) conserve la sérénité et le calme de la vie monacale entre ses murs et dans son vocabulaire. Loin de l'agitation, les auteurs écrivent sur le papier ou dans l'espace. La Chartreuse dispose d'une salle de spectacle, le Tinel, et de plusieurs espaces de répétition. Le soir venu, les auteurs sortent de leurs retraites pour partager un repas. Le CNES peut accueillir jusqu'à cinquante personnes. Il compte 4 cellules collectives et 17 cellules individuelles. Une fois par mois, les artistes sont conviés à parler, exposer, ou montrer leurs travaux au public.

Dispositif d'accompagnement à l'écriture pour l'espace public, Agiter avant emploi trouve naturellement sa place en ce lieu. « L'Atelline invite trois équipes artistiques porteuses d'un projet (…) en phase de conception, à partager leurs recherches et leurs pistes d'écriture avec cinq intervenants. »[658] Cette huitième session réunit trois équipes languedociennes. Sont "agités" : Émilien Urbach et Carst de la compagnie Sîn, Perine Faivre des Arts Oseurs ainsi que Brigitte Négro et Marion Coutarel pour la compagnie Satellite. Les "agitateurs" sont Frédéric Michelet de la CIA et son complice Didier Taudière, la danseuse et chorégraphe Anna Anderegg, l'écrivain et auteur dramatique, Dominique Cier et la dramaturge Marie Reverdy.

11h, "agitateurs et agités" sont presque tous arrivés. Périne Faivre manque à l'appel. Tombée en panne sur l'autoroute, elle attend un taxi. Les présentations commencent sans elle. Auteur et comédien, Émilien Urbach crée des œuvres théâtrales hors cadre. Dans ses spectacles, l'espace trouve sa nécessité dans sa capacité à raconter la réalité et rencontrer la population. Il a notamment créé *Je suis ici 31°43'09.97''N 35°11'56.61''E* dans lequel il reconstitue un camp de réfugiés. *Je suis ici* met en fiction les pérégrinations de la compagnie en Cisjordanie et fait émerger la parole de la résistance palestinienne.

Chorégraphe et danseuse, Brigitte Negro crée en 2008 la compagnie "tout terrain" Satellite. En 2014, elle conçoit *Focal*, un déambulatoire chorégraphié pour un musée.

[658] Programme du CNES, la Chartreuse, Janvier à juin 2015.

Avec leurs corps, les danseurs proposent un focal sur les œuvres, invitent « un public à voir d'ici ceci, tout en le laissant libre de voir d'ailleurs cela. »[659]

Après des études de sociologie, Périne Faivre[660] fonde en 2002 les Arts Oseurs. « La rencontre avec les spectateurs est au centre des préoccupations de la compagnie. »[661] En 2010, la comédienne découvre le verbe de Magyd Sherfi et crée une déambulation autour de *Livret de Famille*. À la suite, elle imagine *J'écris comme on se venge* pour les lieux non dédiés : médiathèque, MJC…etc.

Un programme de travail a été établi par Marjolaine Combes. Il permet de veiller à l'égalité des temps de parole entre les équipes et à sa répartition entre "agités et agitateurs". Les prises de parole sont régulées. L'œil sur sa montre, la directrice de l'Atelline modère les séances. Le premier jour, les "agitateurs" interviennent peu. La parole est laissée aux "agités" qui se présentent, exposent leurs projets et les questions qu'ils soulèvent.

Après la pause déjeuner, les artistes disposent de quarante minutes pour parler de leur projet. Les binômes doivent partager le temps de parole. Émilien Urbach est accompagné par le plasticien, fort en gueule, surnommé Carst. Brigitte Negro est quant à elle soutenue par la comédienne et metteure en scène du Théâtre de la Remise, Marion Coutarel. Périne Faivre est donc la seule à ne pas partager son temps de parole.

Émilien Urbach veut raconter l'histoire de son grand père, Tadeck. L'aïeul a un parcours exemplaire. Juif polonais et communiste, il a connu toutes les guerres. En quête de son héritage, Émilien Urbach refait le parcours de son ancêtre : de la Pologne au maquis toulousain en passant par l'Espagne et les montagnes cévenoles. Il s'imprègne des lieux, rassemble les photographies et collecte les témoignages de ceux qui se souviennent. Comment se souvient-on de Tadeck dans ces lieux ? Il restitue ses premières trouvailles dans une fausse conférence : intitulé *Tadeck-Pogrom.* Il explique aux spectateurs qu'il souhaite faire un film sur l'histoire de son grand père et sollicite leur participation. Il a besoin de figurants pour tourner une scène, celle du pogrom. Il demande au public de le lyncher devant la caméra et écoute les questions que cela soulève. Il interroge la capacité d'un public, d'une foule à être manipulée.

Par la suite, il imagine une déambulation. Dans les rues d'une ville, il retrace l'itinéraire de Tadeck, se parant à l'occasion d'un masque pour dire le poids de l'histoire familiale, la difficulté de se raconter.

---

[659] http://cie-satellite.blogspot.fr/p/blog-page.html
[660] Entretien avec Périne Faivre, novembre 2013, annexe audio.
[661] http://www.lesartsoseurs.org/spip.php?rubrique2

Carst voudrait qu'il développe les moments où il parle à la première personne, où il s'empare de l'histoire. Le plasticien suggère l'utilisation de valises à roulette pour rappeler le voyage, la mobilité et les trains. Ensemble, Émilien Urbach et Carst questionnent la forme du spectacle et la place du récit intime.

Extraordinaire, merveilleux, rituel, les mots éclatent dans la bouche de Brigitte Negro comme autant d'envies artistiques. Par la danse elle souhaite révéler, l'intime, la part cachée, la part de poésie, d'enchantement de l'espace urbain et de ses habitants ; entraîner le public d'un lieu à l'autre, de l'ordinaire au rituel en passant par l'extraordinaire et le merveilleux.

Avec la comédienne Marion Coutarel et la danseuse Elsa Decaudin, elle a imaginé trois solos ; ces derniers ont fait l'objet d'expérimentation dans l'espace public. Ces séances de travail ont été filmées. Brigitte Négro nous montre un passage. Au pied d'un immeuble gris, un daim empaillé couvert de papier bulle nous fait face, derrière un corps s'anime lentement. Ce premier solo évoque le mythe de Diane chasseresse. La chorégraphe veut également initier le public à un rituel. Pour cela, elle désire écrire « la partition d'un rituel chorégraphique ». Lors d'une résidence[662] au lycée Jean Moulin à Béziers, elle s'essaye au mouvement de groupe. Elle nous montre une séquence vidéo. Dans la cour, les lycéens marchent en rond, font et défont des cercles. Cette résidence a également été un temps de recueil de parole. Les étudiants ont été questionnés sur la notion de « rituel ». L'artiste nous restitue un témoignage. On écoute. Les témoignages pourraient faire l'objet d'un montage audio.

Marion Coutarel pense les solos comme autant de fenêtres sur le rituel. Elle voit *Sous mes paupières* comme une balade sensible. Elle veut se saisir des sons extérieurs à l'espace spectaculaire et leurs donner un autre écho en son sein. La comédienne et la danseuse cherchent comment articuler les solos et le rituel collectif. Comment initier un rituel collectif, transmettre une partition chorégraphique ?

Périne Faivre étale sur le sol des photographies et des dessins. Curieuse, je me penche par-dessus ma table. On peut y voir des femmes aux crânes rasés au milieu de foules en liesse, des silhouettes blanches et anonymes entourées.

Périne Faivre s'intéresse aux tondues, aux femmes tondues à la fin de la guerre 44-45. À la libération environ vingt mille femmes ont été tondues et exhibées en place publique. La comédienne interroge ces actes collectifs.

[662] Dans le cadre du dispositif régional « Résidence d'artiste en lycée ».

La moitié des tondues ont été accusé de "collaboration horizontale". « Mais les reproches invoqués peuvent toucher chaque aspect de la vie quotidienne : (…) être raccompagnée en voiture [par un Allemand], de pouvoir rentrer après l'heure du couvre-feu, de consommer du vin et des liqueurs, d'écouter de la musique et de danser alors que les bals sont interdits, de confectionner des gâteaux.... . »[663]Dans de nombreux cas les rapports de police s'appuient sur les rumeurs et les "on dit". Les petites vengeances personnelles s'expriment dans ces actes collectifs.

La tonte est une punition réservée aux femmes. La dimension sexuée de cet acte est avérée. La tonte ôte à la femme ses attributs de séduction, son identité. La tondue est ensuite frappée, injuriée, humiliée publiquement. Elles sont « les boucs-émissaires de la république »[664]. Dans sa thèse, Fabrice Virgili montre comment par ce geste l'homme émasculé par l'occupation reprend sa place de dominant. Pour Périne Faivre les tontes renvoient aux injustices faites aux femmes dans le monde. Elle entend faire résonner l'histoire avec aujourd'hui.

Marquées par la honte et le déshonneur, les tondues sont condamnés au silence. La comédienne nous explique que malgré des recherches poussées elle n'a trouvé que peu de témoignages. Elle veut lever le voile du silence, donner la parole à ces femmes tondues.

Pour ce projet deux laboratoires de recherche, ont déjà été organisés. *Les Tondues* sont un des lauréats 2014 du dispositif d'accompagnement à l'écriture, Écrire pour la rue. Le projet a reçu un soutien financier du ministère de la Culture et la SACD. Périne Faivre se demande comment sortir du fait historique pour aller vers un acte artistique ? Comment parler de la vindicte collective ?

Nous avons plus d'une heure de retard sur le programme du jour. Maintenant, c'est aux "agitateurs" de prendre la parole. À tour de rôle, ils font questionner chacun des trois projets sans que les "agités" ne puissent répondre. Il n'y aura pas de débat aujourd'hui.

Le premier projet examiné est *Tadeck* de la compagnie Sîn. Le tour de table commence par Dominique Cier. Il réagit à l'évocation du témoignage comme un élément de réalité authentique, dont la véracité serait absolue. Le témoignage dit-il est un récit. Il est reconstruction d'une réalité à partir d'un souvenir qui peut être lacunaire mais en tout cas soumis à une subjectivité.

---

[663] Fabrice, Virgili, « Les « tondues » à la Libération : le corps des femmes, enjeu d'une réaproppriation », *Clio. Femmes, Genre, Histoire* [En ligne], 1 | 1995, mis en ligne le 01 janvier 2005, consulté le 12 octobre 2015. URL : http://clio.revues.org/518 ; DOI : 10.4000/clio.518

[664] Ibid.

Le témoignage est déjà une fiction. L'auteur affirme : « la réalité n'existe pas ! ». Troublée par la nouvelle, je note. Il engage Émilien Urbach à s'approprier les témoignages pour que la parole recueillie devienne intime. Il propose de casser la progression historique pour donner du rythme et apporter de la contradiction à la fiction.

À l'inverse Frédéric Michelet se demande Comment trouver la distance avec l'intime proche ? Il revient sur la fausse conférence, *Tadeck pogrom,* interroge sa progression narrative et le sens. « Je ne saisis pas comment tu en arrives au pogrom ? Est-il nécessaire ? Que veux-tu transmettre ? Quel est ton message ?»

À la suite, Anna Anderegg demande : « le pogrom a-t-il toujours lieu ? ». Le public peut-il refuser de jouer le lynchage ? La fin est-elle soumise au choix du public ? Elle questionne ensuite la dimension didactique du projet et la nécessité de l'espace public. « Le propos ne pourrait-il pas être tenu de manière plus abstraite ? Pourquoi vouloir jouer ce spectacle dans l'espace public ?»

Dans *Tadeck pogrom* existe-t-il réellement un problème éthique ? Marie Reverdy remarque une différence notable entre lyncher et jouer le lynchage. La difficulté pour le spectateur est plus liée à son amateurisme, à son incapacité à jouer qu'à affronter l'histoire. La dramaturge interroge la place du public. « Les spectateurs t'accompagnent sur les routes puis te lynchent… ? Quel est le parcours du public ? Quel est l'enjeu ?»

Sans détour, Didière Taudière demande : « Où ça va ? ». Il relève la richesse du parcours de Tadeck. « Son parcours est une véritable épopée. » Puis, il questionne la nécessité du pogrom. « Pourquoi ce lynchage ? C'est un sacrifice ? Quel est le lien entre Tadeck et le pogrom ?» Pour finir, il demande : « pourquoi utiliser un masque pour dire « je » ? »

Le tour de table est terminé. Émilien Urbach sourit. Des réponses lui brûlent sans doute les lèvres mais il devra attendre demain pour les formuler. Pour ma part, je dois partir. Je reviendrai mercredi pour assister aux mises en espace des projets dans les rues de Villeneuve-lès-Avignon.

Depuis 9h30, les artistes sont partis en repérage dans la ville afin de trouver un espace extérieur où présenter leur projet. Nous avons rendez-vous devant le portail de la Chartreuse à 11h30. Périne Faivre est la première à présenter son projet dans l'espace.
La comédienne sort un plan de son sac. Elle l'examine attentivement, avance. Nous la suivons en silence. Habitants et travailleurs regardent le cortège passer. Nous descendons la rue et passons sous une arche. Derrière, nous découvrons une ruelle.

L'enduit vieillissant de l'immeuble contraste avec les grandes façades bourgeoises des rues principales. Devant une petite porte rouge, elle lit un rapport de police : 57 rue de la république… .Je me demande quel est le nom de cette impasse.

Nous retournons dans la rue principale. Nous nous arrêtons devant le coiffeur. La salle d'attente est à l'extérieur. On s'installe. Périne Faivre entrouvre la porte du salon et lance : « c'est nous… . ». Elle commence la lecture d'un autre rapport de police. Enthousiaste, la coiffeuse l'interrompt pour faire passer d'autres sièges. Nous la remercions. Elle poursuit sa lecture. Il s'agit du cas de deux élèves infirmières. Elles sont accusées d'avoir nouées des liens avec des patients Allemands. Rien ne vient corroborer les accusations mais l'enquête de police met en cause la moralité des deux jeunes femmes. La directrice de l'école a rapporté que les deux étudiantes avaient introduit de l'alcool dans l'établissement.

La comédienne marque un arrêt devant l'hôtel de ville. Nous avançons et découvrons d'autres ruelles voûtées, des cours et des arrières cours. J'ai la sensation de découvrir l'autre Villeneuve. Derrière les remparts de l'école de musique, l'artiste explique : « au cours de mes recherches, j'ai rencontré une jeune femme dont la grand-mère et la grand tante ont été tondues. » La jeune femme l'a découvert il y a quelques mois seulement. La grand-mère n'en a jamais rien dit. La petite fille n'ose pas confronter directement sa grand-mère. Prenant le prétexte de l'exposé de son fils sur la seconde guerre mondiale, elle se risque à poser quelques questions. Périne Faivre joue la conversation téléphonique et ses silences. Emue, sa voix s'enraye.

L'après-midi, nous retrouvons Brigitte Negro et Marion Coutarel place Jean Jaurès. Marion Coutarel livre des extraits de témoignages près de la fontaine, devant la terrasse d'un bistrot, contre un panneau d'affichage. Elle raconte le rituel. Elle poursuit dans une rue adjacente. Brigitte Negro prend le relais. Elle nous demande de fermer les yeux et de marcher dans sa direction. Nous réouvrons les yeux et basculons dans un univers de féérie et de merveilleux. Marion Coutarel est adossé à un arbre. Elle porte une perruque blonde. Près d'elle se tient le daim empaillé. Un chat les observe. Tous trois sont figés. Le tableau s'anime peu à peu. Le chat quitte le cadre. La comédienne sort de sa rêverie.

Elle s'écrie : « moi j'ai besoin de fiction. » et s'élance telle Diane chasseresse, enlace le daim, fait un tour d'horizon, bande son arc miniature, grimpe dans l'arbre, saute, étreint le daim à nouveau et s'enfuit. Nous partons sur sa piste et tombons sur Brigitte Negro, dos nu, dansant devant une porte vitrée. La danse prend fin nous redescendons la rue pour rejoindre la place.

Aussitôt, Émilien Urbach prend la parole : « je voulais vous emmener devant le monument aux morts de la ville, mais je ne sais pas où il se trouve. Est-ce que quelqu'un sait où il se trouve ?» Carst feint l'ignorance et apostrophe les passants pour demander des renseignements. Nous avançons au gré des indications qui nous sont données. Plus loin, Carst interpelle des agents municipaux et arrête des voitures. Une Villeneuvoise finit par nous accompagner. Le monument aux morts est coincé entre un établissement bancaire et les travaux de réaménagement de la place. L'espace est très bruyant. Le comédien et le plasticien s'assoient devant la stèle. Nous formons un demi-cercle serré autour d'eux. Émilien Urbach appose sur une plaque de marbre brisée, le nom de son grand père. Il s'explique : « si je vous ai emmené ici aujourd'hui, c'est pour vous parler de mon grand-père, Tadeck ». Il semble ne pas savoir par où commencer. C'est une longue histoire. Le metteur en scène met en fiction ses questionnements. Carst lui donne la réplique tout en protestant : « je ne suis pas comédien ! » Finalement, sans masque, Émilien Urbach livre son histoire.

De retour à la Chartreuse, les regards se tournent vers Périne Faivre. Anna Anderegg évoque son émotion face à l'âpreté des rapports de police et au silence des témoignages. Frédéric Michelet souligne l'ampleur qu'ils prennent dans l'espace public. Dominique Cier propose d'enrichir le corpus d'histoires de coupables pour forcer l'injustice faite aux autres et créer des ruptures. Marie Reverdy parle du spectre, du fantôme des femmes tondues. Périne Faivre regrette le manque de révolte, l'absence d'explosion. « Les témoignages sont trop linéaires » dit-elle. Didier Taudière acquiese : « la colère m'a manqué, un accès à ces femmes tondues, aux femmes d'aujourd'hui.» La dramaturge remarque la pudeur des témoignages, pointe du doigt le tabou et relève les silences. Puis elle ajoute : « le silence pourrait être le fil conducteur du spectacle. »

La discussion se poursuit autour de *Sous mes paupière*. Quelqu'un demande : « de qui est la musique que l'on a entendu au départ ? » Brigitte Négro répond : « Mozart ». Marie Reverdy observe que le rituel a disparu. La chorégraphe a fait le choix de ne pas proposer le rituel parce que sa mise en place et son articulation aux solos posent encore trop de questions. Mais elle a tenté de le verbaliser au travers des témoignages. La dramaturge butte sur le mot rituel qui ne lui semble pas approprié. Dominique Cier propose le mot « expérience ».

« L'effraction poétique était là » remarque Frédéric Michelet. Anna Anderegg interroge la nécessité des mots, évoque la force des sensations et la beauté des images. Émilien Urbach parle de fantasme : « j'ai fermé les yeux pour les rouvrir sur le fantasme d'un autre. »

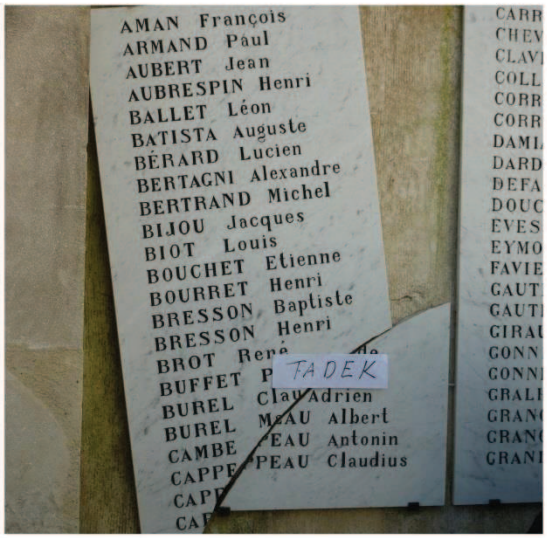
Pour finir, le débat s'oriente vers *Tadeck*. Didier Taudière souligne la sincérité de l'histoire contée par Émilien. Marie Reverdy apprécie l'appropriation de l'histoire du grand père qui permet de dépasser *Tadeck Pogrom.* Émilien Urbach parle du fardeau de l'histoire familiale, du devoir de mémoire qui lui est imposé. Frédéric Michelet voit dans l'impossibilité de raconter l'enjeu du spectacle.

Quelques semaines plus tard, j'ai recontacté les porteurs de projet pour recueillir leurs impressions post-dispositif. Mes mails sont restés sans réponse. Cependant, j'ai croisé Brigitte Negro à l'occasion de la résidence de la compagnie la Hurlante[665] à L'Affenadou (30) sur laquelle elle intervenait en tant que regard extérieur. Elle m'a fait part de son enthousiasme pour le dispositif. « Agiter avant emploi a vraiment été un temps de travail précieux pour nous. Cela nous a permis de faire le point. Maintenant on sait où on va » me confie-t-elle. Après la mise en espace, la chorégraphe a laissé de côté la question du rituel pour se centrer sur « l'effraction poétique ». Les échanges sont alors devenus très constructifs. Elle regrette néanmoins qu'un temps d'accompagnement technique et administratif ne soit prévu dans le dispositif.

Agiter avant emploi secoue les projets et chahute les artistes. Ce dispositif d'accompagnement presque unique en son genre[666], vient questionner les projets artistiques en cours d'écriture. Dans "un dialogue actif", la nécessité d'être dans l'espace public est interrogée, ainsi que la place du spectateur, le sens et la dramaturgie. Les interpellations des intervenants extérieurs aux arts de la rue sont d'autant plus enrichissantes qu'elles posent un regard inattendu sur le projet. Les questionnements font naturellement partie du processus d'écriture. Les artistes soumettent leurs projets à d'autres. Mais, Agiter avant emploi définit un temps exclusivement consacré à cela et de surcroit financé.

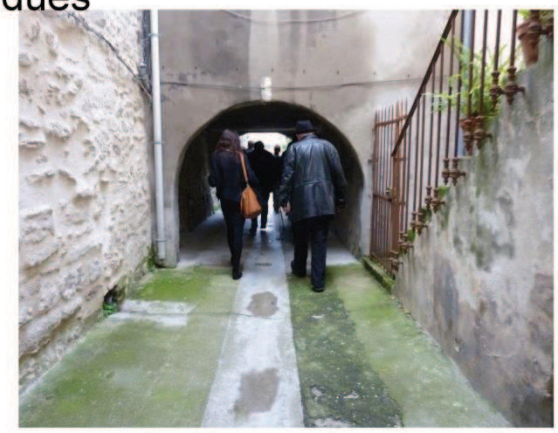
[665] Nous évoquerons les travaux de la compagnie la Hurlante plus loin.
[666] Un dispositif similaire a été initié en 2003 par Lieux Publics à Marseille.

Agiter Avant Emploi



Tadeck Pogrom

Les Tondues



Sous mes paupières

Délices Dada et La Géographie des Bords

En 2013, Délices Dada se lance dans un nouveau projet de création : *La Géographie des Bords.* Jeff Thiébault, le directeur artistique, a choisi d'étaler le processus de création sur trois ans. Coutumier des montages courts en 5 ou 8 semaines, le directeur artistique bouscule ainsi ses habitudes et celle de son équipe, en prenant le temps de la réflexion et de l'expérimentation.

La compagnie explore la science et la pensée scientifique. Aux confins de l'absurde et du surréalisme, Délices Dada crée un domaine de recherche dont seule l'imagination connait les limites, *La Géographie des Bords* et donne vie à des scientifiques plus fantasques les uns que les autres.

En 2014, les résidences se succèdent. On compte huit résidences sur l'année. Les modules de cinq ou six jours réunissent quatre comédiens. Au total huit comédiens travaillent pour ce projet. Mais ils ne sont pas sollicités sur toutes les résidences. Ces dernières sont ainsi plus faciles à organiser et moins coûteuses. Ce n'est pas le seul avantage. La composition du groupe varie d'une résidence à l'autre. Cette variante nourrit la création en permettant aux artistes de poser un regard plus neuf sur le travail des autres. Cela donne aussi la possibilité de composer et de décomposer les duos d'improvisation.

À chaque étape de création, les personnages se précisent un peu plus : leurs noms, leurs caractères, leurs recherches, leurs tenues vestimentaires, objets fétiches et leurs outils de travail. « On les a dotés de nationalités étrangères pour parler du monde géographique. » m'explique Jeff Thiébault. Leurs existences individuelles et collectives se définissent peu à peu.

La première résidence, chez Komplexkapharnüm en novembre 2013 a donné lieu à une présentation publique. La compagnie se confronte au public dès qu'elle le peut. Cela oblige les artistes à composer pour l'espace. La résidence au Polau a permis à l'équipe de rencontrer un géologue et de travailler sous le pont d'une autoroute. « Un lieu ingrat et ambivalent : avec un peu de nature et un peu de fil, très urbain » me raconte le metteur en scène. Tandis que le module de création au 3BisF, lieu d'art contemporain abrité par l'hôpital psychiatrique Montperrin à Aix en Provence, leur a ouvert un espace privé et clos.

Deux résidences de construction ont été organisées, l'une au Citron Jaune[667] - nov 2014 - l'autre au Centre national de création pour l'espace public : Lieux Publics – 2015 -.

[667] Centre national des arts de la rue dirigé par la compagnie Ilotopie à Port-Saint-Louis.

Jeff Thiébault et ses collaborateurs ont imaginé un dispositif sonore et une installation plastique. Chris Chanet a conçu trois machines sonores. Le scénographe Patrick Vindimian a construit la base itinérante des géographes des bords et le graphiste Arnaud Jarsaillon a créé des panneaux à partir d'obscures citations telle que : « l'infini c'est loin surtout quand ça monte » ou encore «l'éternité c'est loin surtout vers la fin. »[668]. Les panneaux signaleront le lieu de rassemblement et l'orneront.

La base se constitue d'un camion et de tentes de jardin qui définissent un espace clos. Elle demande une journée de montage. L'installation sera ouverte au public durant trois heures. Les géographes des bords présenteront leurs travaux en continu. Le spectacle fonctionnera sur le mode de l'entresort. Ce dispositif inscrit le spectacle dans le temps réel, permet de gérer une jauge importante mais demande aux comédiens d'avoir beaucoup de matériaux pour improviser et jouer. Lorsque "le pôle scientifique" est fermé, les géographes interviennent inopinément dans l'espace public. Dehors, ils passent de la théorie à la pratique. Ils proposent des mises en application de leurs recherches.

En 2015, l'équipe au grand complet s'est retrouvée à Lieux Publics, au Parapluie puis aux Ateliers Frappaz, pour "achever" le processus de création. La première du spectacle a eu lieu en mai 2015 à Noisy-Le-Sec lors de la 24 ème édition des Rencontres d' Ici et d'Ailleurs. Ce n'est que le début de l'aventure. Inspiré, Jeff Thiébault envisage un symposium international de la géographie des bords pour 2016. Symposium international auquel il conviera d'autres artistes/géographes.

Le 3 septembre 2014, je vais à la rencontre de Délices Dada. Depuis une semaine, la compagnie est en résidence au Train Théâtre à Portes-Lès-Valence (26). Cette scène musicale développe une programmation "jeune public" et s'ouvre peu à peu au cirque et aux arts de la rue. Jeff Thiébault chérit ce partenaire régional. Comme beaucoup de compagnies Délices Dada est peu diffusé dans sa région d'implantation.

Dans la loge, l'équipe débriefe. Jeff Thiébault est entouré de quatre comédiens : Chris Chanet, Marion Piqué, Gaëlle René et Ilijana Vukmir Damour. Le filage de ce matin doit permettre la mise au point des transitions. À 17h, une sortie de résidence est prévue.

[668] Phrases attribuées à Woody Allen.

Jeff Thiébault a rendez-vous avec la chargée de communication du Train Théâtre, Isabelle Blachon, il doit lui montrer le parcours de ce soir. Elle guidera le public jusqu'au point de départ de la déambulation. Curieuse, je les accompagne. La déambulation commencera devant la façade délavée du centre commercial, longera le parc et se terminera sur le parking du temple. Délices Dada aime créer dans des espaces ordinaires.

Nous rejoignons les comédiens qui s'échauffent dans le parc. En cercle, ils s'étirent, sautent sur place, poussent des cris d'animaux. Marion Piqué mène la danse. Jeff Thiébault me propose d'entrer dans le cercle et de prendre part à l'échauffement. J'accepte de me plier au rituel de cette étrange tribu. Quel dieu invoque-t-on, déjà ?

Le filage commence. Pour ne pas être gênés par les va-et-vient devant le centre commercial, ils décident de répéter la première scène derrière à l'abri des regards. Les géographes jouent à un jeu dont ils sont les seuls à connaître les règles. Muni de raquette de ping-pong, ils s'envoient une balle invisible dont ils marquent le rebond par un claquement de langue. À intervalle régulier, ils s'interrompent pour énoncer de sombres énigmes dont les réponses sont plus obscures encore.

La partie prend fin. Pour la scène suivante, nous allons devant le centre commercial. Jeff alias Alessandro prend des mesures ; il mène une expérience. Il nous parle de ses recherches, dévie sur son histoire personnelle et aperçoit Mike, un autre géographe. Il se détourne des spectateurs pour converser avec son ami. Ils discourent chemin faisant sur la puissance de la nature et nous conduisent à Marion. Cette première transition est reprise plusieurs fois. Il est établi que Chris ne participera pas à la première scène pour créer un effet de surprise avec l'arrivée de son personnage.

Après son intervention, Marion s'échappera en courant pour laisser les spectateurs avec Ilijana qui nous amènera plus loin dans le rue et disparaitra au moment de l'apparition de Jeff et Marion qui nous guideront jusqu'à Chris…etc. La déambulation se construit sur des effets d'apparition et de disparition des personnages.

La répétition est interrompue le temps de la pause déjeuner. À 14h 30, les enchaînements sont repris un à un. De 15h30 à 16h15, les artistes ont quartier libre. Certains font la sieste. D'autres bouquinent. D'autres encore relisent leurs textes. Les comédiens écrivent leurs propres textes et les ajustent en fonction des improvisations du jour.

Dans la loge, j'aperçois de la documentation : un numéro hors-série du magazine *Géo* intitulé « 50 mystères du quotidien » et *L'eau de la source à l'océan* un livre édité par Gallimard jeunesse. J'interroge, Gaëlle René, l'une des comédiennes à ce propos. Pour nourrir leurs interventions les artistes se documentent. Pour sa part, Gaëlle a fait de l'ouvrage de Gabriel Chardin *L'antimatière, la matière qui remonte le temps* son livre de chevet.

Lors de la déambulation, les habitués du Train Théâtre et les proches de Délices Dada découvrent les travaux de cinq géographes des bords : les recherches sur *l'émission sémantique des points de fuite* de l'Argentin, amateur de chapeau, Alessandro, celles de l'intrépide Suédoise Oléa sur *la circulation infinie de l'eau*, une étude sur *la géo-translation ou la translation des chemins de pensée et des ondes lumineuses*, l'analyse des sons engendrés par les mouvements de la croûte terrestre par un Ecossais mélomane, ainsi que la théorie des monde-miroirs élaboré par Louisa. Le spectateur ressort un peu déboussolé par toutes ces hypothèses surréalistes.

Chez Délices Dada, l'improvisation est écriture. Elle se nourrit de lectures, d'espaces et de rencontres. Les comédiens sont co-auteurs de tous les spectacles. Les textes s'écrivent dans le corps, dans le souffle et parfois sur papier. Dans le processus de création de *La Géographie des Bords*, les improvisations s'accumulent, s'annulent et se superposent les unes aux autres comme autant de réécritures.

La Géographie des Bords

OPUS : Bout à Bout

Il est bientôt treize heures. Philippe Guemeur alias Phil, le cuisinier, a dressé la table dans la petite halle. Le Fourneau redevient la cantine, qu'il était jadis. [669] Spécialiste de la Russie post-soviétique et passionné de cuisine, Phil travaille pour le Centre national des arts de la rue de Brest depuis quatorze ans. La cuisine est un espace très important nous explique Caroline Raffin, attachée de direction. « La cuisine, c'est le cœur du Fourneau. Les repas sont des moments de convivialité, de rencontre et de partage.» L'équipe du Fourneau mange avec les artistes accueillis en résidence. Cette semaine, le Fourneau accueille la compagnie OPUS[670].

L'Office des Phabricants d'Univers Singuliers (OPUS) a été créée par Pascal Rome au début des années quatre-vingt-dix. À 35 ans Pascal Rome fait le choix de quitter l'Éducation nationale pour se consacrer à l'art. Au commencement, OPUS travaille sur des objets, des expositions. En 1995, Pascal cofonde la compagnie 26 000 couverts avec Phillipe Nicolle. OPUS est en sommeil jusqu'aux années 2000.[671]Depuis dix ans la compagnie travaille à gommer les conventions théâtrales, en jouant sur le vrai/faux, et à révéler la folie des gens ordinaires.

À table je fais connaissance avec l'équipe artistique. J'explique ma démarche, parle de ma recherche. Chantal Joblon dit « les arts de la rue, c'est avant tout politique. » Mathieu Texier réplique « les arts de la rue se sont construits en opposition au théâtre en salle ». Chantal nuance « les arts de la rue, c'était politique. On a été récupéré». Les autres acquiescent, la conversation dévie. Au café, j'approche Tezzer. Plasticien de formation, il a suivi la Formation avancée itinérante des arts de la rue (FAI-AR). Il me confie : « j'avais une image très ringarde des arts de la rue avant de rencontrer Michel Crespin et Dominique Trichet. Leurs discours m'ont convaincus. » Il retient de la FAI-AR, les rencontres et les expériences qu'il a eu avec les différents artistes. Aujourd'hui, pleinement intégré au milieu des arts de la rue, il collabore à plusieurs créations pour l'espace public dont celle d'OPUS, *La Veillée.*

Madame Champolleau et Monsieur Gauthier, deux pensionnaires de la maison de retraite de Ménetreux organisent une veillée ; ils orchestrent *La veillée.*

---

[669] « Le Fourneau, nom donné en clin d'œil à la cantine ouvrière de la Pyrotechnie de St Nicolas, de la commune berceau du Relecq-kerhuon toute proche, et à l'activité charbonnière des Dockers, jadis importante sur le port de commerce. » www.lefourneau.com

[670] http://www.curiosites.net/

[671] « OPUS gomme les conventions théâtrales », *Ouest France*, 5 août 2010.

« Mme Champolleau et Serge Gauthier sont deux personnages nés en 2009 avec un spectacle de la compagnie: *La Quermesse de Ménetreux*. Depuis plusieurs années, ces deux «anciens» ont pris de l'indépendance et de l'autonomie.» [672]

En 2014, ils créent *L'Excursion* et *La Veillée. L'Excursion* se décline sous plusieurs formes : une tombola, des rendez-vous privés durant lesquels Mme Champolleau et Mr Gauthier s'invitent chez des particuliers, des films réalisés sur place et commentés en direct ou encore des interventions inopinées et improvisées dans le quotidien.[673] *La Veillée* se construit autour du duo mais donne naissance à de nouveaux personnages.

Le processus de création a débuté par une résidence d'écriture. Entouré de Chantal Joblon, Ronan Letourneur et Cyril Jaubert - de l'Opéra Pagaï -, Pascal Rome imagine une veillée autour d'un feu, un moment intime, d'échange et de partage avec le public. Les personnages échangent des histoires, des anecdotes et partagent une soupe à l'oignon et quelques saucisses grillées avec les spectateurs. Après de longues discussions, Pascal et Chantal écrivent. C'est une écriture à quatre mains. Pascal imagine le dispositif scénique : une petite arène de bois et un âtre. La compagnie Carabosse a construit le réceptacle du feu. Le foyer métallique et de forme circulaire [674] peut également servir de barbecue.

Ce processus de création a déjà fait l'objet de deux présentations publiques à Châtellerault (16) et à Brioux-sur-Boutonne (79). Une sortie d'atelier est prévue à la fin de la résidence au Fourneau. Chaque présentation entraîne des évolutions dans le scénario. Le texte est retravaillé pendant et après les résidences. Après notre entretien, Pascal me donne à lire BOUT À BOUT BREST (rédaction du 21 mai). Il précise : « maintenant, on entame une deuxième phase de création. »

Il est quinze heures, la pause est finie. Tezzer et Patrick partent acheter les tissus pour habiller le dispositif spectaculaire. Dans la grande halle, des bancs de bois ont été disposés en cercle. Le buffet et le fauteuil rouge pliant de Mme Champolleau ferment le cercle. Démonté le dispositif spectaculaire tient dans une remorque. Pascal Rome veut minimiser les coûts du spectacle.

Chantal Joblon pose d'énormes lunettes sur son nez et s'installe dans le fauteuil, texte en main. Chantal et Pascal esquissent une séquence. Serge aide Mme Champolleau à s'extraire de son fauteuil. Capucine Pellet et Ronan Letourneur se joignent à nous.

---

[672] Dossier artistique de *La Veillée*. Le duo, qui a marqué les esprits, est d'abord (re)utilisé de manière impromptue. Puis Pascal Rome et Chantal Joblon créent un premier spectacle autour de ce duo, inspiré du reportage *La Soucoupe et le Perroquet* réalisé pour l'émission Strip-Tease.
[673] Dossier artistique de *L'Excursion.*
[674] Voir photos, p. 254.

Capucine joue une jeune aide-soignante du nom d'Émilie. Ronan incarne René, le responsable du Syndicat d'initiative de Ménétreux. Une mise en espace de la première scène commence. Très vite, les déplacements, les entrées et les sorties des personnages sont mis en question. Pascal dit : « je ne sais pas où me mettre. » Chantal répond : « moi, non plus. ». Ils réfléchissent. « Peut-être que ton fauteuil ne devrait pas être devant le buffet. S'il était ailleurs dans le cercle cela créerait plus de circulation. » La mise en espace se poursuit. La grande halle résonne des cris des mouettes. En fin d'après-midi, je prends congé de l'équipe. Je reviendrai demain.

À mon arrivée, les artistes remontent le dispositif spectaculaire démonté quelques heures plus tôt. Le matin, les artistes travaillent à la construction des décors. Les bancs de bois ont été percés et poncés. Des barres métalliques sont insérées à la jointure des bancs. Le fauteuil de Mme Champolleau est déplacé et intégré au cercle spectatoriel. Les figures de personnages célèbres trônent sur un buffet : Marylin Monroe, De Gaulle, Brigitte Bardot. Un mutoscope artisanal[675] sera intégré au garde-manger. Grâce à un système de manivelle des images défileront sur le haut du meuble. Cela sera l'occasion d'un jeu avec les spectateurs. Des morceaux de tissus aux rayures rouges, jaunes, vertes et bleues sont posés sur un banc de l'arène spectatorielle. Pascal envisage de surélever le buffet ou « de le raboter pour qu'il soit de guingois ». Un effet bricolage est recherché.

Pascal propose de revenir sur le filage de la veille au soir. - Filage auquel je n'ai pas assisté. - Les premières scènes du spectacle ont été mises bout à bout. Pascal constate : « il y a un côté dinette qui n'est pas très intéressant. » L'ensemble semble manquer de dynamisme, de rythme. Certains passages devront être raccourcis. Le texte a d'ores et déjà été modifié. Pascal nous fait la lecture. René sera l'instigateur du jeu de l'assassin à la place de Serge. Émilie n'est plus une aide-soignante de la maison de retraite mais une spectatrice parmi les autres. Son personnage devient un baron. Intégré au corps spectatoriel, il se révèlera peu à peu. Pour marquer la fin de la lecture, Ronan joue à la guitare *Le lion est mort ce soir.* Les autres chantent :

« Dans la jungle terrible jungle
Le lion est mort ce soir
Et les hommes tranquilles s'endorment
Le lion est mort ce soir
Wimboe wimboe wimboe »[676]

---

[675] Voir photos p. 254.
[676] Extrait de la chanson *Le Lion est mort ce soir* de Pow wow

La veillée a-t-elle commencé ?

Nous suivons, Pascal, Chantal et Capucine dans la petite halle pour une mise en espace de la scène dite de la bonne aventure. La veillée se teinte de mystère, lorsque Mme Champolleau propose à Émilie de lire son avenir dans le feu. Le texte est lacunaire. On peut lire :

Lucette : Viens voir ma cocotte, va me chercher la petite boite bleue dans le tiroir de gauche, pis la louche… (puis elle lui demandera d'apporter le seau…)
RITUEL
Lucette (elle sort la forme fondue) : ben tu sais quoi ? T'as de la chance, t'as beaucoup de soleil.[677]

La scène a été pensée mais n'a pas été écrite. Le terme RITUEL marque un moment d'improvisation. Chantal et Capucine tournent autour du feu, lèvent les bras au ciel, tendent les bras vers la terre. Chantal s'interroge : « À quel moment je prends la marmite ? » Pascal fait des propositions : « laisser le feu entre vous » ; « Dis-lui de puiser son énergie dans les entrailles de la terre. ». Le texte s'écrit peu à peu, les lacunes se comblent. Dans le texte du 5 juin, il est écrit :

Lucette : Va me chercher dans le buffet la petite boite bleue dans le tiroir de gauche pis la louche et la marmite
Viens les déposer ici, et mets-toi là-bas.
Maintenant tes mains vont aller chercher la puissance de l'infini du ciel, et ensuite elles vont puiser dans les entrailles de la terre…
Tu fais comme de la gymnastique quoi. Tu le fais 3-4 fois. En gros, tu prends l'avenir en haut, tu ramasses le passé en bas, pis toi t'es au milieu, t'es le présent.[678]

En échange de la bonne aventure Mme Champolleau demande à Émilie de lui jouer un morceau de violon. Émilie, timide, s'exécute. Capucine propose plusieurs morceaux à Pascal. L'heure de la pause vient.

Dans la nuit, une soucoupe volante a atterri dans la grande halle. Mathieu et Patrick ont assemblé la soucoupe d'un char de carnaval. La veillée promet d'être pleine de surprises. Une phrase de Pascal me vient en tête : « la veillée, c'est un spectacle plein de fausses pistes. »

Désormais, une guirlande lumineuse parcourt l'arène ; elle devient foraine. Pascal pense que l'intensité lumineuse de la guirlande n'est pas suffisante. Mathieu propose de mettre des ampoules plus puissantes. De quelles couleurs peint-on les pieds des bancs ? En noir ? La question ne sera pas tranchée aujourd'hui.

---

[677] Extrait du texte rédigé le 21 mai pour *la veillée*.
[678] Extrait du texte rédigé le 5 juin pour *la veillée.*

Le filage de la veille au soir a vu le personnage de René se transformer. René qui était jusqu'alors un jeune homme, amateur de culture mal à l'aise en société, est devenu un jeune dynamique, blagueur, prêt à tout pour mettre de l'ambiance. Mme Champolleau et Mr Gauthier apprécient grandement son sens de la fête.

Il est captivant de voir les comédiens insuffler la vie à leurs personnages. Chantal Joblon semble perpétuellement en recherche. Lors des discussions autour du spectacle, mais pas seulement, son personnage surgit. Tout à coup Chantal disparait derrière un accent, un phrasé, une mimique pour laisser place à Mme Champolleau. Pascal Rome complice acquiesce en souriant : « c'est ça, c'est tout à fait ça ! ». Mme Champolleau semble faire partie de Chantal. Elle l'abrite en elle. La fiction se mêle à la réalité de la création artistique avant de se mêler à la réalité quotidienne.

Ce filage a également confirmé les impressions de l'avant-veille, les dialogues enlisent l'action. Pascal décide d'épingler le texte sur un fil pour avoir une vue d'ensemble. Quelques coups de crayons plus tard, le texte est amputé d'une dizaine de pages. Ne restent que les scènes dites de la veillée, du jeu de l'assassin, de la bûche de sorcière, de la bonne aventure, du mutoscope, Agatha Christie mène l'enquête et l'arrivée de l'extraterrestre. Les scènes intermédiaires ont été supprimées.

Il est 20h15, les portes du Fourneau, pourtant toujours ouvertes, sont closes. L'équipe d'OPUS est dans l'arrière-cour. L'âtre y a été déplacé et chargé de bois. Patrick allume le feu. On amène des chaises. On s'assoit. Pascal explique : « ce soir on répète en priorité les scènes qui se passent autour du feu ». Chantal et Capucine reprennent la scène de « la bonne aventure ». Chantal met un morceau de métal dans la louche qu'elle plonge dans le feu. Les comédiennes tournent autour du feu pendant quelques minutes. La louche change de couleur ; elle rougit. Le bout de métal est devenu liquide. Mme Champolleau jette brusquement le métal en fusion dans l'eau de la marmite. Le métal se solidifie instantanément.

(Lucette s'approche et verse la louche dans l'eau)
Waahh !!...
(Elle attrape la forme dans l'eau et la montre aux gens)
Oh, ça brille, regardez…Regardez c'est beau… Regardez la qualité de son avenir…[679]

Le feu crépite. Patrick jette quelques bûches dans le feu.

Tous : Ouah la flamme !!
Le municipal : C'est une bûche de sorcière… !!![680]

[679] Extrait du texte rédigé le 5 juin pour *la veillée.*
[680] Ibid.

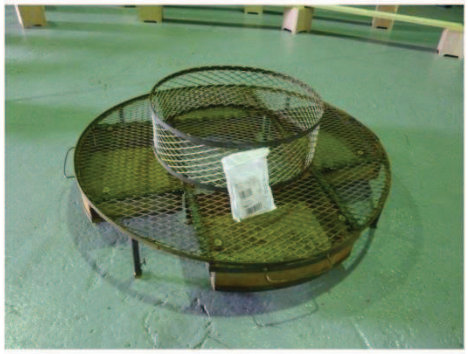
Patrick a accroché à l'une des bûches un sachet de poudre acheté dans un magasin de farces et attrapes. L'essai est concluant. On observe des flammes vertes et bleues. Les comédiens donnent leurs textes. Sous l'effet de la chaleur le foyer confectionné par la compagnie Carabosse semble se (re)plier sur lui-même. Les pieds se décollent de cinq centimètre du sol. Le réceptacle devra être renforcé.

On lit la scène « Agatha Christie mène l'enquête » qui a été écrite dans la journée. Dans cette scène les spectateurs sont sollicités. Les spectateurs choisis doivent donner la réplique au comédien. Le moment venu, des fiches leurs sont distribuées. Je suis mise à contribution.

La nuit est tombée sur le port de Brest. Pour finir, René joue *Des lieux associatifs pour les jeunes* du groupe Cobra à la guitare, Serge l'accompagne à l'harmonica. Cette veillée s'achève. Tandis que d'autres se profilent à l'horizon. Lundi, le filage sera ouvert au public. Une présentation est prévue sur le port, mercredi.

Le texte est soumis aux avancées de la recherche dans l'espace, à l'improvisation. Il s'écrit dans un va-et-vient, entre l'espace de jeu et l'écriture et s'affine peu à peu. L'histoire peut connaître des changements radicaux. Les personnages se transforment, évoluent de manières inattendues. Les artistes traquent « l'inutile, "le ventre mou", la digression fatale »[681] pour aller à l'essentiel. « L'écriture (…) doit en permanence s'inscrire dans des temps forts, entraîner son public dans une démarche de pensée, dans un élan généré par [la] trame, par [la] structure dramatique. Les temps morts sont nuisibles à l'efficacité [du] spectacle, car ils diluent l'attention du public, sa concentration, sa capacité à vous suivre dans un labyrinthe de surprises, de décalages, de rebondissements. (…)Ce qui est acceptable au théâtre, et parfois reposant, est souvent rejeté par la rue, où les sollicitations sont multiples. »[682]Autour du feu, le message est sauf. La veillée met en jeu les idéaux du collectif : le partage et la rencontre.

[681] Echange de mails avec Christian Rullier co-auteur de *Dehors ou la nuit n'est peut-être que la paupière du jour* in Marcel, Mathilde, op.cit, annexes, p. LXIV.
[682] Ibid.



La veillée

Conclusion :

Pour les artistes de rue l'écriture est recueil de paroles, collecte de mots et d'idées. Souvent collective, elle est action, s'inscrit dans l'espace, dans les corps et dans le souffle. Les mots sont utilisés pour dire, crier et murmurer. Ils ne sont jamais vraiment figés. Ils peuvent aisément être gommés, effacés, raturés. Le texte et les mots sont appréciés dans leurs fonctionnalités. Ils sont un matériau de création rarement voué à la publication.

Néanmoins les artistes de rue déposent leurs œuvres auprès de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques (SACD). Les spectacles de rue se constituent en répertoire. Il faut attendre les années deux mille pour que la notion d'écriture pour l'espace public émerge.

En 2005, tandis que la SACD crée un poste d'administrateur délégué aux arts de la rue[683], une réflexion sur le soutien et l'accompagnement aux écritures destinées à l'espace public est amorcé dans le cadre du Temps des arts de la rue. Elle « aboutit en 2007 à la création de la bourse Écrire pour la rue, copilotée par la DMDTS et la SACD »[684]. Dans la même veine, le festival Chalon dans la rue et la SACD lancent, en 2006, un dispositif similaire, Auteurs d'espaces. « La multiplication de ces initiatives souligne la volonté des institutions, des professionnels et des artistes de soutenir les écritures particulières de ce champs. »[685]

Depuis 2009, la collection Scénogramme, des éditions L'Entretemps, consacré aux répertoires du spectacle propose une série « rue ».[686] Tartar(e), « griot blanc », farouche défenseur de l'oralité s'est laissé convaincre. Les compagnies se montrent plus à leur aise dans le récit de leurs histoires collectives et créatives. Elles sont nombreuses à se raconter, laissant les traces d'une démarche, d'un processus collectif.

Les arts de la rue interrogent le statut d'auteur et l'écriture dans sa fonction, sa pratique et dans sa forme.

---

[683] Poste occupé successivement par Frédéric Michelet (CIA), Dominique Houdart (Compagnie Dominique Houdart et Jeanne Heuclin) et Frédéric Fort (Annibal et ses Eléphants).
[684] Gonon, Anne, op.cit, p. 59.
[685] Ibid, p 59.
[686] Quelques textes de spectacle de rue ont été publiés : *Les pendus* de Kumulus et Nadège Prugnard, les partitions de l'orateur Tartar(e)*, A A A A. A, Adieu, et Antoinette et le poilu, Le Retour* de Cyril Lévi Provençal et Sylvie Clidière et *1789* de Frédéric Michelet.

B/Écrire dans l'espace

***Si les oiseaux se cachent pour mourir* des compagnies Macadâmes et Passanbleu**

Après une heure dans les transports en commun d'Île-de-France, j'arrive à Noisy-le-Sec. Je vais observer les compagnies, Macadâmes et Passanbleu, qui travaillent à la création de leur nouveau spectacle, *Si les oiseaux se cachent pour mourir,* au Moulin Fondu.

L'équipe du Moulin Fondu a servi de relais entre moi et les compagnies accueillies en 2014. Un mot expliquant mon désir d'observer une résidence de création a été transmis aux collectifs. Les compagnies Macadâmes et Passableu ont répondu favorablement à ma demande.

En 2012, Les compagnies Macadâmes et Passanbleu se rencontrent. Suite à ce coup de foudre humain et artistique, les Passanbleu intègrent le projet de création de Macadâmes, *Si les oiseaux se cachent pour mourir.*

En 2008, la comédienne Lilou Des Bois crée la compagnie de rue Macadâmes, elle est, très vite, rejoint par le comédien Clément Chaboche. Lilou est Sottevillaise. Elle a grandi avec le Festival Viva Cité. Elle a une culture "rue". Formés au mime, Lilou et Clément créent « des pièces où le mouvement a la parole. »[687]

L'acrobate, Hugo Ferron et la danseuse Nelly Donnat se sont rencontrés dans la rue alors qu'ils jouaient sans autorisation dans l'espace public. Le chapeau a longtemps été leur seule rémunération. Ils ont battu le pavé notamment à Sarlat[688]. Se produire dans l'espace public a permis, à Nelly et Hugo de s'exprimer artistiquement et de se professionnaliser. En 2009, Hugo et Nelly créent les Passanbleu.

Depuis 2013, la compagnie Macadâmes est installée sous le chapiteau Méli-Mélo[689] à Versailles. Les Passanbleu, domiciliés à Angers, n'ont pas de lieu. Les résidences permettent aux deux compagnies de travailler ensemble. Au total, neuf résidences sont programmées. La résidence au Moulin Fondu est la septième. Elle fera l'objet d'une sortie d'atelier.

---

[687] Silesoiseaux.blogspot.fr

[688] L'été, la capitale de la Dordogne permet aux saltimbanques de se produire dans ses rues. La municipalité attribue des emplacements aux compagnies qui se répartissent les créneaux horaires. Aucune des compagnies n'est rémunérée par la municipalité. Les artistes campent au bord de la Dordogne sans eau, ni électricité, ni sanitaire.

[689] Le chapiteau Méli-Mélo est un espace de création, de diffusion et de formation des arts du cirque et des arts de la rue. http://melimelo78.fr/

Après une année de dialogue avec Jean-Raymond Jacob, les compagnies Macadâmes et Passanbleu ont obtenu une résidence de répétition au Moulin Fondu[690]. Les locaux sont mis à leurs dispositions : salle de répétition, cuisine, chambre, salle de bain…etc. Mais les artistes ne sont ni rémunérées, ni défrayées. Aucune des résidences organisées n'est liée à une co-production, ni même à un apport en production. Il semble que beaucoup d'artistes de rue autofinancent leurs créations et jonglent entre cachet et intermittence. Nous observons ici le fameux "système D" évoqué par Michel Lafont du Ratatouille théâtre lors d'un échange informel ainsi que par Pierre Ribeyrolle alias Kiki lutin[691]. Hugo, Nelly et Clément bénéficient du statut d'intermittents mais ce n'est pas le cas de Lilou. À défaut de partenaires financiers publics, les jeunes artistes ont pu compter sur le soutien de partenaires privés. Devant le désengagement des pouvoirs publics, les créateurs n'hésitent plus à s'appuyer sur le mécénat.

À mon arrivée, les artistes s'échauffent. Ils respirent, s'étirent, sautillent, esquissent des mouvements. Hier, ils ont monté le décor réalisé par le scénographe Jean-Marc Bernard. Aujourd'hui, ils vont l'éprouver, l'expérimenter, l'essayer, le tester.

Le long d'un grillage d'une hauteur de deux mètres, sur des estrades de bois, quatre WC sont alignés. Les artistes se remémorent les phrases chorégraphiques. Chacun fait appel à sa mémoire. La dernière résidence a eu lieu il y a trois mois. Peu à peu les corps se souviennent ; ils réécrivent une histoire connue. Les enchainements ont été écrits et dessinés. Découpés par scènes, les indications spatiales et sonores se mêlent aux photographies. Croquis et compositions leurs sont annexés.[692]

Le projet s'est d'abord écrit sur un blog : Silesoiseauxsecachentpourmourir.blogspot.fr Idées, photos, citations, vidéos et autres images, autour desquelles s'élabore la création, sont postées au jour le jour. Ce carnet de bord virtuel construit un récit de création.

Dans *Si les oiseaux se cachent pour mourir*, Macadâmes & Passanbleu imaginent « une société ultra surveillée, plongée dans un processus de déshumanisation où les hommes n'auraient plus le droit d'intimité, d'individualité et d'expression émotionnelle. »[693]

La vue d'un WC abandonné au pied d'un immeuble a donné naissance au projet. Avec ce WC, l'intime fait son apparition dans la sphère publique ; il devient le symbole d'une intimité délaissée, le reliquaire d'une expression de soi, d'une humanité.

---

[690] Lilou Des Bois a eu plusieurs entretiens avec Jean-Raymond Jacob autour du projet *Si les oiseaux se cachent pour mourir.* Quels sont les tenants et les aboutissants du projet ? Est-il viable ? Qui sont les partenaires ?
[691] Entretien avec Pierre Ribeyrolle, janvier 2012, annexe audio.
[692] Fragments de scénario, annexes, p. 337.
[693] Silesoiseauxsecachentpourmourir.blogspot.fr

« Là où ça sent la merde
ça sent l'être.
L'homme aurait très bien pu ne pas chier,
ne pas ouvrir la poche anale,
mais il a choisi de chier
comme il aurait choisi de vivre
au lieu de consentir à vivre mort. »[694]

Inspiré notamment par *Le fantôme de la liberté* de Luis Buñel, la série *Merda d'artista* de Piero Manzoni *et La recherche de la fécalité* d'Antonin Artaud, Macadâmes et Passanbleu créent un quatuor chimérique pour des WC publics.[695] Les jeunes artistes abordent un sujet dérangeant. Loin des publicités aseptisées pour le papier toilette, ils exposent l'intime avec poésie, surprennent et prennent à contre-pied le public.

À l'heure dite, tous marchent au pas vers les WC. La déshumanisation est en marche. Les corps raides, inexpressifs, semblent répéter à l'infini les mouvements appris. Tambour battant, visage face camera, la lunette des toilettes est relevée, le pantalon retiré, le papier hygiénique distribué. La cadence donne corps aux mouvements; un ballet s'esquisse.
Les phrases chorégraphiques sont ajustées au décor. Certains mouvements sont réduits pour ne pas déborder des estrades, espaces réservés à la défécation. Les dépassements sont interdits et réprimés. Les bruits métalliques dus aux frottements des couvercles de toilettes et du grillage doivent être limités pour ne pas troubler l'ordre.

L'après-midi débute par un essayage. La costumière, Eva Lochon a réalisé un pré-costume. Tous les personnages ont le même costume : un uniforme de couleur beige. Des combinaisons unisex qui ne sont pas sans rappeler les tenues des héros de *The Island* de Michael Bay. L'essayage doit permettre de déceler les problèmes éventuels avant que les costumes définitifs ne soient créés. La rigidité de la combinaison est mise en question. Elle doit permettre le mouvement. Un tissu élastique est envisagé pour l'entrejambe. Telles des grenouillères pour nourrissons les combinaisons s'ouvriront au niveau du postérieur. Pour une ouverture et une fermeture rapide, Eva prévoit des pressions aimantées. Des mesures sont prises. De nouveaux essayages sont programmés. Les costumes seront prêts pour la prochaine résidence, à Nil Obstrat[696] du 19 au 30 mai.

---

[694] Artaud, Antonin, « La recherche de la fécalité » in *Pour en finir avec le jugement de dieu,* 1948, in *Œuvres*, Paris, Quarto Gallimard, 2004, p. 1644.
[695] Silesoiseauxsecachentpourmourir.blogspot.fr
[696]Le Centre de création artistique et technique Nil Obstrat, installé en région parisienne à St Ouen L'Aumône (95) depuis 1995, développe une activité d'accompagnement artistique et technique de compagnies et d'artistes dans les secteurs des arts du cirque, des arts de la rue et des arts plastiques urbains.

Si les oiseaux se cachent pour mourir est une création collective. Aucun metteur en scène n'a été désigné. Tous les éléments du spectacle font l'objet de discussions qui enrichissent et ralentissent le processus de création. Sur la première partie de la résidence, Julien Athonady du Cirque Rouages est leur regard extérieur.

Les bruits de flatulences compromettent l'ordre. Les sujets jouent et jouissent de leurs tubes digestifs comme d'un instrument à vent. Le grotesque concert révèle leurs humanités aux sujets. Les artistes coordonnent leurs mouvements à la bande son.

Dernier jour d'observation, en entrant dans la salle de répétition je constate que le décor a évolué. Les estrades de bois sont mobiles. Au cours du spectacle le décor se modifie ; les estrades de bois, alignées face au public, sont disséminées dans l'espace de jeu. Les artistes envisagent de pénétrer l'espace spectatoriel sur leurs WC roulants.

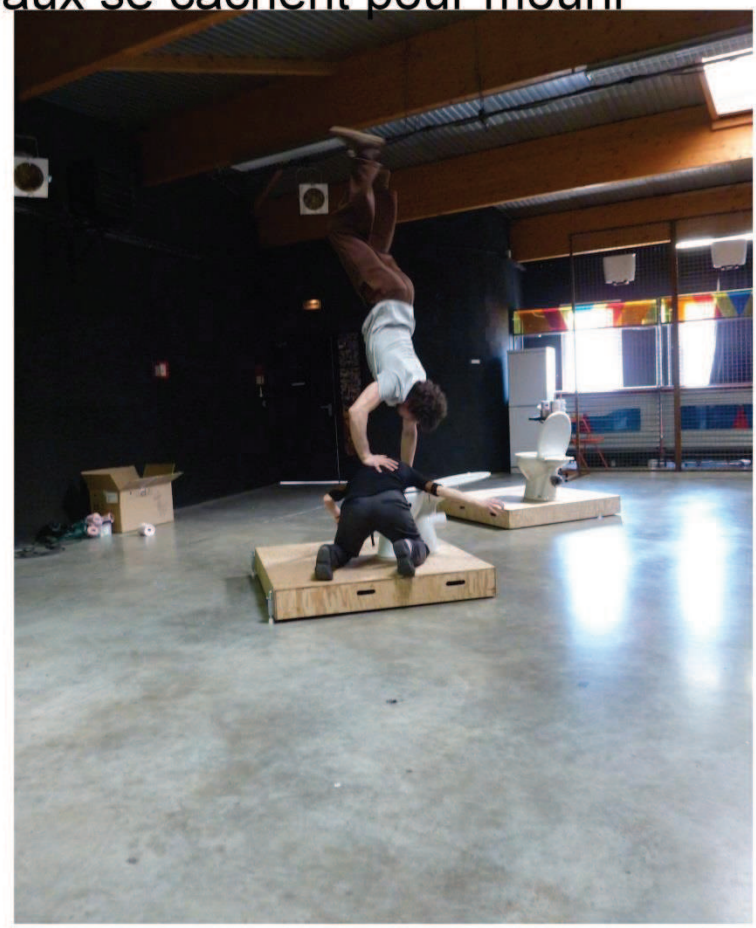
Les artistes abordent une nouvelle séquence : *la battle.* Les humanoïdes jouent avec leurs excréments. De la pâte à sel bleue se substituera à la matière fécale. Pour l'heure, seuls les mouvements sont décomposés. Dans cette séquence, deux phrases chorégraphiques se croisent et se recroisent. Il est question de rythme et de timing. Des repères d'actions sont donnés ; les croisements sont définis.

Les humanoïdes jouent aux petits soldats, se moquent d'eux-mêmes. Les rouleaux de papier toilette deviennent un couvre-chef, une longue vue, des jumelles, une arme de combat. Je dois partir et laisse à leurs sorts ces humanoïdes récalcitrants. [697]

Ici, l'écriture s'inscrit d'abord dans un espace virtuel et se prolonge sur le papier. Elle garde l'empreinte des corps et des mouvements. Suite de didascalies, elle valide ce qui s'est écrit avec les corps.

[697] Quelques mois plus tard, je vais à leurs rencontres à Aurillac. Les premières du spectacle ont eu lieu en mai et en juin à Versailles sous le chapiteau de Méli-Mélo et à Bernay (27) pour le festival Côté cour-Côté jardin. Le public s'est montré enthousiaste. Malheureusement, la diffusion du spectacle est compromise. Les représentations prévues dans le cadre du *off* du Festival d'Aurillac sont annulées. L'un des interprètes s'est blessé. De plus, Lilou Des Bois a été recrutée par le Cirque du Soleil. En novembre 2014, elle s'est envolée pour un an au Mexique.

Si les oiseaux se cachent pour mourir



***Sodade* : le cirque à la rue**

Assise à l'ombre des chapiteaux je patiente. Sur l'esplanade de l'ancienne sucrerie de Chalon-sur-Saône, trois chapiteaux ont été dressés. Autour, la vie des artistes s'organise ; un campement a été installé. Au centre, un salon de fortune a été aménagé. Quelques heures plus tôt, j'ai pris une place pour le spectacle *Cabaret* de la Compagnie Rouages.

La compagnie Rouages a été créée en 2007 sous l'impulsion d'une dizaine d'artistes issus d'horizons différents. « Le Cirque Rouages défend l'itinérance comme mode de vie. Camions, caravanes, et chapiteaux sillonnent les routes afin de, sans cesse, provoquer des rencontres incongrues. »[698] *Cabaret* est une création 2013. « Au fil des créations et des tournées collectives une évidence s'est imposée aux artistes, celle de se plonger dans une phase de recherche personnelle ; l'exploration d'un univers intime et la construction d'un personnage, ont permis à chaque artiste, en exploitant ses connaissances de créer autour des agrès un numéro. »[699] *Cabaret* réunit ces différents univers.

Cabaret commence dans les airs sur une musique jazz-soul.[700] Le musicien et la chanteuse prennent place à l'extérieur du chapiteau parmi les spectateurs qui n'y prêtent pas attention. Chacun discute dans son coin. Puis la musique se fait entendre. Le public se rassemble. Les yeux se lèvent. Un funambule marche sur un fil tendu entre deux chapiteaux. Perchée au sommet du chapiteau sa dulcinée, taquine, fait bouger la corde.

Sous le chapiteau, le ciel est étoilé. Les gradins forment un demi-cercle. Côté jardin, il y a une scène, côté cour le comptoir du cabaret.

Ils sont tous là : l'équilibriste, le clown, les trapézistes etc. Le musicien est sur scène, la chanteuse est à ses côtés. Musiques et chansons accompagnent et portent les différents numéros. « Cabaret porte idéalement son nom tant la musique, pure et sans fioritures, harmonise la partition physique des comédiens. Bien plus que d'apporter un simple fond sonore, les notes embaument délicatement chaque numéro sur des airs de jazzy, mambo, latino. »[701] L'équilibriste joue les divas sur une interprétation suave et voluptueuse de *I'm just a gigolo.*

---

[698] Dossier de presse.
[699] Ibid.
[700] http://www.dailymotion.com/video/x12903m_funambule-du-cirque-rouages_creation
[701] Barbier, Jérémy, « Un cabaret sauvage », *Le journal de Saône et de Loire*, vendredi 26 juillet 2013.

La musique devient bruitage sur le numéro burlesque. Le clown est un employé de bureau pressé, stressé, lassé, lessivé. Une mélodie jazzy rythme cette « fable moderne mimée où le temps de travail [nous] est conté »[702]. Parfois la trompette rompt la rythmique pour devenir réveil ou klaxon. Le jeu est une partition.

Cabaret n'est pas une simple compilation de numéros. « [Les] histoires se mêlent et construisent un espace scénique foisonnant. Le spectacle est orchestré par les diverses interventions des protagonistes qui assurent les changements de plateaux. La manipulation technique fait partie de la mise en scène et illustre la complicité des personnages. »[703] Le cabaret a ses monstres. La bête est amenée, enroulée dans sa corde, au centre de la piste. La danseuse se déplace avec animalité. Apeurée, elle ne veut pas se montrer. Lentement la corde est déroulée puis suspendue. Débute alors un numéro de corde lisse « sauvage ».

Le cabaret se fait intime. Les artistes amènent un spectateur sur la piste, puis deux, puis trois puis la totalité du public. Le cercle est reformé, resserré, sur la piste. Le trapèze est descendu. *Cabaret* se termine sur un duo de trapèze à très petite hauteur. Le faisceau lumineux se rétrécit. La poudre blanche retombe sous la lumière des projecteurs. Les inséparables se balancent au-dessus de nos têtes.

Cette parenthèse sous chapiteau m'interpelle. Pourquoi un spectacle de cirque est-il programmé dans un festival d'arts de la rue ? J'ai posé la question à Aurélien Prost, le fildeféristе du Cirque Rouages. Les spectacles diffusés dans le festival *off* de Chalon dans la rue sont sélectionnés. La renommée internationale de ce dernier donne à cette sélection une valeur ; elle apparait comme une garantie pour les programmateurs et une reconnaissance pour les artistes. Chalon dans la rue est un marché de l'art qui dépasse le cadre du secteur des arts de la rue. Un autre élément apparait dans son discours. Les festivals opèrent souvent des croisements entre arts de la rue et arts de la piste. Il semble y avoir une porosité entre les deux secteurs ; leurs réseaux de production et de diffusion se mêlent. Certains lieux de création et de diffusion sont ouverts aux arts de la rue et aux arts de la piste.

Aurélien me confie que l'engouement qu'a suscité le spectacle *Cabaret* durant le festival Chalon dans la rue a initié un projet de création pour la rue, *Sodade*[704].

---

[702] Dossier de presse.
[703] Ibid.
[704] Sodade est un mot Cap Verdien dérivé du mot portugais Saudade qui signifie : mélancolie, nostalgie, langueur. Le « O » de Sodade renvoie aux roues dont est constitué l'agrès. (cf affiche du spectacle.)

Lors de notre entretien téléphonique Aurélien est en résidence de construction au Centre de création artistique et technique, Nil Obstrat. Avec l'aide de Serge Calvier, le directeur de Nil Obstrat, il construit un agrès pour ce spectacle. En avril, le Cirque Rouages sera en résidence au Pôle national cirque d'Alès, la Verrerie[705]. J'irai observer cette résidence afin de comprendre comment on passe du chapiteau à la rue.

Par une chaude journée de printemps, Je me rends à la Verrerie. Le Cirque Rouages a installé ses caravanes près du dortoir. Les artistes finissent de se préparer. Je retrouve Julien Athonady, rencontré lors de la résidence des compagnies Macadâmes et Passanbleu au Moulin Fondu. Il met en scène *Sodade*. Un filage est prévu à 14h. Ce soir une première sortie d'atelier est organisée.

La résidence de construction à Nil Obstrat a été suivie de deux résidences de création. La première a permis une exploration de l'agrès. La deuxième a été consacrée à l'écriture de séquences acrobatiques et chorégraphiques. Les artistes ont donc décidé de dédier la résidence au Pôle cirque d'Alès au travail sur la bande son, la musique et le sens. Le contrebassiste Maël Oudin et la chanteuse Anouk Germser ont composé et écrit au fil des répétitions.
L'agrès a été installé dans la salle de spectacle de la Verrerie. Il consiste en « un câble de 18m de long monté en boucle à 6m du sol, tendu entre deux roues de 2,20m de diamètres, fixées sur deux bras Eiffel, le tout sur une remorque de 7m de long. » [706]

Les artistes s'échauffent. Après quelques essais sons et lumières, le filage commence. Le dispositif est couvert par un long tulle blanc. On entend le flux et le reflux de la mer. Une voix murmure. On distingue quelques mots : « se disperser... Le pied qui s'enfonce dans le sable durci …mes pieds…Je ne suis que… ». La chanteuse donne le texte. La contrebasse se superpose au mouvement de la mer. Le trapéziste est suspendu sur le bas du câble. Il emmène sa partenaire dans les airs. Elle s'enroule dans ses bras. Il déroule son corps. Il la tient à bout de bras. Son corps frôle le plateau. Dans un mouvement de balancier, il la dépose. La lumière baisse. Telle une ombre, la funambule glisse sur le fil. Tandis que le fildefériste marche lentement sur le haut du câble. Le vent souffle. Il est pris dans la tempête.

Les trapézistes actionnent les rouages. Le fildefériste marche sur le câble qui avance et qui recule. La funambule se joint à lui. Elle marche dans ses pas. Les trapézistes sont pris dans les rouages.

[705] La Verrerie accueille en résidence vingt à trente compagnies de cirque par an.
[706] Présentation du projet sur la plateforme de financement participatif KissKissBankBank. Des croquis du dispositif sont présents en annexe, p. 341.

L'exercice est périlleux. Ils ne peuvent s'extraire avant que les rouages ne soient à l'arrêt complet. Mais il n'est pas souhaitable qu'il y ait des temps mort. Les séquences doivent être réglées au centième de seconde près. Les artistes s'écoutent et observent mais n'ont pas toujours la visibilité nécessaire. La bande son est prise comme repère ; elle est commune à chacun. Le filage dure quarante minutes. Un débriefing suit.

Sarah Babani et Facundo Diab, les trapézistes ne sont pas satisfaits de leur duo. Il n'a pas été assez travaillé. Cette séquence sera donc supprimée pour la sortie d'atelier de ce soir. La séquence finale est revue et corrigée. En rappel au premier tableau tous les interprètes seront sur le fil. Certains passages de la bande son suscitent le débat. « On entend trop le vent…le son du piano fait vieillot. »

Dans un coin de la salle, le story-board du spectacle est affiché. On compte quinze dessins de l'agrès. Les derniers sont affublés de points d'interrogations. L'ordre des séquences est susceptible de changer. Les dessins sont annotés de post-it de couleur : orange pour les séquences écrites, jaunes pour celles qui doivent être retravaillées et rose pour celles qui ne sont pas encore créées.

Il est 19h, les spectateurs attendent devant la salle. Le Pôle cirque a informé ses adhérents par mail. Environ quatre-vingt personnes ont répondu à l'appel. La salle est pleine au trois quart. *Sodade* peut dérouler son fil. Le film se déroule sur une musique soul langoureuse. Les personnages subissent le mouvement de la bobine, se laissent aller. Elle avance et se rembobine comme le souvenir d'un moment passé. La mécanique du souvenir devient aliénante. Les performeurs sont pris dans l'engrenage de la machine. Et si on arrêtait le film !

Le Cirque Rouages est sorti de son chapiteau pour construire un dispositif scénographique, longtemps rêvé et imaginé. Lieu d'échange et de partage du savoir-faire, la rue accueille tous les artistes. Les arts de la rue et les arts du cirque ont une histoire récente commune qui favorise les échanges. « Les années 1970 ont signé la mort du cirque tel qu'on l'envisageait jusqu'alors. (…) Le saltimbanque reprend ses droits, on voit un peu partout jongleurs, magiciens et autres clowns réinvestir les places publiques. C'est dans la rue que naîtront nombre de compagnies phares et une vague d'artistes qui feront bouger les frontières du cirque. »[707] C'est à cet endroit que la compagnie Rasposo découvre le cirque.

[707] Hivernat, Pierre, Klein, Véronique, *Panorama contemporain des arts du cirque*, éditions Textuel, Paris, Octobre 2010, p. 13.

En 1987, la comédienne Fanny Molliens et le mime Joseph Molliens s'installent près de Chalon-sur Saône et fondent la compagnie Rasposo. Le Festival transnational des artistes de la rue en est à ses balbutiements. Habitués des théâtres parisiens les Molliens découvrent la rue, la proximité avec le public, la scène circulaire. Grisés, ils y restent quinze ans. Dans la rue, ils côtoient jongleurs, funambules et acrobates… . Fascinés et inspirés par leurs langages corporels ils les invitent à partager leur cercle. C'est auprès de ces artistes qu'ils se familiarisent avec les techniques de cirque et que leurs enfants débutent leurs formations.[708] En 2002, les Molliens quittent la rue pour le chapiteau. La compagnie Rasposo poursuit sa route entre cirque et théâtre. « Le théâtre est [leur] outil de travail, [leur] qualité d'expression. Il transforme l'énergie performante du cirque en émotions : ardeurs, colères, ivresses, fièvres, délires, passions, charme, poésie, magie. »[709] En 2012, Marie Molliens reprend la direction artistique de la compagnie et crée *Morsure*. Reconnue comme une compagnie de cirque, Rasposo entretient toujours des relations avec le réseau rue. Le Centre national des arts de la rue de Chalon-sur-Saône, l'Abattoir coproduit son dernier spectacle.

Dans le clair-obscur de la piste, un vase se brise. Deux femmes se font face : brune et blonde, mère et fille, femme et amante, passé et présent. Dans « la présence de cette pseudo mère, femme qui est passé par là aussi, et qui pousse sa fille dans le même chemin, comme une dompteuse »[710] j'entrevois le reflet d'une passation artistique.

La lumière des projecteurs fend la fumée qui emplit la piste. De hautes grilles, sur lesquelles reposent un lavabo et un miroir, complètent le demi-cercle des gradins. La piste est intime. Seule devant le miroir dans un déshabillé couleur crème, sous la lumière jaune des projecteurs, une femme se souvient. Dans un flash-back, elle raconte la passion, le manque d'amour, l'obsession, l'indifférence, le détachement, les humiliations sentimentales, la violence des sentiments.

Le déséquilibre des corps conte la vulnérabilité de l'âme. Fidèle à ses premiers amours Marie Molliens marche sur un fil. « Le vase qui se brise (…) résonne à chaque nouvelle prise de risque. »[711]

Les portés acrobatiques sont autant d'étreintes brisées. Aérien, léger et spectaculaire, le numéro de barre russe, par la hauteur des sauts associés à l'étroite probabilité de réception, donne la mesure du rapport à l'irréversibilité d'une chute[712], de la blessure amoureuse.

---

[708] Formation que Marie Molliens et Vincent Molliens poursuivront à l'école Fratellini.
[709] Ibidem, p. 287.
[710] Fausto Olivares, lettre de spectateur posté sur le site internet de la compagnie Rasposo.
[711] Ibid.
[712] Marie Molliens interviewé par Julie Cadilhac, BSC News, mars 2013.

L'artiste est soutenue par quatre porteurs athlétiques, dont la puissance physique s'oppose à la délicatesse du corps féminin. *Morsure* explore les rapports homme femme entre force et douceur. La femme et son corps, objet de désir, portent la performance et l'action dramatique. Sur la piste de danse d'un cabaret, accompagné par la musique live, équilibristes et acrobates s'affrontent dans une série de prouesses physiques et techniques sous les yeux de la belle.

L'héroïne se rêve en star de cinéma. Sous l'œil complice de la caméra, elle sourit, regarde avec intensité, fait la moue, applaudit les exploits de jeunes athlètes, joue avec un petit caniche. Cette séquence est l'occasion d'un rapide numéro de dressage. Le chien saute dans le cercle qu'elle forme avec ses bras. Cette scène idyllique vient en contrepoint d'un discours plus sombre qui l'emporte. Les belles héroïnes n'existent qu'au cinéma ! *Morsure* utilise les procédés scénaristiques, la puissance de l'image et rend hommage au cinéma.

Les grilles se referment sur la piste pour le final. Un instant prisonnier de la cage, héros et héroïne s'échappent. Un filet tombe sur l'enceinte. De derrière le miroir surgit un tigre. La surprise est totale ! À la demande du dompteur, le fauve fait un tour de piste, se dresse sur ses pattes et rugit. La docilité de l'animal exalte la férocité des relations humaines et des morsures qu'elles infligent.

La compagnie Rasposo avance en équilibre entre le cirque et théâtre. Son parcours nous rappelle que la rue est ouverte à tous les artistes et favorise la pluridisciplinarité.

I do de Lackaal Duckric

La compagnie Lackaal Duckric a été fondée en 1990 par Françoise Bouvard et Yann Dumur. Françoise Bouvard a suivi une formation aux Beaux-Arts d'Angoulême[713]Innovation, inventivité et expérimentation sont les maîtres-mots de la compagnie. Lackaal Duckric est un laboratoire indépendant de recherche théâtrale et plastique[714]. Ses thèmes de prédilection sont le vivant, l'artificiel et les monstres.

La compagnie s'est spécialisée dans le théâtre de contact. Elle cherche à innover en matière de rencontre avec le public. Lackaal Duckric a marqué les esprits et le répertoire des arts de la rue avec *Ego-Center* et *Le Confort Universel*. Dans *Ego-Center*, un spectateur loue un comédien pendant dix minutes. Le comédien joue pour un spectateur. La rencontre acteur-spectateur se fait intime, personnelle. Avec *Le Confort Universel*, Lackaal Duckric, surprend les spectateurs dans un supermarché et fait surgir le théâtre là où on ne l'attend pas.

[713] Entretien avec Françoise Bouvard in Marcel, Mathilde, op.cit, annexes, p. XLVIII.
[714] http://www.lackaalduckric.fr/

Qu'est-ce qu'un artiste ? Qu'est-ce que l'art ? Qui décide qui est un artiste et qui ne l'est pas? Quels projets, qu'il ne réalisera jamais, un artiste peut avoir en tête ? C'est avec ces questions que le projet *I do what the voices in my head tell me to do* s'amorce en 2008. Compagnie associée du Cratère, La Scène nationale d'Alès, Lackaal Duckric y effectue sa première résidence, une semaine d'essais et d'expérimentation dans le théâtre mais surtout dans la ville. Les comédiens ont investi les rues et sont allés à la rencontre des Alésiens. Ils les ont interrogés, pris en photos avant de leur demander d'écrire des lettres d'amour. Puis, ils ont proposé des imitations de leurs idoles et écrit des performances sur mesure pour les quatre coins de la ville. Avec *I do,* Françoise Bouvard veut instaurer un va-et-vient entre dedans et dehors, entre le théâtre et la rue.

Laissant libre cours à leur imagination, les comédiens conçoivent des projets insolites et fantasques pour Alès qu'ils restituent lors d'une première présentation publique dans le hall du Cratère. [715]Cécile Combredet interroge et élabore d'étranges théories autour des herbes folles qui envahissent la ville. Florence Granal proteste contre le dictat de la lingerie féminine. Des photographies font état des actions menées à Alès. Aurélie Tedo a littéralement tendu la main aux Alésiens. Elle envisage de se faire amputer d'une main. Cette dernière pourra ainsi circuler parmi les Alésiens, qui auront la chance d'être tirés au sort. Ils pourront s'ils le souhaitent donner de l'affection à sa main. Sébastien Vion a demandé aux Alésiens de déposer une partie d'eux même -ongles, cheveux- dans un récipient en forme de « Moi » devant le Cratère afin de pourvoir à ses manques. Cet été, habillée d'une robe blanche, Viviane Allocco ouvrira ses bras aux Alésiens, telle la vierge qui surplombe la ville, au sommet du crassier. Sa réflexion porte sur l'ouverture et la fermeture. Elle veut que la ville d'Alès s'ouvre au monde, que les Alésiens s'ouvrent aux autres. Le crassier rappelle le passé minier de la ville, le dynamisme et le repli sur soi qu'il a suscité.

Je ne cite ici que les travaux qui ont été poursuivis. En effet la composition de l'équipe artistique a connu des modifications au cours de la création. Trois des comédiens se sont désistés et ont été remplacés. Les projets au long cours demandent une grande disponibilité de la part des artistes alors qu'ils sont contraints d'accumuler les cachets pour obtenir ou conserver le statut d'intermittent.

[715]C'est à cette occasion que je rencontre Françoise Bouvard et sollicite un entretien. Par la suite, elle me donnera accès aux blogs de création[715] sur lesquels elle échange des idées avec les comédiens. http://thevideovoice.blogspot.com/; http://voices2010.blogspot.com/; http://idofz.blogspot.com/. En mai 2009, elle accepte que j'observe la résidence au Cratère.

Regard complice, la photographe et vidéaste Frédérique Lagrange met en image les résidences. Ces images postées sur les blogs de création accompagnent et nourrissent le travail des artistes. Certaines seront intégrées au spectacle.

La résidence de mai 2009[716] au Cratère a donné lieu à une sortie d'atelier. Lackaal Duckric a présenté les avancées de son projet, dans le théâtre, dans la salle dite d'à côté, comptant deux cent places. Cette présentation a pris la forme d'une conférence. Alexandre Le Nours, nouveau venu dans l'équipe, organise et modère cette conférence intitulée « l'intime en cité », sous le nom de Léopold Vandenbergh. Désormais les personnages ont tous des noms et des prénoms. Un costume a été imaginé pour chacun.

Les comédiens sont assis sur des chaises face à nous. Une télévision est disposée sur un meuble roulant côté cour derrière les artistes. Un écran blanc fait office de fond de scène. La scène et la salle sont plongées dans une semi obscurité.

Les artistes présentent leurs travaux, tous plus incongrus les uns que les autre. L'une se met à la merci du hasard et conduit les yeux bandés. L'autre entre dans les chambres d'hôtel d'inconnus et essaye leurs habits. Un autre encore ne fait rien ; lorsque qu'il est évident que l'on attend quelque chose de lui il ne le fait pas.

Leurs discours sont appuyés par des vidéos sur lesquelles on les voit accomplir les actions qu'ils racontent dans la ville d'Alès. Sous le pseudonyme d'Anne-Cécile Garnier, on retrouve Cécile Combredet. Elle prétend avoir vécu sur un rond-point pendant six mois en totale autarcie. Elle nous montre des images de son périple. L'action se déroule sur un rond-point d'Alès. Par le biais de la vidéo l'espace public entre dans le théâtre. L'écran devient notre fenêtre sur le monde extérieur. Il est plaisant de reconnaître sa ville. La fiction semble nous appartenir.

Les deux et trois juillet 2009, durant le festival CratèreSurfaces, je suis ces mêmes artistes en action dans les rues d'Alès. Viviane Allocco alias Giuliana Capodimonte expérimente la ville avec son corps. Elle se fige telle une icône sacrée sur la fontaine, se suspend à une barrière, s'étend sur une poubelle, et parcourt la place en s'appuyant sur ses seuls fessiers. Bien plus que les discours, ces performances saugrenues me restent en mémoire aujourd'hui comme autant d'images insolites.

[716] Du 25 mai au 5 juin 2009.

I do a été programmé au Cratère, dans la salle d'à côté. J'ai assisté à la représentation du 28 mai 2010 au Cratère. Le spectacle commence à 19 heures ; j'arrive juste à temps. Je saisis le masque[717] que me tend l'hôtesse d'accueil avant de me glisser à l'intérieur de la salle. Les comédiens accueillent les spectateurs, leurs serrent la main et les remercient d'être venu.
J'avance au milieu de la salle ; les gradins ont été retirés. Six estrades fixes, une petite scène mobile et un écran dessinent un rectangle.[718] Les spectateurs sont libres de circuler entre les stands des artistes du Mouvement pour l'Art Présent (MAP).

En 1995 déçu par la posture élitiste de l'art contemporain, Léopold Vanderberg, fonde une société secrète, le MAP. Pour la première fois, ce groupe d'artistes anonymes et masqués présente ses travaux au grand public. Malheureusement, Léopold n'a pas pu être présent. Il lancera tout de même la rencontre via une webcam.

Sur chaque podium, l'univers d'un artiste est déployé, les objets nécessaires aux démonstrations se mêlent à des objets plus personnels. Les vidéos accompagnent les discours. Cette fois les lieux me sont inconnus. Ils ne sont pas précisément identifiables par les spectateurs. Le lien avec la ville environnante se fait plus lâche. Marie-France Comblevie marche sur de lointaines routes en trainant derrière elle des objets trouvés sur le bas-côté. Tandis que l'hispanique Élena Juno vomit dans les allées d'un supermarché après avoir ingurgité une quantité importante de nourriture.

Le spectacle est rythmé. Les artistes se coupent la parole, s'interrompent, se volent la vedette. Cela donne la sensation qu'ils improvisent. Cependant, tous les dérapages sont contrôlés. Au beau milieu d'une présentation Anne-Cécile Garnier place la scène mobile au milieu de l'espace spectatoriel pour chanter *Gabrielle* de Johnny Hallyday avec un instrument construit à partir de matériaux récupérés, notamment une jante de voiture. On retrouve ici les improvisations du début, le travail sur les idoles.

Ils nous invitent à mettre nos masques et à agir. Espèrent-t-ils trouver dans le public de nouveaux adhérents ? Docilement nous enfilons nos masques mais personne n'ose une action ou presque. - Demander aux spectateurs d'être acteur est toujours périlleux. La consigne n'était pas assez précise pour que les spectateurs s'en emparent. - L'un des comédiens félicite tout de même un spectateur pour son action.

[717] Des masques noirs similaires à ceux des supers héros : Fantômette, Robin, Zorro...etc.
[718] Le dispositif scénographique peut être transposé à l'extérieur. Une représentation a eu lieu sur un parking, la même année à Sotteville-lès-Rouen dans le cadre du festival Viva Cité.

Le masque est le symbole de l'autre soi que l'on porte en nous. Les artistes du Mouvement pour l'Art Présent nous proposent de laisser parler l'artiste qui est en nous, de devenir acteurs de nos propres vies, d'agir.

Durant trois ans, laboratoires de recherche, réflexions et expérimentations, se succèdent dehors et dedans. La question de l'espace spectaculaire n'est jamais tranchée. Lors de notre entretien, Françoise Bouvard s'interroge sur la capacité du théâtre de rue à surprendre encore, sur les festivals et leurs publics. Elle veut bousculer et être là où on ne l'attend pas. L'opposition entre dehors et dedans est désuète. Mais, il semble tout de même nécessaire de créer en direction d'un espace ou d'un autre. Trop fantaisiste pour les salles des Scènes nationales mais pas assez pour la rue, *I do* n'a que trop peu tourné.

Urbaphonix de Décor Sonore

La compagnie Décor Sonore a présenté son spectacle, *Urbaphonix,* lors de la 26ème édition du Festival transnational des artistes de rue à Chalon-sur-Saône. Décor Sonore a été fondé en 1985 par Michel Risse, multi-instrumentiste, électroacousticien et compositeur, et Pierre Sauvageot, compositeur et actuel directeur de Lieux Public. La compagnie s'est spécialisée dans les compositions pour l'espace public. Elle propose « des formes très diverses [qui] vont de petits dispositifs intimistes théâtralisés, [comme] *Le don du son* : mise en scène d'objets sonores personnels collectés auprès du public, jusqu'aux spectacles pluridisciplinaires à très grande jauge, [comme] *Instrument-Monument* : création scénographique à l'échelle monumentale, composition de son inouïs issus de la matière présente *in situ*. »[719]

Urbaphonix est un concert de musique concrète. [720]L'équipe de Décor Sonore « [s'amuse] à orchestrer idéalement les portes à coulisses des magasins, le brouhaha des foules, les tintamarres différents des gares, des forges, des filatures, des imprimeries, des usines électriques et des chemins de fer souterrains. »[721]

[719] Doudiès, Hélène, « L'oreille attentive », Expressions sonores à l'écoute du monde*, Stradda, La magazine de la création hors les murs*, n°27, Hors Les Murs, janvier 2013, p. 9.
[720] Nom donné en 1948 par Pierre Schaeffer à une nouvelle forme d'expression musicale, dont il fut l'inventeur et, avec Pierre Henry, le pionnier principal. (…) Résolument acoustique, la musique concrète cherche son matériau dans les corps sonores, dont le son est capté par micro et éventuellement manipulé après enregistrement : soit mécaniquement (par montage ou variation de vitesse de lecture), soit électriquement (par filtrage du spectre des fréquences et amplification). Dictionnaire de la musique, Larousse.
[721] Dossier de diffusion *Urbaphonix.*

L'espace sonore apparaît comme une problématique et un enjeu majeur dans les arts de la rue. Entre 2011 et 2012, Hors Les Murs a organisé deux temps de réflexions sur l'espace sonore et a consacré le numéro de janvier 2013 du magazine *Stradda* à cette même problématique. Des artistes de tout poil s'intéressent à l'espace sonore.

Il est tôt, je parcours les rues presque silencieuses de Chalon-sur-Saône. La ville, ivre de spectacles, se réveille peu à peu. Décor Sonore était programmé du jeudi au dimanche à 9 heures et à 15 heures. Pour pouvoir profiter pleinement du spectacle, j'ai choisi de participer à la première représentation du vendredi. La notoriété de la compagnie laisse penser que le public se déplacerait en masse. Je parie donc sur la paresse du festivalier.

Il fait frais. J'attends assise au bord du trottoir. Cinq gentlemans, en costume cravate, apparaissent au coin de la rue. Ils tirent d'encombrantes valises.

Les cinq techniciens-musiciens commencent leur exploration de l'espace - sonore - en nous donnant à entendre la vibration métallique d'un panneau d'interdiction de stationner. Surprise ! Ce son prohibé est enchanteur.

Dans *Urbaphonix*, les équipements collectifs deviennent autant d'instruments. Les « urbaphonistes » composent à partir des éléments qui constituent l'espace. Les surfaces vitrées deviennent des orgues de verre, des diaphragmes à frapper, des surfaces à frotter. Les dalles minérales se changent en lithophones, les containers en plastique en grosse caisse. Les grilles d'arbres se transforment en clavier de métallophone ou en harpe métallique.[722]
Les performeurs captent et amplifient les sons du mobilier urbain et composent sur l'instant une musique environnementale. Cette liberté de composition laisse entendre que chaque représentation d'*Urbaphonix* est unique et singulière. Les valises constituent une régie mobile.

Je (re)découvre les lieux à travers les sons qu'ils produisent. Les yeux fermés j'écoute, je sens, l'espace vibrer, sonner, résonner. J'apprends à percevoir différemment ; je réoriente ma perception. L'espace urbain devient mélodieux. La vitrine du magasin de musique est au diapason avec le container. Une branche d'arbre bruisse. Le balcon du voisin tinte.
Michel Risse met en scène un espace commun non partagé.[723] Il théâtralise l'espace sonore urbain. Écoutez, la ville nous parle !

[722] http://decorsonore.org
[723] http://vimeo.com/26270454 Michel Risse à la Paperie d'Angers.

Urbaphonix

En novembre 2013, lors d'un entretien téléphonique avec Michel Risse j'apprends que les résidences de création d'*Urbaphonix* ont été filmées par le photographe et vidéaste Vincent Muteau. À condition que je ne diffuse pas les vidéos, Michel Risse et Vincent Muteau ont accepté de me les transmettre. Ce qui suit est un compte rendu des vidéos.

Sur un trottoir angevin, Michel Risse et son équipe : trois musiciens et un ingénieur du son, vérifient leur dispositif sonore. La console de mixage est allumée. Chacun est muni d'oreillettes. Des tests sons sont effectués. « Un, deux, un deux… » Des enceintes acoustiques sont fixées sur des diables par des sangles. La console de mixage est montée sur roulette.
Dans la situation de crise actuelle, le statut d'intermittent étant de plus en plus souvent remis en cause, Michel Risse s'interroge sur son avenir et celui de sa compagnie. En réponse, il élabore un nouveau cahier des charges. La fiche technique de son prochain spectacle, *Urbaphonix*, devra être aussi légère que celle d'une fanfare. La mobilité est de rigueur. Michel Risse imagine une déambulation. Le spectacle doit être « bon et populaire pour pouvoir être joué au chapeau »[724] mais aucune concession artistique n'est souhaitée. Il doit pouvoir être joué partout. La largeur, des valises sonores, a été définie en fonction de la norme européenne en matière de largeur de porte. *Urbaphonix* est un projet acoustique ambitieux. Créé de toute pièce, le dispositif sonore a nécessité un long temps de recherche. Michel Risse a travaillé avec le laboratoire, Lutherie-Acoustique-Musique (LAM), qui est sous la tri-tutelle de l'université Pierre et Marie Curie, du CNRS et du ministère de la Culture. Décor Sonore s'inspire notamment de la technologie utilisé par Benoît Maubrey pour ses habits sonores. Équipement, que j'ai pu admirer dans *Audio- ballerinas* aux Accroche-cœurs d'Angers.

Pour mener à bien son projet de création, Décor Sonore a obtenu le soutien d'une dizaine de partenaires financiers. Sept résidences de création ont été organisées. La résidence à la Paperie d'Angers est la quatrième résidence. Depuis la dernière résidence à l'Abattoir le dispositif sonore est mobile.

Les urbaphonistes s'interrogent : Où va-t-on ? Que fait-on ? Je les regarde disparaître au coin de la rue. Quelques minutes plus tard, je les retrouve, dans une zone piétonne. L'un ausculte un panneau publicitaire. L'autre écoute à l'aide d'un stéthoscope un potelet, empêchant l'accès à la rue piétonne. Le premier abandonne le panneau publicitaire pour une gouttière en zinc. Le troisième examine la vitrine d'un salon de thé. Le dispositif sonore fait l'objet de réglages. Quelques phrases musicales sonnent.

[724] Entretien avec Michel Risse, novembre 2013, annexe audio.

Une commerçante demande : « qu'est-ce que c'est ? Qu'est-ce que vous faites ? » Michel Risse décide de lui faire écouter une vitrine. Dubitative mais rassurée elle prend le flyer que lui tend Michel Risse et repart dans sa boutique.

Plus loin, une cabine téléphonique est explorée. Il n'y a personne au bout du fil. La cabine semble muette. Les rayons des roues de vélos se montrent plus loquaces. À leurs tintements, un bruit plus sourd se mêle. La table à la terrasse du restaurant japonais devient percussion. Le tapotement régulier du combiné se répercute. Frotté, le fil du téléphone fredonne. Peu à peu rayons, table et cabine s'accordent.

D'une rue à l'autre, un rituel s'esquisse. Il débute par une exploration tactile de l'objet. Les urbaphonistes touchent, tapotent, effleurent, caressent. Les gestes sont lents et précis. Puis, ils interrogent l'objet, l'écoutent avec un stéthoscope, posent l'amplificateur, partagent le son, le laissent s'évanouir avant d'improviser quelques phrases musicales. Les musiciens ont des outils à leur disposition : des baguettes de batterie, de vibraphone de basse, une brosse, un archer, ainsi qu'un dé à coudre. Une échelle permet d'atteindre les instruments hauts perchés.

Plus tard, les musiciens posent leurs valises sur une petite place dont le centre est occupé par une fontaine. Quelques sons sont échangés. Un potelet et une table sont percutés. Le clapotis de l'eau est orchestré. L'alarme d'une voiture est fortuitement déclenchée. Il n'en faut pas plus aux musiciens pour improviser. Les passants s'arrêtent bouche bée. Certains battent du pied. Les spectateurs applaudissent. Les urbaphonistes, bras tendus, désignent les objets.

Tout le jour et une partie de la soirée, le centre-ville d'Angers est mis à l'épreuve. L'activité dans les rues diminue peu à peu. La nuit tombe. L'espace public est moins bruyant. Les sons se détachent mieux. Michel Risse joue avec l'écho. *Urbaphonix* peut être joué à toute heure du jour et de la nuit.

Lors de la dernière résidence organisée au Parapluie à Aurillac, la metteure en scène Martine Rateau s'est jointe à l'équipe artistique pour travailler les expressions et les postures des musiciens[725].

[725] Entretien avec Michel Risse.

Quelques heures de vidéos plus tard, je retrouve les urbaphonistes pour leurs premières représentations à l'université Pierre et Marie Curie (UPMC) à Paris. De 2011 à 2013, Michel Risse est un artiste associé à l'UPMC.

Durant trois ans, Michel Risse et Décor Sonore ont mis le campus « en scène et en ondes »[726]. *Urbaphonix* est programmé trois jours de suite à l'heure de la pause déjeuner[727].
Il est midi, cinq gentlemans en costumes cravates noirs font leurs apparitions. Ils tirent derrière eux d'encombrantes valises noires. Personne ne semble avoir remarqué leurs présences. Ils regardent autour d'eux, hument l'air, tapent dans leurs mains, écoutent. L'un dit : « Par-là ! ». Ils auscultent un panneau de signalisation. L'autre dit : « Possible ! ». Un troisième dit : « Abandon ! ». L'ingénieur du son participe au jeu. Ils changent de direction, avancent de quelques mètres et choisissent un préau métallique. Ils l'examinent, le nettoient, posent l'amplificateur. L'ingénieur du son regagne sa console de mixage est dit : « Test. ». Un urbaphoniste tape sur le préau. Un son jaillit. Les spectateurs forment à présent un demi-cercle autour d'eux.

Les résidences ont été des temps d'expérimentation dans l'espace public. Elles ont permis aux musiciens d'acquérir une méthode d'exploration des matériaux qui composent l'espace public : potelet, boite aux lettres, balcon, barreaux de fenêtre, barrière, table, vitrine, panneau. *Urbaphonix* s'est construit sur une accumulation d'expériences, de confrontations à l'espace et de rencontres avec le public.

Around the block d'Asphalt Piloten

Vendredi 18 avril, je trottine jusqu'à la station de tramway Saint-Éloi à Montpellier. La compagnie Asphalt Piloten présente son travail aux professionnels de l'Informal european theatre meeting ou ITEM. Cette rencontre est organisée par Marjolaine Combes la directrice de l'Atelline. Asphalt Piloten est en résidence à l'Atelline depuis dix jours.

L'ITEM a eu lieu du 16 au 19 avril 2014 à Montpellier. Il met en lien des professionnels du spectacle du monde entier. L'ITEM compte plus de 500 membres venants de 50 pays différents. Pendant trois jours, les tables rondes, les débats, les spectacles et les rencontres se sont succédé.

[726] Programme des interventions de Décor Sonore à l'UPMC.
[727] Le 27, 28 et 29 mars 2012 de 12 à 13h30.

La compagnie Asphalt Piloten a été créée en 2011 par la danseuse tout terrain Anna Anderregg. Ces dernière années elle a pris « part à de nombreux projets dans les registres les plus divers: création d'une pièce de danse avec les détenues et un policier d'une prison pour femmes de Vientiane (Laos), danseuse aux côtés de la rappeuse controversée Lady Bitch Ray, workshops de danse avec des enfants tziganes à Istanbul, performance dans l'univers pop de The Barotti Island, spectacles de feu à Glastonbury. »[728]

Asphalt Piloten réuni des artistes européens d'horizons divers pour créer in situ, dans l'espace public. Pour *Around the block*, Anna collabore avec la vidéaste Camilla Mantovani, la projectionniste Henne Fritze et le compositeur Marco Barotti. *Around the block* est une installation vidéographique qui veut dynamiser, déplacer, interroger les espaces/temps urbains. En octobre 2013, une première résidence a eu lieu au Centre national des arts de la rue, la Paperie à Angers. Elle a été l'occasion de recherches et d'essais. La résidence à Wolubilis[729] en mars 2014 a constitué une première étape de création. La résidence organisée par l'Atelline à Montpellier est une deuxième étape de création. Elle viendra confirmer le concept établi, la méthode de travail. Une sortie d'atelier est prévue le soir même.

Les professionnels font cercle autour d'Anna Anderegg. Elle désigne les immeubles sur lesquels la vidéo sera projetée ce soir. Le carrefour est bruyant ; nous n'entendons pas tout ce qui est dit. Elle souhaite nous montrer comment elle travaille. Nous la suivons. Elle s'arrête devant une allée de garage en pente. Ses collaborateurs s'affairent, la camera est posée, l'image est cadrée. Anna danse à même l'asphalte. Elle progresse jusqu'à la porte du garage. Elle danse dans l'image, prend appui sur son cadre.

Dans l'obscurité d'une salle de cinéma, nous regardons à nouveau les images. Anna nous explique comment elle retravaille l'image. Le montage est projeté. L'image a été retournée. Anna est projetée dans une autre réalité, dans un autre espace-temps. Elle semble danser contre un mur. Ses mouvements semblent lents, ralentis.

Sous l'œil de la caméra, Anna a dansé dans différents quartiers de Montpellier. Tôt le matin, quand la ville dort encore l'équipe d'Asphalte Piloten explore l'espace. Seule, la danseuse évolue dans l'espace dont l'image marque la perspective, les lignes de fuites. Le calme et la solitude doivent contraster avec « l'électricité de la ville active »[730].

[728] http://www.asphaltpiloten.net
[729] Espace culturel Woluwe-Saint-Lambert en Belgique
[730] Dossier de production *Around the block.*

Parallèlement Marco Barotti crée un univers sonore en fonction des matériaux qui composent l'espace d'où est extraite l'image. Ensuite les images sont retravaillées et mises bout à bout pour redessiner l'espace urbain et le mettre en question.

Il est 21h ; je suis de retour à l'arrêt de tramway Saint-Éloi. Des images sont projetées sur deux immeubles situés de parts et d'autres du carrefour. Les haut-parleurs, diffusant la composition sonore, et les vidéos projecteurs sont suspendus aux feux, aux panneaux de signalisation et à l'arrêt de bus. Un son vibrant empli l'espace. Les façades des immeubles semblent, se courber, se tordre, se plier sous le poids des images. Je reconnais les façades des immeubles environnants mais aussi d'autres plus emblématiques de Montpellier, les immeubles du quartier Antigone, de la place de la comédie ou encore « L'hommage à Confucius » d'Alain Jacquet qui trône sur le rond-point face à la faculté des sciences. La danseuse se meut dans les images immobiles. Elle parcourt la ville irréelle.

Les vidéos sont projetées en continu de 21h à 23h. Chacune des vidéos dure une vingtaine de minutes. Nous regardons l'une puis l'autre. Il y a une continuité entre les vidéos. L'une semble amener à l'autre ; l'une s'arrête lorsque l'autre démarre. Lorsque la première vidéo se termine nous voyons la danseuse rouler dans des escaliers. Au démarrage de la seconde, nous retrouvons cette image incrustée dans une autre. Le dispositif s'adresse aux passants, c'est eux qu'il interpelle. Ils sont nombreux à s'arrêter quelques instants. Stoppé au feu rouge, les automobilistes s'interrogent : « c'est quoi comme film ? »

Around the block trouve sa source et sa puissance dans l'espace public. L'installation vidéo et sonore s'appuie sur l'architecture pour mieux modifier notre perception de l'espace environnant. La phase d'expérimentation est courte. Mais le processus de création *d'Around the block* est sans cesse recommencé.

« Écrire pour la rue recouvre une palette de langages qui ne se borne pas au seul texte : partitions, compositions, écrits et improvisation, croquis et programmes informatiques, poèmes et didascalies pour scénographies urbaines. »[731] Plusieurs langages peuvent se faire suite, s'ajouter, se compléter comme autant de regards et de mise en question de la création. Multidisciplinaire, l'écriture est une série de traces qui restent dans le souvenir et la mémoire. Les projets s'écrivent dans un va-et-vient entre les langages et les corps, entre le dehors et le dedans, cherchant leur nécessité profonde dans l'espace.

[731] Dussollier, Claudine, animatrice des collections "rue" pour les éditions L'Entretemps.

C/ Se confronter à l'autre

La sortie d'atelier

1/ *Waterlitz* de Générik Vapeur

En décembre 2011, je contacte Générik Vapeur. En mai dernier, j'ai vu *Bivouac* et *La Photo Communale* aux Rencontres d'Ici et d'Ailleurs. Cathy Avram accepte de répondre à mes questions. J'apprends alors que la compagnie travaille à une nouvelle création.

Le réseau Zone européenne de projet artistique (ZEPA) a choisi Générik Vapeur pour écrire un spectacle inspiré des neuf villes qui le constituent. ZEPA vise le développement des arts de la rue dans l'euro-région couvrant le sud de l'Angleterre et le nord de la France. Ce projet européen rassemble cinq villes anglaises et quatre villes françaises[732] : Brighton, Southampton, Winchester, Great Yarmouth, Loos-en-Gohelle, Amiens, Sotteville-lès-Rouen, Béthune et Brest.

La compagnie Générik Vapeur a été fondée en 1984 par Cathy Avram et Pierre Berthelot. Installée à Marseille depuis 1986, elle réside actuellement à la Cité des arts de la rue[733].

Cathy Avram et Pierre Berthelot, souhaitent traiter le thème du réchauffement climatique. Ils doivent également prendre en compte, les neuf villes du réseau ZEPA. Qu'est-ce qui peut relier ces neuf villes ? Le port de Southampson a semble-t-il été le déclic. Le container est apparu comme un objet commun à ces villes et à d'autres. Le container est choisi comme signe de l'industrialisation.

Depuis plusieurs mois, Cathy Avram et Pierre Berthelot travaillent sur l'objet container. Comment créer un projet artistique autour du container ? Comment poétiser un container ?[734]Ensemble, ils ont imaginé l'Omni, bonhomme d'acier. L'Omni a été construit dans les ateliers de Sud Side. Les membres de Sud Side se sont spécialisés dans la conception et la réalisation de structures scénographiques et de décors. Sud Side est installé dans la Cité des arts de la rue. L'Omni est composé de 8 containers. Il mesure 20 mètres, il pèse 15 tonnes. L'Omni a fait l'objet d'une présentation en décembre 2011.[735]

---

[732] Dans chacune de ces villes un projet est développé autour des arts de la rue. Amiens, Sotteville-lès-Rouen et Brest abritent des Centres nationaux des arts de la rue (CNAR). Brighton, Southampton, Winchester, Great Yarmouth, Loos-en-Gohelle et Béthune accueillent des festivals dédiés aux arts de la rue.

[733] La Cité des arts de la rue est un territoire d'expérimentation et de développement local et international des arts de la rue, situé à Marseille. http://www.lacitedesartsdelarue.net/spip.php?rubrique11

[734] Entretien avec Cathy Avram : « on poétise les objets que l'on a. En ce moment, on travaille avec une unité de containers ».

[735] Présentation racontée par Marc Villemain dans *Over The Channel, Artistes et espaces publics transmanche,* ouvrage qui relate l'aventure ZEPA. Villemain, Marc, John Ellingsworth, *Over The Channel, Artistes et espaces publics transmanche,* L'Entretemps, « Carnet de rue », Montpellier, 2013, p. 72.

Dans un second temps, l'équipe artistique s'est approprié l'objet afin qu'il devienne un élément de scénographie, un espace scénique. Comment l'intégrer dans un espace spectaculaire ? Comment donner vie à ce colosse ?

Les langages artistiques, qui ont été utilisés pour développer un espace spectaculaire autour de l'Omni, sont liés aux compétences artistiques et techniques des membres de l'équipe. *Waterlitz* réunit une vingtaine d'artistes : comédiens, musiciens, aériens, acrobates... Les compétences en escalade de certains ont permis d'explorer – physiquement - la verticalité de l'Omni. La maîtrise des nouvelles technologies - lumière, vidéo - ont permis à d'autres de rendre la structure imposante, mouvante, vivante. En réponse aux images créées, les musiciens ont proposé des ambiances.

Chacun, dans son domaine de compétence, a fait des propositions qui ont contribué au développement du projet artistique.[736] Seuls, les co-directeurs artistiques tranchent, font des choix. Ils ont eux aussi leurs domaines de prédilection. « Pierre s'occupe plus de tout ce qui est install' plastique, scénographie. Moi, je m'occupe plus des personnages et de la musique. La musique live est très importante à Générik. » Pierre et Cathy amènent de la matière pour nourrir le développement du projet : texte, image. L'écriture n'est pas formalisée, ni formelle.[737]

Le spectacle s'écrit peu à peu dans la mémoire et les corps des artistes, a posteriori dans la mémoire et les corps des spectateurs. Ainsi, une place est toujours laissée à l'imprévu. Cathy Avram m'explique : « on ne cherche pas à reproduire à l'identique » Un spectacle de rue est toujours susceptible d'être modifié. « Il n'existe qu'au moment où il est confronté au public. » [738]Cathy m''invite à venir dans leurs locaux en avril, un peu avant une répétition générale.

Il est 9h, j'entre dans les locaux de Générik Vapeur. Assis dans des canapés, les artistes se réveillent autour d'un café. Cathy Avram n'est pas encore là. Elle est allée aux fripes pour trouver des sweets à capuche. Cathy imagine, dessine et recherche les matériaux pour les costumes tandis qu'une costumière les met en forme, les coud. Appareil photo en main, je fais le tour les locaux. À l'étage, je découvre les bureaux, une cuisine et un espace de réunion.

---

[736] Entretien avec Cathy Avram : « On écrit la trame. Puis quand on passe aux répétitions, on écrit au jour le jour. Chaque idée est développée, mise en image. Les membres de l'équipe vont faire plein de propositions. Tout évolue et se met en place petit à petit. ».

[737] Entretien avec Cathy Avram : « On n'a pas mis au propre les traces de nos créations. (…)La mise en image se fait au jour le jour. »

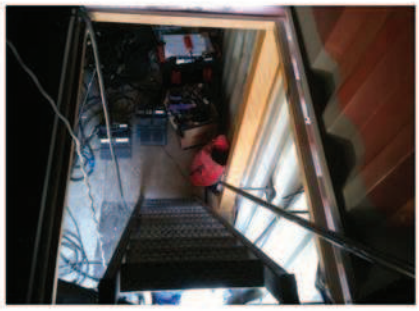
[738] Entretien avec Cathy Avram.

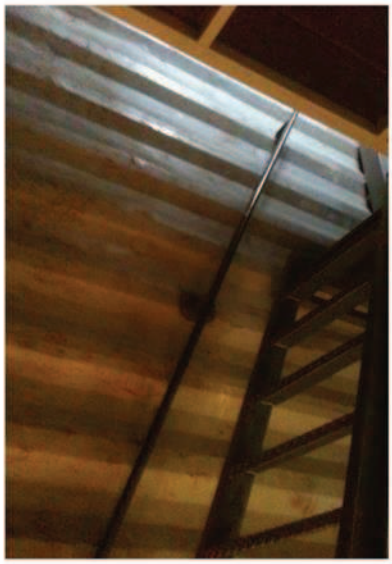
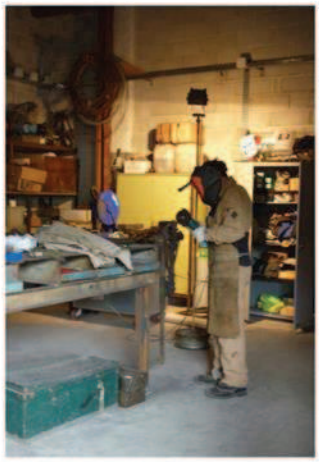
Sur les murs, je remarque des traces du processus de création. Une image qui nous renvoie au rêve constructiviste : le progrès comme salut de l'humanité. Un texte extrait de *La plus belle histoire*, d'Hubert Reeves, astrophysicien Canadien. La trame du spectacle est sur les murs. Elle est affichée. Elle apparait sous plusieurs formes. Elle est marquée, annotée. [739]

De la mezzanine, j'observe les artistes. Certains assemblent le squelette d'un ptérodactyle. D'autres soudent une échelle. Dans l'espace principal, les décors côtoient des tables, un espace de convivialité et un bar. Le reste se divise en ateliers : costume, lumière, son, construction. L'atelier de construction se prolonge sous un préau. Les musiciens installent la sonorisation sur la remorque d'un camion.

Debout, au cœur de la Cité des arts de la rue je découvre, l'Omni, idéal X. Les artistes/techniciens travaillent à l'intérieur de l'Omni. Je les entends. Des étincelles surgissent du bras gauche de l'Omni. Je me risque à l'intérieur. Il est indiqué : vous êtes dans la jambe gauche. Je grimpe les échelles et atteins le poitrail. J'aperçois le sol dans l'interstice, entre les containers. Prise de vertige, je redescends.

[739] Quelques images et textes qui habillaient les murs des locaux de Générik Vapeur, annexes, p. 342.




Waterlitz


Je reviens à Marseille quelques jours plus tard, pour la répétition générale. L'Omni tutoie les tours des quartiers nord de Marseille qui deviennent autant de géants endormis. Il s'impose dans le paysage urbain. Il tend les bras à la ville. On ne peut pas le manquer. Il attise la curiosité. Il annonce qu'un évènement va avoir lieu. Autour de lui, un espace spectaculaire se définit.

Le géant semble inerte, mais un périmètre de sécurité a été mis en place. Courons-nous un danger ? Devons-nous fuir ? L'Omni est une œuvre plastique qui véhicule un imaginaire important. « Après tout, une des plus vieilles utopies que les hommes se sont racontés à eux-mêmes, n'est-ce pas le rêve de corps immenses, démesurés, qui dévoreraient l'espace et maîtriseraient le monde ? C'est la vieille utopie des géants, qu'on trouve au cœur de tant de légendes, en Europe, en Afrique, en Océanie, en Asie ; cette vieille légende qui a si longtemps nourri l'imagination occidentale de Prométhée à Gulliver. »[740]Selon Michel Foucault, la figure du géant est une rêverie, une utopie dont le sujet est le corps. L'homme se rêve différent. Il idéalise son corps ; il rêve d'un idéal X.

« Le géant permute les significations et les métamorphoses, l'ici et maintenant n'est ni un ailleurs ni un passé ou un futur. Utopie et uchronie s'exposent non pas tant comme la mise en espace d'une société idéale mais, selon la proposition de Louis Marin comme une critique du présent. » [741]

De Rabelais à Voltaire, la figure du géant a permis des critiques indirectes de la société. Les matériaux, qui constituent l'Omni, nous renvoient à une imagerie plus contemporaine. Il rappelle les héros métalliques des films des années cinquante: Tobor[742], Roman[743], Gort[744]. Qui est l'Omni ? D'où vient-il ? Est-il comme Tobor le fruit de la science ? Ou vient-il d'une autre planète, comme Gort ? Ses intentions sont-elles aussi pacifistes que celles du géant, Léonard, de la compagnie Royal de Luxe ? Sa taille et son contexte de création rendent la comparaison avec le géant de Royal de luxe inévitable. *Waterlitz* signerait-il le grand retour des performances artistiques monumentales ?[745]

---

[740] Foucault, Michel*, Le corps utopique, les hétérotopies*, Lignes, 2009, p. 15.
[741] Marin, Louis, *Utopiques Jeux d'espaces*, Paris Minuit, 1973 in Marouf, Nadir (dir), *Pour une sociologie de la forme, Mélanges Silvia Ostrowetsky*, Paris, université de Picardie CEFRESS et L'Harmattan, 1999, p. 19.
[742] Sholen, Lee, *Tobor the great.* 1h17, Noir et blanc, 35mm. Mono, 1954, États-Unis.
[743] Tucker, Phil*, Robot Monster,* 66 minutes*,* Noir et blanc, 1953, États-Unis.
[744] Robert, Wise, *Le jour où la terre s'arrêta* (*The day the earth stood),* 1h28, Noir et Blanc, 1952, État Unis.
[745] Sichan, Stéphan*,* « les jeudis du port : "Waterlitz" un monument des arts de la rue », *Le Télégramme*, 23 aout 2012.

Derniers réglages ! L'équipe artistique de Générik Vapeur s'active autour de l'Omni[746]. La nuit commence à tomber. Le public est majoritairement composé d'artistes et de personnes travaillant dans le milieu artistique, mais des habitants des tours voisines sont également présents.

Il commence à pleuvoir. Les spectateurs s'abritent comme ils peuvent - parapluie, capuche - en espérant que le spectacle aura quand même lieu. Je fais le choix stratégique d'une position de repli : je m'assieds à quelques mètres, face à l'Omni, sur le plateau du semi-remorque sur lequel est posé la régie son et lumière. Les spectateurs les plus téméraires restent debout face à l'Omni. À droite, derrière le géant " se cache " une grue. À gauche, les musiciens se mettent en place sur le plateau d'un camion. Cathy Avram est au micro. Dans *Waterlitz*, comme dans tous les spectacles de Générik Vapeur[747], la musique « live » a une place importante.

Le géant s'anime pour nous conter une bien étrange histoire.

« Si l'on ramène les 4,5 milliards d'années de notre planète à une seule journée, en supposant que celle-ci soit apparue à 0 heure, alors la vie naît vers 5 heures du matin et se développe pendant toute la journée. Vers 20 heures seulement viennent les premiers mollusques. Puis à 23 heures, les dinosaures qui disparaissent à 23h40, laissant le champ libre à l'évolution des mammifères. Nos ancêtres ne surgissent que dans les cinq dernières minutes avant 24 heures et voient leurs cerveaux doubler de volume dans la toute dernière minute. La révolution n'a commencé que depuis un centième de seconde! Et nous sommes entourés de gens qui croient que ce qu'ils font depuis cette fraction de seconde peut durer indéfiniment. » [748]

Quelle heure est-il à l'heure des containers ? Il est tard. Trop tard ? L'Omni nous projette dans un passé. Il est verdoyant. Une image de forêt tropicale est projetée sur son poitrail. Ce dernier devient un écran géant. Un ptérodactyle passe lentement devant la structure. La musique marque et magnifie ses battements d'ailes. Il est suspendu à la grue. Le ptérodactyle porte sur son dos, un homme. Image idyllique, l'homme vit en harmonie avec la nature.

Nous avançons dans le temps. Le tempo s'accélère, devient plus percutant. L'Omni devient de glace. Une image de glacier est projetée sur son corps d'acier. Un comédien déguisé en ours blanc déambule, seul, sur le bras gauche du colosse. La mélodie souligne la nonchalance de sa démarche. Le corps du géant devient un espace de jeu. L'Omni est un espace de jeu à la mesure d'une ville, un espace de jeu monumental. Debout sur une balançoire, un comédien travesti en pingouin vole au secours de l'ours désemparé.

---

[746] Nous avons assisté à la répétition générale du 21 avril 2012 à la Cité des arts de la rue.

[747] Entretien Cathy Avram : « Parfois, ce n'est pas pratique de jouer en live, parce que c'est compliqué à sonoriser. On a toujours défendu cela. Je pense que c'est une vraie couleur. ».

[748] Reeves, Hubert, *La plus belle histoire du monde*, Le seuil, 1997, 170 p. Cet extrait a été une source d'inspiration pour la compagnie Générik Vapeur. Une photocopie de ce texte été posé sur une table dans leurs locaux, à côté d'une reproduction miniature de l'Omni.

La balançoire est suspendue à la grue. Ensemble, ils volent vers des cieux moins hostiles. Comment en est-on arrivé là ?

Les tableaux se succèdent. Ils sont l'imbrication d'une image vidéo, d'une musique et d'une action performative. Les inventions modernes - le bateau, l'avion, la voiture - semblent être un fil conducteur. Elles passent devant l'Omni, suspendues à la grue, comme autant de témoignages des différentes révolutions industrielles. Sur une musique des années folles, nous revivons les grands départs du port de Southampton.

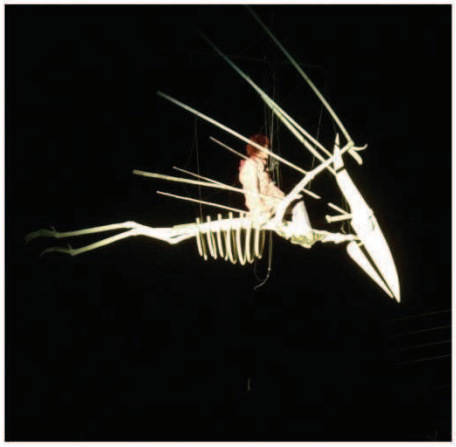
Les performeurs parcourent le colosse de haut en bas tels « les molécules agitées de son corps gigantesque »[749]. Ils s'agitent à l'intérieur et surgissent à l'extérieur : de ses bras, de son poitrail, etc. Sur une représentation graphique du cours de la bourse, les performeurs descendent en rappel l'Omni. Leurs vies ne tiennent qu'au cordon de la bourse. Le corps du géant est le théâtre de révoltes, de révolutions. « Il s'enflamme sous un déluge pyrotechnique. »[750] Le calme revient. L'Omni est à nouveau verdoyant. Un ptérodactyle passe.

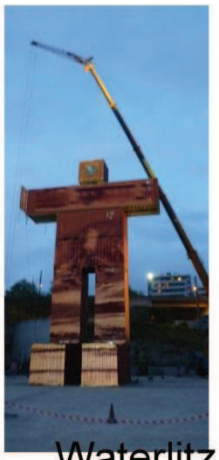
On retombe en enfance devant le géant d'acier de Générik Vapeur. L'Omni fait surgir des tas d'histoires. On est émerveillé par le montage audiovisuel, les performances et les effets pyrotechniques. L'Omni apparaît comme un totem de l'ère industrielle, une représentation de l'humanité moderne, qu'il questionne dans son rapport à la nature, à l'environnement. La monumentalité de l'espace de jeu engage à développer et étoffer le jeu théâtral, par le biais de la performance, l'emploi de la vidéo, l'ajout de musiques, etc. L'utilisation de multiples techniques et disciplines permet d'explorer et d'exploiter pleinement les dimensions hors-normes de cet espace scénique.

Générik Vapeur a ouvert les différentes phases du processus de création au public. Les artistes de rue sont coutumiers du fait. À la demande des membres du réseau ZEPA le processus de création de *Waterlitz* est resté ouvert aux curieux en dehors des présentations officielles et des répétitions.[751] La création s'inscrit ainsi dans un aller-retour entre les artistes et le public.

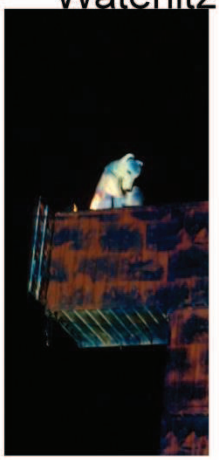
---

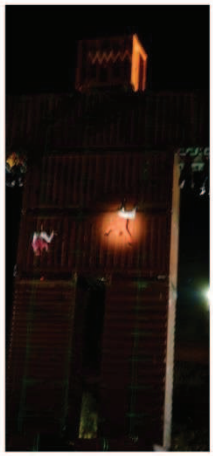
[749]Marouf, Nadir (dir), op.cit, p. 25.
[750] Moreau, Nora, « Les révolutions de Waterlitz », *Le Télégramme,* 25 août 2012.
[751] Entretien avec Cathy Avram : « Les gens vont venir voir le processus de création, voir les évolutions, assister aux répétitions. (…) On va favoriser les allées et venues. »

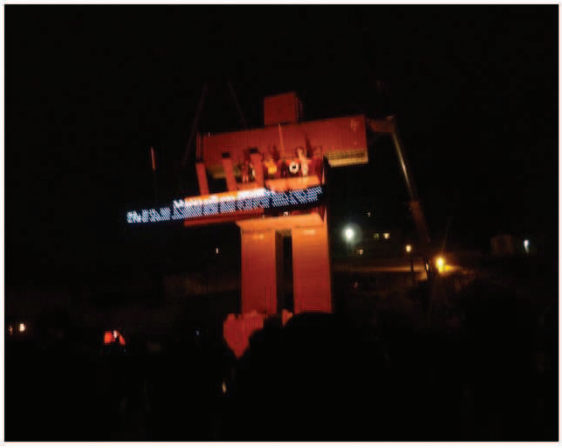




Waterlitz







2/ *Sous la poussière* de la compagnie Vendaval

La porte du théâtre est ouverte. Des cartons gisent sur le sol. Le lieu à l'air abandonné, désert. J'entends des voix. Je traverse le vestibule, passe derrière les gradins. Carmela Acuyo, la directrice artistique de la compagnie Vendaval, vient à ma rencontre. Elle chuchote : « on regarde une vidéo d'un filage, je te présente après. » Je prends une chaise et m'installe pour regarder la vidéo.

Invitées dans le Gers par Cyril Puertolas et Dimitri Voltano, les créateurs de la Petite Pierre, un lieu de spectacle en milieu rural, quatre danseuses andalouses Carmela Acuyo[752], Carmen Porras, Silvia Romero et Beatriz Salmeron créent en 1999 la compagnie Vendaval[753]. Leur premier spectacle, *Raconte-moi,* est le récit de leur voyage du sud de l'Espagne au sud de la France. Assises sur un échafaudage, quatre femmes entonnent une berceuse. Le ton est donné, la féminité, la légèreté et la fragilité ont aussi leur place dans la rue.

La compagnie Vendaval est en résidence à Bagnols-les-Bains, une petite station thermale lozérienne.[754] La résidence est organisée par l'association Rudeboy Crew et financée par l'Atelline. Installée au Bleymard, Rudeboy Crew organise depuis 2003 un festival dédié aux musiques actuelles et aux arts de la rue, le Festival d'Olt. Tout comme l'Atelline, Rudeboy Crew est membre du réseau La Diagonale qui vise le développement des arts de la rue en Languedoc-Roussillon. En 2014, l'association a organisée sept résidences. Elle compte deux permanents et six bénévoles très investis.

Après *Étoile Jaune,* un spectacle de salle créé en hommage aux victimes du génocide de la deuxième guerre mondiale à partir du journal d'Anne Franck, Carmela Acuyo et la comédienne, Maria Aneva imaginent *Sous la poussière*, un spectacle pour l'espace public librement inspiré du témoignage de la femme de lettres et résistante communiste Charlotte Delbo. Déportée en 1943 à Auschwitz, Charlotte Delbo consacre une grande partie de son œuvre[755] à raconter la vie concentrationnaire, entre l'impossibilité de dire et le devoir de le faire.

Sous la poussière devait être une création 2014. Les problèmes de santé de Maria repoussent la sortie du spectacle à l'été 2015. Le texte, des bribes de chorégraphie et la musique ont été écrits. Une trame a été définie.

---

[752] Carmela a une formation de danse classique et de danse contact-impro.
[753] Vendaval signifie vent violent ou coup de vent en espagnol.
[754] Du 7/04/2014 au 15/04/2014.
[755] 2013, le centenaire de sa naissance a été l'occasion de mettre en lumière son œuvre et ses engagements. Cette date a été choisie, sur proposition de l'association « Les Amis de Charlotte Delbo », pour symboliser un des évènements marquants de la culture par le Haut-Comité des commémorations nationales. Page, Christiane (dir), *Charlotte Delbo, Œuvre et Engagement*, Presses Universitaires de Rennes, Collection « Le spectaculaire », 2014, p 13.

Carmela est l'unique interprète de ce nouveau spectacle. Maria ne pouvant être présente, elle a demandé au chorégraphe et danseur Philippe Ducou de l'assister. Le régisseur Patrick Cunha et le danseur Mathieu Maisonneuve sont également présents pour travailler et mettre en place le son et la lumière. Après le visionnage, Carmela et Philippe s'entretiennent longuement. Philippe pense que l'espace doit être défini, marqué. Il dit : « il y a plein de petites morts. » Le rythme du spectacle reste encore à définir. Cela manque de ruptures. Il trouve la gestuelle trop redondante. Il conseille d'épurer. Il ajoute « il faut choisir entre la parole et le geste. » Carmela souhaite que le corps exprime ce qui n'est pas dit.

Un tapis de huit mètres sur six délimitera l'espace de jeu. Philippe propose qu'un autre espace soit défini à l'intérieur de celui-ci, (à la craie, à la chaux, avec du sable). Les techniciens définissent un périmètre de six mètres sur cinq au ruban adhésif sur le plancher nu. Philippe semble vouloir travailler sur les limites, les frontières.

Les techniciens passent en revue les projecteurs présents dans la salle. Certains sont grillés, d'autres ne sont pas reliés à la console. L'éclairage semble ne pas avoir servi depuis des années. Midi arrive. Une jeune femme passe derrière les gradins et lance : « bonjour ». Je décide d'aller à sa rencontre. Elle s'appelle Émilie ; bénévole de l'association Rudeboy Crew elle est chargée de cuisiner pour Carmela et son équipe.

Le déjeuner est prêt mais Philippe veut revoir la dernière scène. Au centre de l'espace de jeu près d'un banc renversé, Carmela crie : « De l'eau, de l'eau, je veux de l'eau. De l'eau, de l'eau, de l'eau…je bois je bois. » Sa voix s'adoucie : « La salive revient dans ma bouche. La vie me revient. La vue aussi. Et je la vois, la petite Aurore… . » Comment "donner à voir" l'expérience du corps assoiffé des prisonnières des camps sans commune mesure avec la soif ordinaire ? Le chorégraphe propose à Carmela de donner cette dernière tirade debout sur le banc pour que son corps rende compte d'un vertige, d'un vide, d'une chute.

À table je me permets quelques questions. Pourquoi prévoir un tapis de danse ? Pourquoi ne pas utiliser un banc public ? Carmela veut danser pieds nus ou en ballerines. Elle imagine une danse légère et fragile. Danser sur l'asphalte donne une autre densité au mouvement. Le banc est non seulement un élément de décor mais aussi un partenaire. La chorégraphie est en partie définie par rapport à ses proportions. De plus, le banc doit être mobile. Carmela aime modifier le point de vue du spectateur au cours d'un spectacle, « comme au cinéma ». Elle souhaite jouer dans l'espace public mais ne veut pas que cela définisse ses créations. Elle désire présenter à un large public la danse sous toutes ses formes. Carmela me confie que chaque création est unique mais que chacune est une nécessité. Le processus semble lui importer plus que le résultat.

Après-midi, les scènes sont reprises une à une. Philippe pointe du doigt les transitions qui lui semblent « téléphonées ». Il articule les gestes et les mots. Comment l'un amène à l'autre et inversement. Il différencie les adresses au public ; il distingue les adresses directes, des adresses indirectes : maman, Mouna, Viva, le public. Le public est un fantôme parmi d'autres.

Le mardi suivant je reviens au théâtre municipal de Bagnols-Les-Bains pour la sortie d'atelier. Cette première rencontre avec le public déterminera la suite. Le spectacle se compose de tableaux dont la scène finale est la clé. Carmela craint que le spectateur ne se perde.

Dans le vestibule, les bénévoles renseignent les spectateurs. Les curistes se mêlent aux adhérents de Rudeboy Crew et aux professionnels du spectacle. Dans la salle de spectacle, les gradins ont été dégagés. Des projecteurs ont été ajoutés, gélatinés, orientés. Le banc se languit dans une lumière tamisée.

Le public se tait. On entend des bruits de pas sur le parquet. La danseuse entre par la salle. Elle marque un temps puis entre dans l'espace de jeu. Elle porte une robe de chambre en soie blanche. Elle s'assoit sur le banc dos au public et s'exclame : « Champagne ! »

La parole entraîne le mouvement. L'un entraîne l'autre ; l'un se distingue de l'autre, l'un s'ajoute à l'autre mais jamais ils ne se superposent. Les « pourquoi ?» l'entrainent dans un tourbillon. Les « elle tire » l'entrainent vers le bas. Hors de l'espace de jeu elle s'adresse à ses fantômes. Face au public elle s'adresse à sa mère, à cour et à jardin aux autres : Viva, Mouna… . « Je leur ai dit que je m'appelle : Hélène Muller. » Dans l'espace de jeu, elle s'adresse à nous, spectateurs. Pour la scène finale, elle n'est plus en équilibre sur le banc. Elle se penche au-dessus pour boire. Elle raconte son histoire, un projecteur illumine son visage puis elle se détourne de la lumière et conclut : « comment on dit ? Il me faudrait les mots pour dire l'inexplicable mais ces mots n'existent pas. Alors, je ne vous dirai rien. »[756] Vendaval balaye les mots.

Les récits de Charlotte Delbo se mêlent à d'autres mots, d'autres témoignages dans une polyphonie qui joue entre le réel et le témoignage de l'œuvre littéraire[757], auxquels le geste et le mouvement s'ajoutent pour dire l'indicible.

[756] Extrait du texte de *Sous la poussière*.

[757] « On songe ici à la distinction aristotélicienne entre l'historien et le poéte : « l'un dit ce qui a eu lieu, l'autre ce qui pourrait avoir lieu, l'un dit le particulier, l'autre le général. » Aristote, *Poétique*, Paris, Le Seuil, 1980, chapitreIX, 1451b5 cité par Laurence Corbel, *Charlotte Delbo, Œuvre et Engagement*, Presses Universitaires de Rennes, Collection « Le spectaculaire », 2014, p. 106.

Les craintes de Carmela n'étaient pas justifiées, les spectateurs ont suivi le fil de l'histoire. Quelques spectateurs avisés soulignent toutefois que le titre n'est pas assez évocateur. Un changement de titre intervient quelques jours plus tard. *Sous la poussière* devient *Sous les mots*[758]. Les réactions et les retours des spectateurs orientent le processus de création.

D/ Quand le spectateur participe

Les artistes de rue invitent les spectateurs à participer au processus de création. Ces derniers cheminent à leurs côtés le temps d'une répétition, d'une ou plusieurs représentations, d'un atelier. Ils prennent part à la création et à la recréation.

Création semi participative : *Le Bonheur est dans le chant* des Grooms

L'amateur comme relais

En 2009, les Grooms commencent un long voyage. Ils ont décidé de créer leur propre opéra : une création complète avec un texte et de la musique originale.

La compagnie, les Grooms, est une fanfare théâtrale. Elle a été créée par Jacques Livchine, pionnier des arts de la rue, en 1984. Dans un large répertoire, le groupe pense le rapport entre la musique et la présence théâtrale. Les Grooms donnent « à voir la musique »[759].

Le trombone, Jacques Auffray imagine un spectacle sur le thème du bonheur. Quelques improvisations musicales plus tard, le groupe demande à Eugène Durif, un auteur de théâtre reconnu, qui a collaboré avec de nombreuses compagnies de rue et qui a écrit des textes de chansons pour des spectacles ou des opérettes, d'imaginer un opéra de rue. « Depuis 1998, les Grooms [s'intéressent aux rapports entre l'opéra et la rue]. Ils ont commencé par reprendre des œuvres du répertoire en les présentant en extérieur (*La flûte en chantier*) puis ils ont transposé des scènes d'opéra dans l'espace urbain.»[760]

Des résidences d'écriture sont organisées. Tandis qu'Antoine Rousset et Serge Serafini composent la musique Eugène Durif écrit *Le Bonheur est dans le chant*, un texte de 80 pages. Les essais dans l'espace public, au cours des résidences de création, ne sont pas concluants. Le texte est trop dense pour une déambulation. Contre l'avis de l'auteur, les Grooms procèdent à des coupes. Le préambule est réduit au strict minimum.

---

[758] Le spectacle a été présenté le 24 mai 2015 sous le titre, *Soif,* dans le cadre du festival Le Mai du Théâtre d'Hendaye.
[759]Entretien avec Christophe Rapopport décembre 2011, annexe audio.
[760] Dossier de diffusion du *Bonheur est dans le chant*.

Pour que le texte soit en adéquation avec l'équipe artistique[761] constituée pour l'occasion, des personnages sont supprimés. Les tirades trop longues sont découpées et redistribuées. Des moments d'improvisations sont aménagés, inscrits dans le texte pour l'alléger et l'aérer.

Les Grooms prennent sur le budget production pour roder le spectacle dans les petits villages environnants. C'est dans l'espace, avec les spectateurs que l'opérette trouve son rythme. Elle est jouée 18 fois avant d'être présenté aux professionnels à Chalon-sur-Saône dans le cadre du festival.

Il est presque 17 heures lorsque j'arrive au square Soubrane, sur l'île Saint-Laurent à Chalon-sur-Saône[762]. L'aire de jeu est déjà bondée. Je me fraie un passage. Une scène en bois d'environ trois mètres sur deux, est érigée. Une banderole, sur laquelle est inscrite « Journée du bonheur » surplombe cette dernière. Je m'assieds à proximité de la scène pour pouvoir profiter pleinement du spectacle. Les musiciens et les comédiens rejoignent la scène, non sans mal.

L'ambitieuse maire adjointe à l'urbanisme, au développement local et durable et son assistante, la brave Nadia, nous expliquent que cette année le traditionnel concours de balcons fleuris a été remplacé par " la journée du bonheur ". Au cours de la journée, le niveau de bonheur des habitants sera évalué avec à la clé une possible attribution du label " ville heureuse ".

Mme la maire adjointe nous présente le rayonnant Mr Swani[763], représentant du Bouthan, pays créateur de l'indice de Bonheur national brut (BNB). Celui-ci s'empresse de nous questionner : qui est profondément heureux? Quelques spectateurs, qui n'ont pas levé la main, sont pris à partie. Que manque-t-il à votre bonheur ? Après quelques boutades, il se tourne vers un homme d'une cinquantaine d'années qui, nous le comprenons après quelques instants, fait partie de la troupe. Il est professeur de philosophie donc potentiellement dépressif et ennuyeux et sa vie semble être une succession de drames, sa femme l'a quitté pour le professeur d'éducation physique, son chien est mort.

Il est intéressant de constater que l'improvisation décrite ci-dessus est inscrite dans le texte

[761] Quatre comédiens/chanteurs ont été engagés. Ils jouent plusieurs rôles au cours du spectacle.

[762]Nous avons vu le spectacle *Le Bonheur est dans le chant* à Chalon-sur-Saône dans le cadre du festival Chalon dans la rue, le 21 juillet 2011.

[763]Le rôle de Mr Swani est tenu par Pierre Samuel, un comédien connu notamment pour ses interventions dans l'émission « action discrète », diffusée sur Canal +. Les Grooms l'ont notamment engagé pour ses talents d'improvisateur.

Swani: avant d'aller à la rencontre de la population je propose de faire une mesure préalable de votre IBU… (impro)[764]

Elle permet d'intégrer les spectateurs au spectacle. Les spectateurs sont questionnés et s'approprient le questionnement. Une réponse est attendue mais le spectacle n'en dépend pas. Pour remonter le moral du professeur de philosophie - et pour notre plus grand plaisir -, Mr Swani, accompagné par la fanfare, " improvise " une chanson. Puis il nous propose d'aller à la rencontre des chalonnais pour évaluer leur niveau de bonheur. Les comédiens et les musiciens fendent la foule, qui se lance à leur suite. Nous sommes désormais à l'arrière du cortège et nous y resterons malgré nos efforts pour gagner quelques places.

Mr Swani frappe aux portes des chalonnais. Un jeune homme se penche par la fenêtre. Il porte une perruque de rastafarien[765]. Il exprime sa joie à travers une chanson aux sonorités reggae:

« oui, oui, oui, trop heureux
on peut pas faire mieux
tout me réussit
trop trop du tout cuit (...)[766] *»*

Un coup de klaxon retentit. « Autant que le visible, l'audible crée l'espace théâtral. Il structure la perception théâtrale visuelle. »[767]Un 4x4 veut passer. Nous encombrons la rue. Mme la maire adjointe fait appel au bon sens du conducteur, en vain:

« [Le conducteur] :
le premier qui raye
mon quat quat je le tue
le dézingue le déblaye.
çui là il est foutu
j'lui fais bouffer ses dents
qu'il ose l'outrecuidant »[768]

Nous nous écartons pour laisser passer le chauffeur furibond.

---

[764] Durif, Eugène et les Grooms, *Le Bonheur est dans le chant*, p. 4. Texte non édité transmis par Christophe Rapopport.
[765] Le spectacle est rythmé par l'intervention de "barons" : comédiens qui se font passer pour des habitants ou des spectateurs. On dénombre au total cinq barons, certains comme le prof de philo interviendront plusieurs fois.
[766] Durif, Eugène et les Grooms, op.cit, p. 12.
[767] Finter, Helga, « Les corps de l'audible : théâtralités de la voix sur scène», L'entre deux du théâtral et du performatif, *Théâtre Public,* n° 205, 2013, p. 47.
[768] Durif Eugène et les Grooms, op.cit, p. 8.

Au cours de la déambulation, nous plongeons progressivement dans l'univers de l'opérette. Les dialogues sont d'abord ponctués par de la musique et des chansons, puis sont eux-mêmes chantés.

L'adjointe : Ah, monsieur Lapilou,
(la foule scande Lapilou, Lapilou, lui a l'air particulièrement excédé, début musique)
Monsieur Lapilou, nous avons une bonne nouvelle à vous annoncer!
Madame Lapilou (Début du chant): Non, ce n'est pas Lapilou
L'homme: Non, je ne suis pas Lapilou.
L'adjointe : Vous n'êtes pas Lapilou!
L'homme : Non, je ne suis pas lapilou
L'adjointe : Où donc est Lapilou?[769]

Nous entrons dans l'intimité des Lapilou. Madame Lapilou, enveloppée dans un peignoir rose, paraît à la fenêtre. Elle ne semble pas très disposée à répondre à nos questions. Monsieur Lapilou n'est pas là. Mais Madame Lapilou n'est pas seule.

Les Grooms explorent la verticalité de l'espace public. Ils s'invitent chez l'habitant et font de leurs balcons et de leurs fenêtres de véritables espaces de jeu. Même en étant à l'arrière de l'espace spectatoriel, nous profitons pleinement des scènes jouées en hauteur. Les Grooms intègrent l'espace dans lequel se déroule la déambulation.

Les chants résonnent, prennent de l'ampleur. Des choristes émergent dans le public. La chorale chalonnaise Musique Plurielle participe au spectacle. Une participation qui a été remarquée et appréciée par les chalonnais.[770] L'intégration de la chorale locale participe à celle du public, à son adhésion au spectacle. À chaque représentation, les Grooms font le pari d'intégrer une chorale ou l'harmonie municipale au spectacle. « On investit dans l'humain » m'explique Christophe Rapopport. « On prend le temps de la rencontre. On a formé jusqu'à cent cinquante amateurs. Cela demande une énergie considérable mais c'est gratifiant. Les gens sont très heureux de participer et nous communiquent leurs enthousiasmes. »[771]

La masse spectatorielle semble avoir augmenté au cours du spectacle. Les scènes jouées à même le pavé sont de moins en moins visibles et audibles. Lors de la scène finale je n'entends que la rumeur mélodique qui parcourt le public.

Le Bonheur est dans le chant est une adaptation d'un genre théâtral, l'opéra, dans l'espace public. Avec ce spectacle, nous découvrons ou redécouvrons le genre de l'opéra – opérette. Cette création originale et inédite donne de la voix.

---

[769] Durif, Eugène et les Grooms, op.cit, p. 16.
[770] Bretaudeau, Nicolas, « un opéra de rue qui invite au bonheur », *Le journal de Saône et Loire,* dimanche 24 juillet 2011, p. 8-9.
[771] Entretien avec Christophe Rapopport.

Les performances vocales sont aux rendez-vous. Elles portent avec légèreté la parole théâtrale en place publique et entraînent les spectateurs. Au rythme de « la valse du Bhoutan », nous nous mettons en quête du bonheur.

L'intégration d'amateurs reconduit le processus de création, donne un nouveau souffle au spectacle. Ce dernier s'aère au contact des acteurs du quotidien pour mieux brouiller la frontière entre réalité et fiction.

Regards en biais de la compagnie la Hurlante : la rencontre comme processus

Je suis de retour à l'Atelline pour observer la jeune compagnie Montpelliéraine, la Hurlante. Fort de son expérience d'interprète et d'auteure pour l'espace public au sein des compagnies Les Boucans et Sîn[772], Caroline Cano fonde en 2011, la Hurlante.

Depuis trois ans, Caroline intervient auprès d'adultes en situation de handicap mental et psychique dans le cadre d'ateliers et de stages de théâtre. Ces rencontres l'ont amenée à s'interroger sur la folie. Qu'est-ce que la folie ? Qu'est-ce que la normalité ? Qu'est-ce que la réalité ? En 2012, elle débute un projet de création pour l'espace public, *Regards en biais,* sur le thème de la folie. Elle veut exposer la folie en place publique pour provoquer la discussion et dépasser les préjugés.

Une résidence à la Bulle Bleue « lieu de création et de diffusion artistique montpelliérain animé par une équipe composée de comédiens, techniciens, jardiniers, cuisiniers, administrateurs en situation de handicap »[773]permet à l'équipe artistique de collecter des témoignages. Ces derniers sont retranscrits et mis en fiction. Les noms sont changés, les digressions coupées et les récits assemblés en une polyphonie. En creux la silhouette d'un personnage se dessine, celle de Noël Folly. *Regards en biais* a trouvé son héros.

Les résidences sont l'occasion de discussions autour de la folie et de rencontres avec la population qui deviennent le moteur du processus de création. Peu à peu, un protocole se met en place. Le lieu d'accueil convie les habitants souvent par l'intermédiaire des associations de quartier à une présentation de projet.

---

[772]« J'écris pour l'espace public avec « Comment je suis devenu un terroriste de proximité » (Cie Les Boucans), « Les Mauvaises herbes » (Cie en Tracteur). Depuis trois ans avec la Cie Sîn, j'explore les écritures du réel, en tant qu'interprète comme dans « Je suis ici » (spectacle art de la rue) qui raconte dix ans de voyage en Palestine et de prises de témoignages. Puis en tant qu'auteure j'ai également co-écrit avec Émilien Urbach « Dernier Palier » (spectacle tout terrain) une pièce retraçant la rencontre d'une équipe artistique et les habitants du quartier populaire le Petit Bard à Montpellier.» Dossier de production *Regards en biais*.

[773] http://www.labullebleue.fr

Les personnes sensibles à la démarche de la compagnie sont invitées ultérieurement à échanger en privé avec Caroline et Marina Pardo son assistante à la mise en scène. Un questionnaire guide l'entretien. Ces temps de rencontres permettent à Caroline de solliciter les habitants. Différentes modalités de participation sont proposées : restituer son témoignage, construire des éléments de décor, faire de la figuration ou prêter sa fenêtre, son balcon. Par la suite, des ateliers artistiques permettant d'intégrer les volontaires au spectacle sont organisés. Le protocole a été mis en place dans son intégralité pour la première fois à l'automne 2013, dans les quartiers de Celleneuve et de Figuerolles à Montpellier.

Regards en biais s'implante sur un territoire. Caroline requiert environ 10 jours pour découvrir les lieux, organiser des rencontres avec les habitants et les ateliers artistiques. Les restitutions les 2 et 3 novembre 2013 à Celleneuve marquent une première étape de création. La résidence à l'Atelline constitue une nouvelle étape. Une sortie d'atelier est prévue le 29 mars 2014.

9h30, Caroline et le comédien Collin Hill arrive à pied. Ils sont logés dans un gîte sur la commune de Villeneuve-lès-Maguelone. Les locaux de l'Atelline sont encore vides. Collin fait du café. Je profite de l'instant pour poser quelques questions. Où en êtes-vous dans le processus de création ? Vous avez fait combien de résdiences ? Combien en ferez-vous ?
Aujourd'hui, la compagnie va travailler l'interprétation des textes dans la salle de répétition de l'Atelline. Caroline me confie qu'elle préférerait travailler dehors mais qu'elle ne veut pas user de la patience des habitants.

10h, les deux artistes commencent à s'échauffer en musique. Quelques minutes plus tard, ils sont rejoints par la troisième interprète, la danseuse Sarah Firby. Caroline écrit, met en scène et joue dans le spectacle. Sarah propose un exercice. À tour de rôle, les interprètes se massent les os, les muscles, et la peau afin de redécouvrir les différentes densités de leurs corps. Chaque massage est suivi d'une improvisation physique dans l'espace faisant travailler tous les os, tous les muscles puis toute l'enveloppe charnelle.

11h15, Les artistes se penchent sur un soliloque de Noël Folly. À ce stade, la quasi-totalité de la matière textuelle est écrite, mais monologues et tirades sont encore interchangeables tout comme les interprètes.

Assise en bordure de l'espace de jeu, Sarah lit à haute voix le monologue :

Je te le dis, marche droit sinon ça va dégommer!
Mon père il va m'emmener à l'hôtel, en vacances, mon père.
Mais qu'est-ce tu as ?
Maman?
Pourquoi tu me tournes le dos?
Oui, je prends mon chocolat chaud maman
Et je t'entends renifler,
Tu m'emmènes chez Ragoza aujourd'hui
Tu me tournes le dos
Mon père il m'emmènera à l'hôtel[774]

Collin improvise en fonction de ce qui est énoncé. Le texte est exploré physiquement. Plus qu'une illustration du texte, c'est un état de corps qui est recherché. Les pensées de Noël Folly se mêlent et s'emmêlent. Chacun des interprètes improvise à partir du monologue. L'espace de jeu est réduit. Des éléments de costumes sont introduits : un k-way rouge et un bonnet bleu. Les artistes me demandent de filmer.

Midi sonne. La table est dressée dans la cour. La gérante du Troc amène le déjeuner. Je les interroge sur leurs rencontres avec les habitants de Villeneuve. Quelques jours auparavant une première rencontre a été organisée par l'Atelline. Des entretiens sont prévus avec les volontaires dans la semaine. Caroline ne souhaite pas qu'il y ait des personnes extérieures, elle insiste sur le caractère personnel et intime de ces entrevues. Je reviendrai mercredi prochain, un filage est prévu.

Le filage a lieu en présence de Frédéric Michelet et Didier Taudière de la CIA. Laure, une des participantes est également présente. Nous suivons Caroline dans les rues de Villeneuve-lès-Maguelone. On s'arrête sous une fenêtre. Elle dit : « Voilà c'est ici ». On fait silence ; on attend. Collin passe devant nous, disparaît au coin de la rue. Doit-on le suivre ? Personne ne bouge. Il apparaît dans les ruelles adjacentes puis disparaît à nouveau. Il porte le k-way rouge et le bonnet bleu. On l'attend. Brusquement, Sarah qui attendait près de nous lance :

Je suis enceinte. J'ai rendez-vous avec le meilleur échographiste de la ville, le meilleur médecin, je veux être sûre qu'on prend bien les bonnes mesures. Je ne suis pas dans la tranche d'âge mais je vais faire le test pour la trisomie. Je veux le faire maintenant. Vite (...)

Collin réapparait. Il observe une fissure dans un mur, repart, nous fait signe. Nous lui emboitons le pas. Il pose des prospectus sur les pare-brise, dans les boites aux lettres.

[774] Extrait du texte de *Regard en Biais* transmis par Caroline Cano.

Caroline dit :

Noël Folly.
De son vrai nom: Noël Folly.
Né un 25 décembre, Rue Marionni
Aux Issambres.
Avec son vélo il sillonne la ville
Il roule à fond. Il goûte le vent
Goûte la pluie avec son anorak Ifaprix
Il distribue dans les boites aux lettres la pub (...)

Nous suivons Noël Folly dans le dédale des rues. Parfois nous perdons sa trace. Nous rencontrons les habitants et écoutons leurs témoignages sur le pas de leurs portes. Leurs voix surgissent et nous guident dans l'exploration dans la folie.

Autour, les villeneuvois et les villeneuvoises poursuivent leurs occupations habituelles ; ils rentrent et sortent de chez eux. Ils entrent dans le tourbillon de la folie malgré eux. Caroline entame un monologue lorsqu'un homme portant un k-way rouge sort de chez lui et grimpe sur sa moto. La coïncidence me fait sourire.

Tous les participants ne sont pas présents, certains moments font l'objet d'une description. « Dans le parc, il y aura plusieurs personnes portant un k-way rouge identique à celui de Noël Folly… »

Nous retournons à l'Atelline pour un débriefing. Frédéric Michelet remarque que la folie fait l'objet d'une narration et regrette qu'elle ne soit pas plus montrée. Il conseille aux artistes de chercher leurs TOC et de les amplifier. Il trouve qu'il n'y a pas assez de rupture dans la narration. Il propose de jouer sur les rythmes. « Et il faut vraiment projeter plus la voix. On ne vous entend plus à trois mètres. » Didier Taudière poursuit. Il note et approuve la simplification de l'écriture par rapport à la restitution dans le quartier de Celleneuve[775]. Il pose la question de l'incarnation. « Par moment, on ne sait pas qui vous êtes. Est-ce que c'est Caroline qui parle ou un personnage ? » Je reconnais dans ses remarques, la patte de la Compagnie Internationale Alligator, un théâtre qui se montre, qui s'entend et qui se voit. Il serait intéressant de voir comment ces jeunes artistes vont s'approprier ces remarques.

Un an plus tard, je les retrouve à Portes (30) pour une ultime résidence. La première du spectacle a lieu dans moins d'un mois à Nîmes (30) dans le quartier du Théâtre le Périscope. L'association La Fée Nadou les accueille.

[775] Certains textes et témoignages ont été raccourcis ou tout simplement supprimés.

Le groupement d'artistes installé dans un ancien bâtiment minier met ses locaux à disposition. Peu d'habitants ont répondu à l'appel de l'association, je me porte volontaire pour participer au spectacle. La rencontre et les échanges avec les habitants dépendent du travail de médiation qui est fait en amont. Dans les quartiers de Celleneuve et de Figuerolle, la compagnie a elle-même sensibilisée le public à son projet. Cela lui a demandé bien plus de dix jours. Pour prendre toute sa dimension le projet a besoin d'un appui territorial.

J'attends devant l'église de Portes. Au loin, j'aperçois Marina Pardo, l'assistante à la mise en scène. Je vais à sa rencontre. Elle montre le parcours de la déambulation à monsieur le maire. Je découvre l'ancienne école. Le bâtiment est à l'abandon. « On voudrait ouvrir les fenêtres et jouer une scène dans la classe du rez-de-chaussée. Est-ce possible ?» Le maire acquiesce. Plus tard, Marina m'explique « ces questions devaient être réglées mais la Fée Nadou change de médiatrice culturelle (…) on est obligé de les prendre en charge. ».

Caroline nous rejoint. Nous refaisons le parcours ensemble. «Si tu le veux bien, on voudrait qu'après le passage de Sarah tu sortes précipitamment de derrière le mur habillée en Noël Folly, que tu mettes des prospectus dans les boites aux lettres et que tu entraînes le public de l'autre côté de la route. » Je fais quelques essais. Une répétition aura lieu avec tous les participants le matin de la sortie de résidence. La création doit être rôdée avant que les artistes envisagent de faire appel à la créativité des participants. « Pour l'instant, c'est nous qui faisons les propositions en fonction des parcours. » m'explique Caroline.

L'ordre et l'importance des témoignages se sont affinés et stabilisés au fil des résidences pour donner du rythme au spectacle. Le personnage de Noël Folly est devenu central. La poésie de sa folie parcourt le spectacle. Noël enregistre les sons : le souffle du vent, le grincement d'une porte, le crissement du gravier sous ses pas…etc. Le musicien et compositeur François Boutibou a rejoint l'équipe artistique pour construire les espaces sonores.

Samedi, 11h Marina Pardo distribue k-ways rouges et bonnets bleus, vérifie que chacun a ses accessoires. Nous sommes six participants : deux bénévoles de l'association La Fée Nadou, Teddy une habitante de soixante-sept ans, la fille du technicien âgée de huit ans, une photographe qui suit le projet depuis ces débuts et moi. Chacun se met en place. Le filage commence.

J'interviens au début du spectacle. Après mon passage, je patiente pour la scène finale dans un immeuble vide. Cette partie du village a été désertée. Maisons et immeubles tombent en décrépitude. Notre présence est fantomatique. Nous hantons les lieux.

Lors de la scène finale, comédiens et participants apparaissent comme autant de Noël Folly, se mêlent aux spectateurs et offrent leurs éclatants coupes vents rouges. Des repères nous sont donnés.

Nous débriefons en déjeunant. Marina me demande d'aller plus lentement pour que le public comprenne qu'il doit me suivre. Je note. Les spectateurs arrivent. La tension monte d'un cran. Ils sont plus nombreux que je ne l'imaginais. Fébrile, Caroline nous remercie pour notre présence. Le top départ est donné. Je sème mes prospectus aux quatre vents et goûte à l'inertie du groupe. Qu'il est difficile d'entrainer cinquante personnes derrière soi ! Cachée dans l'immeuble, je respire à nouveau. Je fais une apparition sur le balcon de l'immeuble et descends pour offrir mon k-way à un monsieur grand et costaud qui malgré tous ses efforts n'arrive pas à l'enfiler. Tant pis, le signal retentit, je disparais derrière l'église. Quelques instants plus tard, les applaudissements résonnent. Ouf !

Avec *Regards en biais,* l'utopie de la rencontre avec le spectateur devient réalité. L'échange et la participation de l'habitant, spectateur potentiel, alimentent le processus de création. La compagnie la Hurlante tisse des liens et fait du rapport à autrui le sujet même de l'évènement artistique.

Regards en Biais
BY 507 DY

Olivier Grossetête et « Les Ateliers des bâtisseurs »

En 2012, Olivier Grossetête invitait les festivaliers de Chalon dans la rue à construire une tour en carton de 15 mètres. L'œuvre du plasticien marseillais se « construit autour de la récupération et du détournement - cartons, procès-verbaux, lettres de refus -, [il] tente de faire basculer ces éléments dénigrés dans l'univers de la fiction et du rêve. »[776]

En amont, avec l'aide des bénévoles du festival, l'artiste a découpé et mis en forme les cartons nécessaires à la construction. Olivier Grossetête n'en est pas à son coup d'essai.[777] Il a orchestré la construction de nombreux édifices en carton dans de nombreuses villes.

Pour s'assurer de la participation du public, l'équipe du festival a découpé le temps de construction en ateliers de deux heures. Le chantier s'étend sur les quatre jours du festival. Dès le 4 juin, soit presque deux mois avant le festival, les festivaliers pouvaient s'inscrire aux « Ateliers des bâtisseurs ». L'aboutissement d'un tel projet requiert la participation d'un large public. Les ateliers sont ouverts aux enfants accompagnés d'un adulte, à partir de 8 ans. C'est en festivalière aguerrie que je me suis inscrite à un atelier.

Olivier Grossetête s'était installé en bord de Saône près de l'allée des Granges Forestier. De l'autre rive je peux voir la maison en carton que les festivaliers ont bâtie la veille. J'espère être capable d'en faire autant.

Muni de ruban adhésif, Olivier Grossetête nous montre comment fixer les cartons entre eux. Nous avons deux types de cartons à notre disposition : des cartons de formes rectangulaires et des cartons en formes de trapèzes. Les trapèzes s'intercalent entre deux rectangles. Nous jouons avec des Legos géants.

Au départ, nous sommes une quinzaine. Le nombre de participant ira en s'accroissant. Le groupe de participants se caractérise par sa mixité générationnelle. Les enfants s'en donnent à cœur joie. Ils veulent être sur tous les fronts. Les retraités ne sont pas en reste. Les badauds s'arrêtent et considèrent le chantier. Certains se joignent à nous. D'autres s'installent dans l'herbe aux côtés des parents qui surveillent leurs enfants. Ensemble, ils regardent l'édifice s'élever ; ils nous regardent. La construction devient spectacle et par la même nous devenons acteurs, ou tout du moins actants.

Les rôles se répartissent. L'entraide s'organise. On s'affaire ; c'est une vraie fourmilière. Mégaphone en main, Olivier Grossetête, coordonne le tout. « On soulève !» Chaque fois que la tour monte d'un étage, l'exaltation grandit au sein du groupe.

---

[776] http://documentsdartistes.org/cgi-bin/site/affiche_art_web.cgi?&ACT=2&SEL=reperes&ID=235
[777] Il érige des structures en carton depuis ses débuts en 1998.

Cela va très vite, en un rien de temps la tour atteint sept mètres. Je n'en reviens pas. Olivier Grossetête me raconte qu'habituellement il bâtit ses édifices en carton dans des lieux de passage et que la construction va beaucoup plus vite.

Assurément, le jeu que nous propose Olivier Grossetête est un jeu collectif. La participation de chacun est indispensable. Les participants unissent leurs efforts dans un but commun. Ce jeu est fédérateur. Une connivence s'établit entre les participants. Est-ce vraiment un jeu ? Ce terme est-il vraiment adéquat ? Les participants s'amusent. Cette expérience est très ludique. Elle nous plonge dans l'univers de l'enfance.

Cette proposition artistique ne relève pas de la seule plaisanterie. Commun et recyclable, le carton interroge notre rapport aux déchets, à l'environnement, à nos modes de consommation. Construits et détruits en une même journée, ces édifices éphémères interrogent les lieux, participent d'une réappropriation de l'espace quotidien en rappelant les populations au plaisir d'habiter l'espace et de construire leur univers.[778]

Tours et autres maisons de carton sont voués à la destruction. À Chalon-sur-Saône, la déconstruction était prévue le dimanche 22 juillet à 18h. C'était sans compter sur le climat Bourguignon. Le lendemain, alors que je longe les quais, je constate que le toit de la maison a pris l'eau. Qu'importe ! Jeudi, j'ai construit une tour de quinze mètres. Qui peut en dire autant !

Olivier Grossetête met le processus de création entre les mains du spectateur. L'art devient un passage à l'acte. [779] Il est mis en question dans sa capacité d'agir sur le monde.

[778] http://www.documentsdartistes.org/artistes/grossetete/rep-rosato.html
[779] Conversation avec Olivier Grossetête (6 sept 2007), *L'art comme passage à l'acte*, Propos recueillis par Jean-Louis Marcos.

Les Ateliers des batisseurs

Conclusion

Ainsi, les artistes mûrissent leurs projets au contact des espaces, des territoires, de leurs habitants et des spectateurs. Créer pour l'espace public requiert un temps relativement long.
Il faut trois ans[780] pour conduire à terme une création hors les murs. Un an pour penser, construire le projet, quelques mois de plus pour trouver les co-productions nécessaires à son financement et un an et demi jalonné de résidences.

Certains artistes omettent d'emprunter le circuit des CNAR et des lieux de fabrique. Par manque de moyens ou pour apporter une réponse plus immédiate à des demandes de type évènementiel, les artistes créent dans des délais beaucoup plus courts. Le directeur artistique de Délices Dada, Jeff Thiébault, évoque des temps de montage de 5 à 8 semaines. Les artistes s'appuient alors sur leurs créations antérieures. Les canevas sont dépoussiérés, costumes et accessoires sont époussetés, bricolés, recyclés. Les essais, les répétitions, les représentations dans l'espace public et auprès des publics-populations constituent un savoir-faire puis un répertoire.

Les créations se construisent dans un dialogue actif avec le territoire et les habitants. L'expérimentation des espaces et l'écoute des réactions de l'assistance instruisent les praticiens, permettent le perfectionnement du projet artistique.[781] Sortie d'atelier, crash test, essai, répétition publique sont des temps de dialogue. Les premiers essais sont souvent confidentiels. Professionnels, expert, chercheurs et autres amateurs "éclairés" sont les premiers spectateurs. Une fois testé et corrigé, le spectacle se stabilise.

Mais les artistes de rue ne cherchent pas à reproduire à l'identique. L'improvisation est largement admise. Et pour cause, ceux qui écrivent, se donnent également en spectacle. Seul, un petit nombre met en rue des classiques et commande des textes à des auteurs contemporains. Ils inscrivent les improvisations dans leurs partitions, scénarios, synopsis. Ils laissent place à de micro-évènements mettant en jeu l'espace ou le spectateur et intègrent dès qu'ils le peuvent amateurs et professionnels. Les spectacles n'ont de cesse de se réinventer.

Ils s'écrivent à quatre, six mains voire plus et empruntent leurs mots au tout-venant. Une création pour l'espace public souvent nécessite plusieurs auteurs. Il est fréquent que le metteur en rue partage ses droits avec le collectif qui l'accompagne.

---

[780] Entretien avec Jean-Raymond Jacob.
[781] Mervant-Roux, Marie-Madeleine, op.cit, p. 224.

Les spectateurs sont intégrés au processus de création. On prend leurs témoignages, on les invite à construire des décors, à chanter, à danser, à dire un texte. La créativité du spectateur est stimulée.

Les arts de la rue s'écrivent dans l'espace et se fabriquent au contact des autres. Ils se construisent dans les va-et-vient entre la mise en espace, la rencontre et l'écriture. Ces allers retours sont le reflet des mouvements de l'esprit, des questionnements sur les espaces et le spectateur qui enrichissent considérablement la performance théâtrale. L'observation du processus de création met à jour un fonctionnement plus global des arts de la rue et des artistes qui chemin faisant repoussent les limites pour inventer sans cesse.

Conclusion

Il est des inventaires que l'on ne peut finir.

Dans la diversité des esthétiques, la pluralité des formes et des formats, la multiplicité des espaces investis et la variété des rapports aux spectateurs, les idéaux partagées par les artistes de rue émergent. Des aspirations qu'ils résument dans la déclaration liée au fondement de la Fédération nationale des arts de la rue : « utiliser comme scène l'espace de la ville en générant des formes artistiques nouvelles (originalité des spectacles, du rapport au public, des modes de production et de diffusion…) »[782].

Dans un esprit de liberté et d'inventivité, les artistes de rue investissent la ville aussi bien que la campagne et font surgir le théâtre là où on ne l'attend pas: dans les rues, dans les champs, sur les places, les passages piétons, les ronds-points, les façades…etc. Prenant le banal et l'ordinaire pour décor, ils révèlent sa théâtralité, permettent sa redécouverte par une mise à distance, un décalage des regards, un déplacement des corps.

Par leurs lectures sensibles des espaces, de leurs architectures, et de leurs fonctions, les arts de la rue font de la ville un théâtre à 360°[783]. Ils portent l'utopie d'une visibilité, d'une centralité de l'art au sein de la cité qui prend forme dans la figure du géant de Royal de Luxe[784]: corps fantasmé de l'artiste transfigurant l'espace public, faisant éclore « le potentiel utopique (…) dont parlait déjà Habermas »[785]

Le corps théâtral met la ville en scène(s). Il la réinvente, en détournant le corps quotidien de ses habitudes, de sa routine, en refaçonnant le rapport à l'espace, pour ouvrir le champ des possibles imaginaires, politiques et sociaux. Si les artistes de rue se rêvent en architectes de l'imaginaire, bâtisseurs de songes, et instituent la démesure en absolu - Jacques Livchine du Théâtre de l'Unité propose de fabriquer le patrimoine du futur, d'œuvrer à la construction de grands monuments invisibles[786] - c'est pour participer à une transformation politique et sociale dont la ville serait l'entité.

---

[782] Extrait de la déclaration au fondement de la Fédération nationale des arts de la rue consultable sur www.lefourneau.com/lafederation/Declaration-d-Aurillac.html

[783] Michel Crespin cité Chaudoir, Philippe, op.cit, p. 70.

[784] *Le Géant tombé du ciel* créé en 1994 par la compagnie Royal de Luxe est un spectacle emblématique qui a marqué le souvenir et sur lequel s'appuie le mythe des arts de la rue.

[785] Schnebelin, Bruno, op.cit, p. 14.

[786] Livchine, Jacques cité Chaudoir, Philippe, op.cit, p. 55.

« L'espace public est l'espace de la population.»[787] Ce champ très vaste se caractérisant par ses diversités sociales et culturelles est un vivier de spectateurs que les artistes de rue érigent en idéal dans la figure du public-population : une audience à la mixité exemplaire. Dans une volonté d'intégration sociale, ils veulent s'adresser à tous sans distinction. Contraints par la réalité des territoires et le carcan de la programmation, ils ne renoncent pourtant pas à ce public remarquable et continuent de développer des techniques d'apparitions ou de surgissements pour le surprendre et capter son attention. Ils créent aussi des propositions en liens avec les habitants et leurs espaces de vie pour activer leurs mémoires passées, présentes et futures.

Élevant la rencontre et le partage en principe, ils en font l'enjeu même de l'évènement théâtral et placent la relation aux spectateurs au centre. Dans un climat convivial et festif, ils mettent en scène la rencontre, simulent des situations de dialogue avec les spectateurs, provoquent l'échange entre eux. Des procédés qui à force de reprises sont devenus des codes qui suscitent l'attente et l'attention des spectateurs.

La représentation ne suffit pas, pour aller à la rencontre de l'habitant et parler au citoyen. Certains artistes ouvrent le processus de création au public, appellent la population à témoigner, à construire, à s'approprier l'œuvre. Le processus de création devient processus de rencontre, vecteur d'échange, de renouvellement artistique.

Faut-il parler d'une éthique de secteur ? Les points communs des arts de la rue sont autant d'idéaux esthétiques, sociaux et politiques, d'utopies mises à l'épreuve de l'art, de marques d'un dessein politique.

De nombreux artistes de rue affirment leurs engagements politiques et se déclarent militants. « L'art pour l'art ne m'intéresse pas »[788] dit Cathy Avram. Les revendications politiques, très présentes dans les discours des artistes de la première et deuxième génération- 1970, 1980 -le sont beaucoup moins dans ceux des générations suivantes. Les propos de Françoise Bouvard, directrice artistique de Lackaal Duckric en témoigne: « J'ai terminé ma formation aux Beaux-Arts en 1990 (...) J'ai ouvert *Télérama*, il était question du festival de Chalon-sur-Saône. (...) Je suis tombée dedans; je n'avais pas une volonté vraiment forte de faire du théâtre de rue. L'implication avec le public m'a plue et une certaine esthétique aussi. »[789]

[787] Ibidem, p. 57.
[788] Entretien avec Cathy Avram.
[789] Entretien Françoise Bouvard, in Marcel Mathilde, op.cit, annexes, p XLVIII.

Donnant la priorité à la création, la génération des années quatre-vingt-dix se dégage des ambitions politico-contestataires d'autrefois en même tant qu'elle se heurte à la banalisation de la critique de la société du spectacle selon Guy Debord. « La critique de la société de consommation, celle de la démystification de la marchandise, bref, tout ce qui, dans les années 1960, se donnait comme subversif et qui, dans les années 1980-1990, s'est retrouvé assimilé à la critique des médias ou à la critique de l'individu consommateur, spectateur imbécile»[790] alourdit désormais le discours.

Le conflit de génération n'est pas seul en cause. Les récits du passé en attestent, dès les années soixante-dix certains artistes de rue développent un théâtre qui veut s'insérer dans la vie des gens, être proche d'eux et en même temps être festif. À quelques exceptions près, les artistes de rue préfèrent la parenthèse festive, le divertissement réconfortant, le discours poétique à l'affrontement direct. Les arts de la rue ne sont subversifs qu'en de rares occasions. Si quelques spectacles de rue défraient la chronique, marquent par leurs discours politiques, cela est souvent plus affaire de contexte que de création.

Les Gens de Couleur,[791] qui est une traversée de la ville de corps enduits d'une épaisse couche de maquillage gras a provoqué la polémique dans des pays de tradition puritaine. « En Australie, raconte Françoise Léger, au cours d'un grand festival de théâtre, cela nous a valu une arrestation menottée, pendant qu'une chaîne de télévision filmait la scène. Cela a provoqué un vrai débat dans la société, que le syndicat des acteurs a utilisé pour traiter de l'allaitement des femmes, qui n'était pas autorisé dans la rue.»[792] Dans l'espace public, la création confronte les libertés individuelles et collectives à l'ordre public. C'est l'action citoyenne qui crée du désordre et en fait un acte politique. Peut-être est-ce en cet endroit que se situe le propos des arts de la rue ? S'ils promeuvent le désordre, les artistes de rue n'en sont pas les auteurs. En mai 2015, les Souffleurs, Commandos Poétiques, interdits de veille sur les toits des tours du quartier des Orgues des Flandres par la préfecture de Paris pour trouble à l'ordre public[793], invitent « la population à observer l'état actuel du monde artistique : une chaise vide »[794]au sommet d'un gratte-ciel. En liberté surveillée -commandités, financés, achetés, soumis à autorisations,- les artistes de rue résistent comme ici avec poésie mais ne sortent pas des cadres.

---

[790] Rancière, Jacques, op.cit, p. 8.
[791] Spectacle de la cie Ilotopie créé à la fin des années quatre-vingt.
[792] Propos rapportés dans la synthèse de l'atelier *« Ordre et désordre » dans l'espace public : jusqu'où peut-on aller trop loin ?,* mis en place dans le cadre de la Mission nationale pour l'art et la culture dans l'espace public (MNACEP), Aurillac, 19 août 2014. (non paginé)
[793] Les autorités invoquent tous azimuts le plan Vigipirate, quartier sensible, délinquance, 7 Janvier, suicide.
[794] http://www.maisondelafolletentative.fr

Le théâtre de rue se caractérise par un mode d'intervention doux qui offre l'art en partage aux publics-populations et rêve l'espace public en *agora*. Il ne veut pas imposer une opinion mais favorise l'échange et le mouvement de la pensée. Politique parce que dans la cité, le théâtre de rue n'est ni radical ni contestataire.

Si l'ordre public n'est pas troublé, la théâtralité elle est chahutée. Elle est bousculée par une écriture discontinue -confectionnée dans l'accumulation des résidences- faisant place à l'espace, à l'improvisation et au spectateur.

Théâtre de la métamorphose, le théâtre de rue met en jeu la théâtralité de l'espace public, la déconstruit et réinvente un espace théâtral. « L'espace en lui-même est susceptible de générer du théâtre. Toute ville possède des places qui évoquent une forme de théâtralité.»[795] C'est par la présence du corps que la place devient espace de rassemblement, le trottoir une avant-scène, l'escalier un gradin, le mur un fond de scène. Réduite au plus simple appareil, ou amplifiée par la construction mécanique, la scène elle-même se modifie en permanence sous le regard du spectateur.

La transformation de l'espace théâtral se fait sur fond de redécoupage des frontières entre la mise en scène du quotidien et la mise en place du théâtre – entre la réalité et la fiction- et entre l'espace des spectateurs et l'espace de jeu, presque jusqu'à l'effacement des limites.
Dans une adresse directe, l'artiste de rue étreint les spectateurs. Corps à corps, il les entraîne dans un mouvement qui les sort de l'ordinaire, les déséquilibre et les rend disponibles. La frontalité cède alors la place au cercle.

Tantôt proche, tantôt lointain, l'artiste joue avec le spectateur, avec sa distance au jeu et à la fiction-dans laquelle il n'hésite pas à lui confier un rôle, à lui écrire une partition-pour mieux le surprendre, le bousculer dans ses habitudes, l'éveiller à sa propre présence.

Le théâtre de rue joue et déplace les repères afin de créer de nouveaux modes d'échange et de partage avec le spectateur. Renouvelés et enrichis, les genres ne sont plus limites mais dynamiques d'échange.

L'avènement de l'art dans l'espace public accompagne cette volonté de dépassement des formes, des formats ainsi que le décloisonnement du secteur. Il voit son accomplissement dans la Mission nationale pour l'art et de la culture dans l'espace public (MNACEP) initié en 2014 qui promeut et accompagne la restructuration de la politique culturelle de territoire, engagée par la loi de modernisation de l'action publique territoriale et affirmation des métropoles (MAPTAM).

---

[795] Boucris, Luc, « L'idylle chahutée de l'espace et de la théâtralité », Entre deux, Du théâtral au performatif, *Théâtre public*, n°205, juillet-septembre 2012, p. 62.

À l'issue du dernier atelier de réflexion[796] les coordinateurs du MNACEP demandent une reconnaissance des projets artistiques et culturels de territoires à travers la sensibilisation et la formation des experts, qui bien souvent en sous-évaluent les enjeux. Ils préconisent également « la mise en œuvre d'espaces de concertation »[797]notamment pour les opérateurs culturels afin que chacun puisse bénéficier des compétences de tous et créer des projets transversaux dans une cohérence territoriale. Les professionnels des arts de la rue pourront ainsi partager leurs expériences et leur savoir-faire avec ceux du secteur arts plastique moins à même d'investir l'espace public. À l'inverse la création d'un 1% travaux publics –sur le modèle du 1% artistique-permettrait l'ouverture de l'aménagement du territoire au spectacle vivant et l'inscription des projets artistiques dans le processus urbain. Le MNACEP imagine de nouveaux schémas de production, de diffusion et de médiation et cherche de nouveaux domaines à conquérir.

Alors que le secteur subit la crise économique, les restrictions budgétaires et notamment la baisse de dotation de l'État aux collectivités territoriales –la cartocrise[798], *culture française tu te meurs*, en atteste- la réforme territoriale pourrait bien être le salut des arts de la rue. Une fois de plus le théâtre de rue s'affirme dans la montée du local et confirme son attachement au territoire.

Au-delà des questionnements et des doutes les arts de la rue se montrent toujours à même de nous surprendre. Cet été encore à Aurillac nous avons pris plaisir à découvrir des propositions aussi diverses que variées : *Le Parlement* assemblée de citoyen convoquée par le Théâtre de l'Unité&Co[799], *Little N*emo *in Slumberland* envolée gonflable des Plasticiens Volants, *Color of Time* la fête des couleurs revisitée par Artonik et bien sûr le réveil urbain de la Ktha compagnie, *Juste avant que tu ouvres les yeux*.

[796] Atelier « L'art dans l'espace public : un levier pour refondre une politique culturelle de territoire », Le Corbusier, Paris, le 5 mai 2015

[797] Peniche, Louise-Catherine, synthèse atelier « L'art dans l'espace public : un levier pour refondre une politique culturelle de territoire », Le Corbusier, Paris, le 5 mai 2015. (non paginé)

[798] La cartocrise imaginée par Émeline Jersol, médiatrice du Boulot Centre national des arts de la rue de la région de Valencienne, recense les festivals annulés et les structures culturelles fermées-215 en juin 2015- depuis les dernières élections municipales de mars 2014.

[799] Jacques Livchine et Hervée Lafond étaient accompagnés de Didier Super, de la Brigade d'Intervention Théâtrale de Pau et des chanteuses Léonore Stirman et Garance Guierre.

Qu'est-ce qu'il se passe dans ma tête pendant les neufs minutes qui séparent la première et la seconde sonnerie du réveil ?
Qu'est-ce que tu vas faire aujourd'hui ?
On va où ?[800]

Assise sur les marches du bureau de poste d'Aurillac, je relis le texte de présentation de *Juste avant que tu ouvres les yeux,* dernier spectacle de la compagnie Ktha[801]. Mon imagination se laisse bercer par les mots. Je me suis interdit de lire les articles parus la veille dans la presse locale. Je n'ai pas voulu en savoir plus, pas voulu gâcher ma surprise.

Habituée des friches industrielles et des lieux non pré-affectés, la troupe, codirigée par Nicolas Vercken et Lear Packer, découvre en 2008, lors d'un laboratoire d'écriture théâtrale en milieu urbain, un container, la résonnance entre l'intimité de son théâtre, l'environnement urbain et le caisson métallique, est immédiate. De cette rencontre esthétique est né: *Est-ce que le monde sait qu'il me parle* et *Je suis une personne*[802]*,* théâtre de container qui débouche en 2014 sur *Juste avant que tu ouvres les yeux*, « spectacle à 3,5km/heure pour une ville, un camion gradin et trois acteurs »[803].

Aux petits soins, le metteur en scène nous installe dans le gradinage à l'arrière du camion. Nous sommes approximativement quarante. Des bouteilles d'eau ont été prévues pour chacun. Debout sur l'asphalte, les comédiens, un homme et deux femmes, habillés de vêtements hautes visibilités, jaunes fluorescents, nous regardent un à un-nous isolant du reste du groupe, sourient et lancent un *bonjour* qu'ils soulignent d'un geste de la main. Lentement, le camion démarre.

D'emblée, l'intimité est là, dans le regard franc et sincère des comédiens. Elle s'affirme dans le tutoiement.

Tu sais.
Il y a ce petit moment.
Cet instant où tu te demandes.
Tu te demandes tout et tu ne sais rien.[804]

Dans ce monologue à trois voix, le spectateur est mis en dialogue. L'adresse directe attend une réponse suspendue aux lèvres des spectateurs dans un sourire. À défaut de texte, je souris.

---

[800] Programme du Festival international de théâtre de rue 2015
[801] http://www.ktha.org
[802] Spectacle que j'ai pu voir en 2012 dans le cadre du Festival transnational des artistes de rue, Chalon dans la rue à Chalon-Sur-Saône.
[803] http://www.ktha.org
[804] Extrait du texte de *Juste avant que tu ouvres les yeux*

Le récit familier du réveil matin se déroule sur un fondu urbain. Le paysage défile à 3,5km/heure. Pour désobéir à l'alarme matinale, aux impératifs d'un monde en constante accélération, *Juste avant que tu ouvres les yeux* ralentit les flux, freine la circulation.

La journée commence par ce mot Alarme
Tous les matins
Tous les matins tu as envie de te rendormir[805]

Toujours, l'un des comédiens reste en retrait par rapport au cortège pour apaiser l'agacement des automobilistes par quelques mots. Je ne les entends pas. Je les vois. Je les vois rassurés, soulagés sortir leurs portables pour prendre une photo. Le spectacle s'offre aux passants qui par un effet d'emboîtement regardent le camion-gradin en mouvement entraîner les spectateurs « dans un long travelling arrière, ininterrompu et régulier. »[806]

Quand tu y penses quand même ça fait bizarre de te dire que le premier mot de la journée c'est alarme. Ça doit bien influer sur le reste.[807]

Je suis dans un aller-retour constant entre le proche et lointain, entre le jeu et la mise en scène du quotidien. Les comédiens ouvrent la perspective, s'arrêtent sur la voie, laissent notre regard se perdre pour mieux le raccrocher. Ils se relaient pour raconter. Dans un jeu millimétré leurs voix parfois se chevauchent et imaginent ce que ça pourrait faire « d'avoir le choix, de faire comme ça me chante. »

Quarante-cinq minutes, cela n'a pas pu être si long. Neuf minutes à peine. Au bout de la rue, ils nous abandonnent peu à peu d'un geste de la main. Je lève la main pour répondre. L'homme assis à côté de moi fait de même. Je ne le regarde pas mais je sais qu'il sourit parce que je fais de même. Lentement nous nous éloignons de la douce utopie.

[805] Ibid.
[806] Dossier de diffusion de *Juste avant que tu ouvres les yeux.*
[807] Extrait du texte de *Juste avant que tu ouvres les yeux.*

Bibliographie

Écrits sur les arts de la rue :

ABIRACHED, Robert, RAYNAUD DE LAGE, Christophe (dir.), *Intérieur rue, 10 ans de Théâtre de rue,* Paris, éditions Théâtrales, 2000.

ANSELME, Michel, *Les Délices de l'espace public, remarques à propos du spectacle, d'Ilotopie, le Palace à Loyer Modéré* (PLM), Plan Urbain, 1991.

BENTOUMI, Myriam, EHRMANN, Frédérique (dir.), *La Place et le rôle de la fête dans l'espace public, Nouvelles fêtes urbaines et nouvelles convivialités en Europe,* Paris, CERTU, 2006.

BOMPARD, Barthélémy, TUTARD, Jean-Pierre, compagnie Kumulus (dir.), *Rencontres de boîtes*, Montpellier, L'Entretemps, « Carnets de rue », 2008.

BOMPARD, Barthélémy, PRUGNARD, Nadège (dir.), *Les Pendus*, « Scénogramme », Lavérune, L'Entretemps, 2014.

BORDAGE, Fazette, *Les Fabriques. Lieux imprévus*, Besançon, éditions de l'Imprimeur, 2001.

CHAUDOIR, Philippe, *La Ville en scènes. Discours et figures de l'espace public à travers les « Arts de la Rue »* [2000], Paris, L'Harmattan, 2013.
- *Les résidences d'artistes en questions*, Lyon, Clef de 8, 2005.

CHAUMIER, Serge, *Arts de la rue, la faute à Rousseau*, Paris, L'Harmattan, 2007.

CLIDIERE, Sylvie, DE MORANT, Alix, *Extérieur danse*, Montpellier, L'Entretemps, 2009.

CRESPIN, Michel ; SONGY, Jean-Marie ; FREYDEFONT, Marcel ; BRICAGE, Claude ; RAYNAUD DE LAGE, Christophe, *Le Théâtre de rue. 10 ans d'Éclat à Aurillac*, Paris, éditions Plume, 1995.

DAPPORTO, Élena, SAGOT-DUVAUROUX, Dominique (dir.), *Les Arts de la rue – portrait économique d'un secteur en pleine effervescence*, Paris, La Documentation Française, 2000.

DELAROZIERE, François ; COURCOULT, Jean-Luc, *Le grand répertoire : machines de spectacle,* Arles, Actes Sud, 2003.

DICALE, Bertrand, GONON, Anne, JIMENEZ, Enrique, JACOB, Jean-Raymond (dir.), *Oposito, L'art de la tribulation urbaine*, Montpellier, L'Entretemps, « Carnets de rue », 2009.

GABER, Floriane, *40 ans d'arts de la rue*, Paris, éditions Ici et Là, 2009.
- *Comment ça commença, les Arts de la rue dans le contexte des années 70*, Paris, éditions Ici et Là, 2009.

GONON Anne (dir.), *La relation au public dans les arts de la rue, Actes de colloques « les arts de la rue : quel publics ? »*, Vic-la-Gardiole, L'Entretemps, « Carnets de rue », 2006 ».
- *In vivo. Les figures du spectateur des arts de la rue*, Montpellier, L'Entretemps, « Carnets de rue », 2011.
- *Bienvenue chez vous !*, Toulouse, éditions de L'Attribut, 2013.

GOUDARD, Philippe, *Anatomie d'un clown, canevas pour solo clownesque*, Vic-la-Gardiole, L'Entretemps, 2005.
-*Le cirque entre l'élan et la chute : l'esthétique du risque*, Saint-Gély-du-Fesc, Espaces 34, 2010.

GUÉNOUN, Denis, *Aurillac aux limites, 20 ans de théâtre de rue*, Arles, Actes Sud, 2005.

HEILMANN, Eric, LÉGER, Françoise, SAGOT-DUVAUROUX, Jean-Louis., SCHNEBELIN, Bruno (dir.), *Ilotopie. Les utopies à l'épreuve de l'art*, Montpellier, L'Entretemps, « Carnets de rue », 2008.

HIVERNAT, Pierre, KLEIN, Véronique (dir.), *Panorama contemporain des arts du cirque*, Paris, éditions Textuel, 2010.

JANSSENS, Joris, STEIL Jean-Sébastien (dir.), *In Situ – Voyages d'artistes européens*, Montpellier, L'Entretemps, « Carnets de rue », 2006.

JOUFFROY, Patrice, *Revue technique théâtre group'*, France, Théâtre Group', 2007.

LE FLOC'H, Maud, CHAUDOIR, Philippe (dir.), *Un élu, un artiste : mission repérage(s)*, Montpellier, L'Entretemps, « Carnets de rue », 2006.

MONSERRAT, Ricardo, PHÉRAILLE, Le Phun (dir.), *Viens jouer avec tes peurs !,* Vic-la-Gardiole, L'Entretemps, « Carnets de rue », 2007.

PASAMONIK, L'AUTOMATE GILBERT, *Beaubourg, les années saltimbanques*, Paris, Oskar édition, 2007.

QUIROT, Odile, LOULERGUE, Michel, COURCOULT, Jean-Luc, BOVER, Jordi, DELAROZIÉRE, François ; PHÉRAILLE (dir.), *Royal de luxe : 1993-2001*, Arles, Actes Sud, 2001.

PAXINOU, Nele, *Ne laissez pas mourir vos rêves, Les baladins du miroir théâtre forain,* Bruxelles, coédition Les baladins du miroir a.s.b.l et Maelstroms, 2005.

PÉNY, Véronique, VERGNEAULT, Anne (dir.), *Roman Fleuve,* Montpellier, L'Entretemps, « Carnets de rue », 2007.

RAYNAUD, Savine, MITCHELL, Bill, compagnie WildWorks (dir.), *Landscape Theatre, Théâtre de paysage, Le voyage d'Orphée en Europe*, Montpellier, L'Entretemps, « Carnets de rue », 2008.

ROSEMBERG, Julien, *Esthétique et Evaluation*, Paris, L'Harmattan, « Logiques sociales », 2004.

SIMONIN, Stéphane (dir.), *Le Goliath, l'annuaire des professionnels de la création hors les murs,* 2008-2010, Paris, Hors Les Murs 2008.

TARTARE, *Grand fictionnaire du théâtre de la rue et des boniments contemporains*, Montpellier, L'Entretemps, « Carnets de rue », 2011.

VIDAL, Sarah, *Bivouac – Générik Vapeur*, Paris, Sens&Tonka, 2000.

VILLEMAIN, Marc, ELLIGSWORTH, John (dir.), *Over the Channel, Artistes et espaces publics transmanche*, Montpellier, L'Entretemps, « Carnets de rue », 2013.

WALLON, Emmanuel (dir.), *Le Cirque au risque de l'art* [2002], Arles, Actes Sud-Papiers, « Apprendre », 2013.

Magazines et Revues :

***Autrement* :**

« Cette hantise, derrière l'effervescence contemporaine : une re-naissance ? », *Autrement*, juillet 1976.

***Études Théâtrales* :**

GRANGER, Charlotte, FREYDEFONT, Marcel, « Le Théâtre de rue, un théâtre d'échange », *Études Théâtrales*, n°41, Louvain-la-Neuve, coédition Centre d'études théâtrales de *Louvain*-la-*Neuve* et Festival d'Aurillac, 2008.

***Espaces et sociétés* :**

CHAUDOIR, Philippe., OSTROWETSKY Sylvia, DELFOUR Jean-Jacques, «Les Langages de la rue »*, Espaces et sociétés,* n°90, Paris, L'Harmattan, 1998.

Cahier spécial de la revue *Mouvement :*

« L'art d'être ensemble », *Mouvement* (cahier spécial), n°52, juillet-septembre 2009.

« Métamorphoser la ville », *Mouvement* (cahier spécial), n°56, juillet-septembre 2010.

***Scènes Urbaines* n°1 et n°2, Paris, Hors Les Murs, 2002 :**

« Créer, accompagner, transmettre : Fenêtres sur rue », *Scènes Urbaines*, n°1, mai 2002.

« Théâtres nomades », *Scènes Urbaines*, n°2, octobre 2002.

***Rue de la Folie, La revue des arts et des spectacles urbains, n°1 au n°9,* Paris, Hors Les Murs, 1998 à 2000 :**

« L'art de la rue, scène urbaine scène commune »*, Rue de la folie, La revue des arts et spectacles urbains*, n°3, janvier 1999.

« L'éphémère et le mouvement »*, Rue de la folie, La revue des arts et des spectacles urbains*, n°5, juillet 1999.

« L'été des festivals »*, Rue de la folie, La revue des arts et des spectacles urbains,* n°6, octobre 1999.

« Le théâtre de rue des années 70 »*, Rue de la folie, La revue des arts et spectacles urbains*, n°8, juillet 2000.

« L'art sonore en espace urbain »*, Rue de la folie La revue des arts et des spectacles urbains,* n°9, novembre 2000.

***La Rue des Usines* :**

WIELANT, Catherine, « La Rue est à nous! Zinneke, une parade créative à Bruxelles »*, la Rue des usines*, numéro hors-série, Bruxelles, coédition de la Vénerie et de la fondation Jacques Gueux, 2002.

***Stradda Le magazine de la création hors les murs,* Paris, Hors Les Murs, 2006 (depuis) :**

- « La ville Ephémère »*, Stradda Le magazine de la création hors les murs*, n°2, octobre 2006.

- « Arts de la rue l'envers du décor »*, Stradda Le magazine de la création hors les murs,* n°6, octobre 2007.

« Espace public en 2025, projets d'artistes », *Stradda Le magazine de la création hors les murs*, n°18, octobre 2010.

- « Le cirque en toute lettre », *Stradda, Le magazine de la création hors les mur*s, n°15, janvier 2010.

- « La rue s'invente de nouvelles scènes », *Stradda, Le magazine de la création hors les murs,* n°18, octobre 2010.

- « Lieux de résidence, Les fabriques du possible », *Stradda, Le magazine de la création hors les murs,* n°21, juillet 2011.

- « Les nouvelles géographies culturelles », *Stradda, Le magazine de la création hors les murs,* n°23, janvier 2012.

- « Trans Express Mission Transmission », *Stradda, Le magazine de la création hors les murs,* n°26, janvier 2012, p 42-45.

- « Expressions sonores, A l'écoute du monde », *Stradda, Le magazine de la création hors les murs,* n°27, janvier 2013.

- « Du possible disponible, Quand l'art déplace les lignes », *Stradda, Le magazine de la création hors les murs,* n°34, hiver 2014.

Théâtre Public :

FÉRAL, Josette (dir.), « L'Entre deux. Du Théâtral et du Performatif », *Théâtre Public*, n° 205, juillet-septembre 2012.

NEVEUX, Olivier (dir.), « Penser le spectateur », *Théâtre Public,* n°208, avril-juin 2013.

BOUCRIS, Luc, FREYDEFONT, Marcel, (dir.), « Place du théâtre, forme de la ville », *Théâtre Public*, n°215, janvier-mars 2015.

Recherches universitaires :

AVENTIN, Catherine, *Les Espaces publics urbains à l'épreuve des actions artistiques*, Thèse de doctorat en Sciences pour l'ingénieur, spécialité architecture, Ecole polytechnique de l'université de Nantes, dirigée par Jean-François Augoyard, 2005.

DE MORANT, Alix, *Nomadismes artistiques. Des esthétiques de la fluidité*, Thèse de doctorat en Études théâtrales dirigée par Béatrice Picon-Vallin, université de Paris X Nanterre, 2007.

FERNANDEZ Laure, *Cadre et écarts : un théâtre hors du théâtre. (De la théâtralité dans les arts visuels/1960-2010)*, Thèse de doctorat en Études théâtrales dirigée par Marie-Madeleine Mervant-Roux, Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2011, 408 p.

GONON, Anne, *Qu'est-ce que le théâtre de rue ? De la définition d'un genre artistique*, mémoire d'Institut d'études politiques, Lyon, 2001.
- *Ethnographie du spectateur. Le Théâtre de rue, un dispositif communicationnel analyseur des formes et récits de la réception*, Thèse de doctorat en Sciences de l'information et de la communication dirigée par Serge Chaumier, université de Bourgogne, 2007.

LEFÉVRE, Fleur, *La saison comme alternative à la diffusion des arts de la rue ?*, mémoire de Master, université de Lyon II/ARSEC, 2005.

Théorie, esthétique et histoire du théâtre :

ABIRACHED, Robert (dir.), *La décentralisation théâtrale, 3. 1968, le tournant*, Arles, Actes Sud-Papiers, 1994.
- *La décentralisation théâtrale 4. Le temps des incertitudes 1969-1981*, Arles, Actes Sud-Papiers, 1994.

BANU, Georges, *Les mémoires du théâtre* [1997], Arles, Acte Sud, 2005.

BIET Christian, THIAU Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2006.

BOAL, Augusto, *Jeu pour acteur et non acteur : pratique du théâtre de l'opprimé,* Paris, La Découverte, 2004.

BOUCRIS, Luc, FREYDEFONT, Marcel, Scénographes en France 1975-2012 : diversités et mutations, Arles, Actes Sud, 2013.

DORT Bernard, *La représentation émancipée*, Arles, Actes Sud, 1988.
- *Le jeu du théâtre, le spectateur en dialogue,* Paris, P.O.L éditions, 1995.

DUPONT, Florence, *L'acteur roi ou le théâtre à Rome,* Paris, Les Belles Lettres, « Réalia », 1985.

ETHIS, Emmanuel (dir.), *Avignon le public réinventé, le festival sous le regard des sciences sociales*, Paris, La documentation française et le ministère de la Culture et de la Communication, « Questions de culture », 2002.

FÉRAL, Josette, *Théorie et pratique du théâtre : au-delà des limites,* Montpellier, L'Entretemps, 2011.

GUÉNOUN, Denis, *Le théâtre est-il nécessaire ?* [1997], Paris, Circé, 2002.
- (dir.), *La philosophie de la scène*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, « Expériences Philosophiques », 2010.

LEHMANN, Hans-Thies *Le Théâtre Postdramatique*, traduit de l'allemand par LEDRU Philippe-Henri, Paris, L'Arche, 2002.

JEANSON, Francis, *Cultures & « non-public »*, Sofia, Le Bord de l'eau, « escales », 2009.

KONIGSON, Elie, *L'espace théâtral médiéval,* Paris, Centre national de la recherche scientifique, 1975.

MARCH, Florence, *Relations Théâtrales*, Montpellier, L'Entretemps, « les points dans la poche », 2010
.
MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, *L'Assise du spectateur : pour une étude du spectateur,* Paris, CNRS éditions, « Arts du spectacle », 1998.

NAUGRETTE, Florence, *Le plaisir du spectateur de théâtre*, Rosny-sous-Bois, Bréal, 2002.

NEVEUX, Olivier, *Théâtres en lutte, Le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui*, Paris, La Découverte, 2007.
- *Politiques du spectateur, Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, Paris, La Découverte, 2013.

PICON-VALLIN, Béatrice, *Meyerhold* [1990], Paris, CNRS éditions, « Les Voies de la création théâtrale 17 » 2004.
-*Le Théâtre du soleil : les cinquante premières années*, Arles, Actes-Sud, 2014.
RUBY, Christian, *L'âge du public et du spectateur : essai sur les dispositions esthétiques et politiques du public moderne*, Bruxelles, La Lettre Volée, 2007.

RYNGEART Jean-Pierre, SERMON Julie (dir.), *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, éditions Théâtrales, 2006.

SARRAZAC Jean-Pierre (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain,* Belval, éditions Circé, « Circé I poche », 2005.

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre II, L'École du spectateur,* Paris, éditions Belin, 1996.

WALLON, Emmanuel (dir.), *Scènes de la critique*, Arles, Actes Sud-Papiers, « Apprendre », 2015.

Ouvrages généraux:

BERTHOZ, Alain, *Le sens du mouvement* [1997], Odile Jacob, Paris, 2013.

COUCHOT, Edmond, *La nature de l'art: ce que les sciences cognitives révèlent sur le plaisir esthétique*, Paris, Hermann, 2012.

DUBOUILH, Sandrine (dir.), *In Vivo, Lieux d'expérimentation du spectacle vivant*, Vénissieux, éditions La Passe du vent, 2013.

FOUCAULT, Michel, *Le corps utopique* suivi de *Les hétérotopies*, présentation de Daniel Defert, Paris, Lignes, 2009.

FRIED, Michael, *Contre la théâtralité : du minimalisme à la photographie contemporaine*, traduit de l'anglais par Fabienne Durand Bogaert, Paris, Gallimard, 2007.

GOFFMAN, Erving, *La mise en scène du quotidien. 1 La présentation de soi*, Paris, éditions de Minuit, 1973.

LAPEYRONIE, Didier, *Ghetto urbain, ségrégation, violence, pauvreté en France aujourd'hui*, Paris, R.Laffont, 2008.

MAROUF, Nadir (dir.), *Pour une sociologie de la forme, Mélanges Silvia Ostrowetsky*, Paris, université de Picardie CEFRESS et L'Harmattan, 1999.

PAGE, Christiane (dir.), *Charlotte Delbo, Œuvre et Engagements*, Presses Universitaires de Rennes, « Le spectaculaire », 2014.

RANCIÉRE, Jacques, *Le partage du sensible, esthétique et politique* [2000], Mayenne, La Fabrique, 2014.
-*Le spectateur émancipé* [2008], Mayenne, La Fabrique, 2013.

RIZZOLATTI, Giacomo, SINIGAGLIA, Corrado, *Neurones Miroirs,* coll. Science, Paris, Odile Jacob, 2008.

VINSONNEAU, Geneviève, *L'identité culturelle,* Paris, Armand colin, 2002.

Filmographie :

Compagnie Cacahuète, *Cacahuète, 25 ans d'amour et de bon goût*, Sète, Cacahuète et Les Films de la Vennelle, 2009.

DELEUZE, Dominique, *Les voyages du Royal de luxe*, Fs.l, Xbo films, Shellac sud, 2006. (3min20s).
- *Le géant tombé du ciel : le dernier voyage*, France, Le volcan et les films Lou, 1994. (38min57s)

DEMEYERE, Lou, DE WILDE, José, *Les squames-ISTF1990*, vzw trefpunt, 1990. (55min49s)

DEYRES, Martine, *Jacques Livchine, L'homme sans chapiteau,* GroupeGalactica-Adalios-Images Plus Télévision des Vosges, 2010. (52min)

DI PUGLIA, Gérard, GABER, Floriane, *Rue à coulisses - 20ans de chalon dans la rue,* Beau comme une image et France 3 Bourgogne, 2006. (55min)

DUSSOLLIER, Claudine, LE BELLEC Patrick, *Bombyx. Carnet des arts de la rue*, Établissement Public du Parc et de la Halle de la Villette, Paris, 1997. (82min)

GUICHET, Marc, *Entrevue 2007 n°4 : Françoise Bouvard*, Eclat Adicom, 2007. (48min)

LALLET, Philippe, *Au cœur de la rue*, Dream way productions. (55min).

Le Channel, *Circuit D - jours de fête à Calais 1998,* Le Channel, 1998. (4min23s)

LEPERS, John-Paul, *Ilotopie, P.L.M palace à loyer modéré*, TF1, 1990. (26min26s)

RENNUCCI, Julien, *Main jaune sur la ville,* Goulus, 2007. (51min).

ROSEMBERG, Julien, GUY, Jean-Michel, *Le nuancier du cirque,* coédition Cnac, Scéren CNDP, Hors Les murs 2010. (5h40min)

SANCHEZ, Géry, *L'esthétique des Arts de la rue,* Hors Les Murs, 2006. (30min44s)

Sens 2k, *Rencontres de boîtes*, Sens 2k, 2005. (13min47s)

STEPHAN, Olivier, *Au théâtre qui rue*, France télévisions pôle France 3-Antenne Alsace, Des Jours Meilleurs-Ekla production, 2010. (52min)

Théâtre Group', *Télémoustic'- Festival d'Aurillac 1998*, Théâtre group', 1998. (1h19min)

Sites Internet :

www.horslesmurs.fr

www.zoomlarue.com

www.ruelibre.net

www.faiar.org/

www.lefourneau.com/

www.lieuxpublics.com

www.mnacep.fr

www.objectif2032.tumblr.com

www.circostrada.org

Annexes

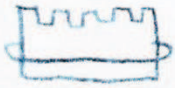
Fragments de notations de Borderlines Blues de la Fabrique Fastidieuse

1/partition octobre 2012

Légende de la partition

Personnages

Anne-Sophie


Jules

Lucie ou Élia

Silvère

L'oiseau mort

La furie

Ligne de mouvements

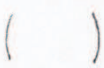
Lent

Normal

Rapide

Arrêt / Suspension

Passage au sol


Passage assis

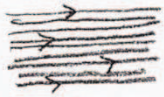
Personnage en action

Tournoiement

Récit de la scène en verbes d'action

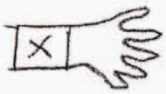
Parole d'un interprète
Parole d'un autre interprète

Légende des dessins


Course en direction de

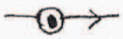
Contact
Saisir
Attraper

Contraindre


Présenter ou Donner

Objet

Lancer


Regarder vers

Ecouter

Tomber

Monter / Descendre

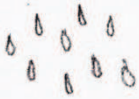
Tendresse

Désir

Peur

Excitation

Attaque


Tristesse

Joie

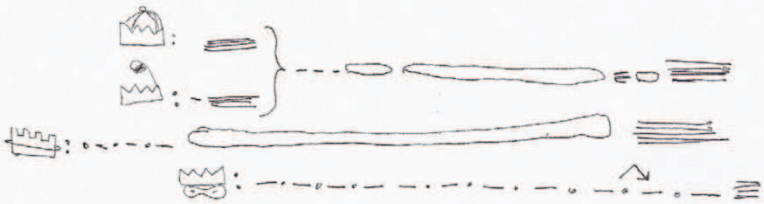
Solitude
Ennui ou Retrait

Colère
Agressivité

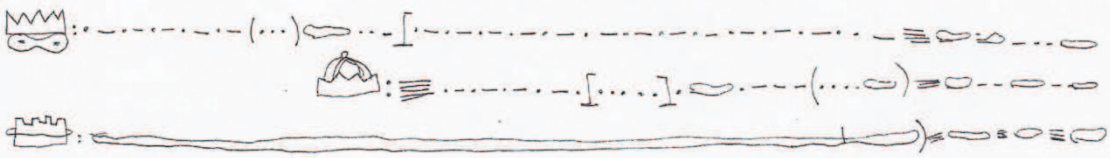
Subir

Culpabilité

Je descend Je me cache Je subis Je regarde Je constate J'embrasse
Je prends la main Je me déplace J'imite Je sursaute Je recule Je cours Je fuis Je me cache
Je me réveille à moitié Je change de place Je remeurs
Je grimpe J'enjambe le barbelé Je me cache Je marche à quatre pattes discrètement
J'épie Je fabrique une grenade Je la jette Je crie Boum Je me faufile Je désescalade
Je regarde Je vais vers Je repousse Je regarde Je me laisse faire Je marche en croisé
Je m'arrête Je tâte Je recule Je vais pour tâter et je fuis Je me cache



J'ouvre et je regarde Je cours Je pousse Je recouvre Je caresse Je le soulève Je lui fais un câlin Je le pose Je le caresse J'enlace Je soulève Je tire Je pose J'allonge Je le caresse Je déplace Je tire Je me lève Je contourne Je m'infiltre Je pousse J'essuie Je caresse J'enlace Je soulève Je m'arrête Je lâche Je m'enlève Je recule Je regarde Je me baisse Je regarde Je me lève J'observe J'appuie Je soulève Je recule Je regarde J'avance J'appuie Je lève Je pousse Je regarde Je me baisse **Je recrie J'attrape un bâton Je tâte Je tire Je triture Je soulève Je surveille Je frotte Je tombe Je recule Je me relève Je marche Je m'assois Je boude Je joue avec un bâton Je surveille Je me lève Je me baisse J'agite la main Je marche Je l'abaisse Je regarde Je le relève Je recule Je regarde Je le rabaisse Je le relève Je regarde** J'aide à ma manipulation Je me raidis Je me déraidis Je me reraidis Je me déraidis Je me reraidis Je me déraidis Je me relève



2/ Synopsis juin 2013

Anne-Sophie réapparaît en fausse blessure avec la main sur un œil, pour **Jules**.

Culpabilité, **Jules** se rapproche.

Surprise, **Anne-Sophie** plaque **Jules** et le frappe.

Scène de meurtre plus ou moins elliptique (coups, voix effort **Anne-Sophie**, chute, dégringolade ou cascade…)

///

La Furie s'entrave et/ou tournoie

///

Silvère accourt et tire la Furie de son trip

Pour la démasquer et lui souffler à l'oreille un secret

(qu'ils diffusent à l'oreille du public ?)

Et l'entraîne à remonter le toboggan à l'envers…

Lucie aperçoit **Anne-Sophie** qui s'enfuit, l'intercepte, son corps ne veut pas aller, mais **Lucie**, finalement l'amène au corps de **Jules**.

Duo, Diane Arbus, délayé d'images, **elles** déplacent le corps à deux, veulent l'enterrer ?

Des pleureuses…(iconographie) avec masques de furie ?

……..

RUPTURE BOOOUUUUM Silvère

Disparition Anne-Sophie et Lucie.

Silvère seul avec corps de Jules, fait boum, début de cruauté.

Chassé par **Lucie** qui fait monter la cruauté puis tendresse vers corps **Jules** tendue vers **Silvère**.

Soulève le corps, puis trio **Jules**-raide.

Jules devient zombie, il contamine **Silvère** ensemble, les deux zombies étouffent **Lucie**.

3/ Tableau Reflet

SCENE	Type d'interaction	Intention
MUSIQUE Purcell		
Éloignement et disparition	Duo Julie/Marie formé contre Silvère.	Entraide Image de solidarité féminine.
Silvère seul	Abandon Solitude	Naissance d'un jeu solitaire puis aggressif : les pierres.
Les animaux	Imaginaire Parenthèse.	Figuration de l'imaginaire.
Les pierres (Silvère)	Oubli soudain ou progressif du bonnet au profit d'un autre jeu. Absorbsion dans l'imaginaire qui le rend visible	
Caillasser les animaux	Rencontre réalité/imaginaire.	Images de violence adulte.
Julie et Marie blessées attitude incohérente. Veulent fuir.	Réalité reprend le dessus. Choc de l'effet d'une action sur le réel.	Silvère choqué. Veut s'excuser tend la main
Silvère a peur que les parents arrivent et le punissent	Bêtise et appréhension de la punition. Profil bas.	Jette des regards vers le public qui a TOUT vu.
Marie et Julie jettent Silvère dans le talus	Limite du jeu : le meurtre..	Implacables robotiques anesthésiées.
Cascade Silvère	FIN MUSIQUE	
Julie et Marie moment tendre	Réconfort transitionnel.	Surtout ne pas regarder ni Silvère ni le public.
Parcours du combattant	Reproduction d'un jeu pédagogique, appris à l'école.	Jouer d'une façon un peu « plaquée »
Marie baisse son bandeau.	Colin Maillard Docteur	Jouer à toucher Jouer à se chercher Complicité du public…
Musique	THE KORGIS	Fade in dans le public

4/ Scénario juillet 2013

[4]

FOCUS MEURTRE + PLEUREUSES :
FOCUS **Silvère** et **Lucie** sur corps de **Jules** qui dégringole et sortie **Anne-Sophie** qui tire le corps.
Lucie aperçoit **Anne-Sophie** lui vient en aide.
DUO TRANSPORT DU CORPS ET PLEUREUSES. (MUSIQUE-Pleureuses)
(A IMPLANTER SUR SITE)
.....
RUPTURE BOOOUUUUM Silvère
Disparition **Anne-Sophie** et **Lucie**.

TRANSITION SILVERE-LUCIE VERS TRIO JULES-RAIDE :
(REPRISE STUDIO ET IMPLANTATION SITE)
Silvère seul avec corps de Jules, fait boum, début de cruauté, tension sexuelle.
Chassé par **Lucie**
DUO (à revoir + cruel)
(TOP MUSIQUE-Ritournelle)
Lucie qui fait monter la cruauté puis tendresse vers corps **Jules** et tension de **Silvère**.

TRIO JULES-RAIDE :
Soulève le corps, puis trio **Jules**-raide.
(REPRISE STUDIO)
Jules relevé, devient zombie, il contamine **Silvère** ensemble, les deux zombies surgissent (EN MUSIQUE) et étouffent **Lucie**.
Anne-Sophie réapparaît (EN MUSIQUE) manipule les zombies inertes.

1, 2,3 SOLEIL DES MORTS :
Jeu de 1.2.3,
(ATTITUDE REFUS DE JEU ECRITE, PARCOURS SINGULIERS A TRACER SUR SITE)

CHAHUT :

1. Bruyant et rapide
2. Silencieux et ralentissement (MUSIQUE INTRO Cauchemard)
3. Trio flingue Silvère ne va pas jusqu'à l'image de mort, mais plutôt propulsé dans le cauchemar…

Brochure avec plan du parcours de Oiseaux/Tonnerre de Célia Houdart et Sébastien Roux

Mon paysage

Accueil / lampisterie

)
uetté par le vent●
e sud● à une vingtaine
ule d'orientation, j'ai
ain étroit assez pentu,
ne● sifflement du vol des
soit le vent était tombé,
à l'abri● j'ai retiré mon
mon foulard● j'ai plié
tout glissé dans mon
ouvais sur une sorte
ne en surplomb d'où l'on
arques rouges à flanc
t rouge pointillé au sol
es de pierres● une zone
incrustés dans le sol
du quartz● parois
ôtés● roche jaune
es● déchirures●

NE
MARSEILLE
S DE CANNES.

Bande-son d'un film imaginaire, fiction chorale et atmosphérique, composée de sons concrets, de dialogues et de motifs électroniques, *Oiseaux/Tonnerre* est un diptyque proposant un parcours sonore sur la montagne Sainte-Victoire et une installation dans les vestiaires du Puits Yvon Morandat, ancienne mine de charbon de la ville de Gardanne.

MARSEILLE-PROVENCE 2013
CAPITALE EUROPÉENNE DE LA CULTURE

Installation au Puits Yvon Morandat
Du 13 avril au 12 mai 2013

Parcours sonore sur la Montagne Sainte-Victoire
À partir du 13 avril et jusqu'à fin 2013

gmem

DÉPART DE LA MAISON SAINTE-VICTOIRE
13100 SAINT-ANTONIN-SUR-BAYON
TÉL : 04 13 31 94 70

Randonnée et parcours sonore (gratuit)
Durée : 2h30 environ (randonnée 1h40 environ + écoute 51 minutes)

Horaires d'ouverture

Du lundi au vendredi de 10h à 18h, samedi et dimanche de 10h à 19h

Durant l'été dans les Bouches-du-Rhône, l'accès aux massifs forestiers est réglementé par arrêté préfectoral et peut l'être par arrêté municipal, pour votre sécurité et la préservation des sites sensibles. Les conditions d'accès aux massifs forestiers des Bouches-du-Rhône peuvent être consultées quotidiennement en composant le 0 811 20 13 13. Il est possible également de télécharger gratuitement l'application MyProvence Envie de balade (disponible sur App Store et Android Market). Cette application permet de connaître l'accessibilité aux massifs forestiers des Bouches-du-Rhône en direct.

Accès en transports en commun depuis Marseille (1h30)

- Prendre le train TER à la gare de Marseille Saint-Charles jusqu'à Aix-en-Provence Centre (45 min.)
- Prendre le bus au départ d'Aix-en-Provence Gare routière ligne 110 direction Puyloubier (35 min.) (horaires au 08 05 71 50 50)
- Descendre à l'arrêt Maison Sainte-Victoire

Arrivée en voiture par la D17

- Parking de la Maison Sainte-Victoire
- Parking des Deux Aiguilles

À la Maison Sainte-Victoire

- Récupérer un lecteur mp3, un casque et un plan mis à disposition à la Maison Sainte-Victoire.
  Vous pouvez également vous munir de votre lecteur mp3 et télécharger les séquences ainsi que le plan sur les sites : www.gmem.org – www.mp2013.fr – www.mp2013.fr/gr2013
- Rejoindre à pied le départ du sentier Garagaï balisé noir de l'autre côté de la route D17
- Parvenu sur un lieu d'écoute signalé sur la carte au dos, arrêtez-vous pour écouter la piste correspondante :
  Séquence 1 : *Le sommet*
  Séquence 2 : *Il et elle sont venus. Commentaires des êtres de la montagne*
  Séquence 3 : *Le grand tremblement*

Elle ● Des rubans larges comme une queue de cerf-volant chinois
en papier crépon rouge vermillon battent dans le vent
Lui ● La longue barre de métal brille au soleil. Derrière elle,
on peut voir l'évolution d'un nuage...
Elle ● ... en forme d'enclume, le sommet s'élargissant progressivement, blanchissant...
Lui ● ... s'amincissant à la base...
Elle ● ... comme éclairé de l'intérieur
Lui ● Il est onze heures. Nous avons marché une partie de la matinée
Elle ● Ombres courtes. Nous sommes penchés sur la table d'orientation
Lui ● Les mains posées à plat sur la surface émaillée
Lui ● Le vent emmêle nos cheveux
Lui ● Tu enfiles un bonnet
Elle ● Je noue autour de mon cou un foulard indien. Mes oreilles bourdonnent
Lui ● Le sommet est balayé d'ouest en est par des rafales
Elle ● Nous décidons de nous asseoir à quelques mètres en contrebas
Lui ● À l'abri d'un rocher
{...}

Séquence 2 : Il et elle sont venus. Commentaires des êtres de la montagne

Le figuier ● Le soleil était encore haut dans le ciel
Le genévrier ● Un appel
Le figuier ● Cela répondait du côté de la Marbrière
Le genévrier ● Pas un écho
Le figuier ● Mais quand même, un son qui se répercutait
Le genévrier ● On l'entendait
Le figuier ● De loin en loin
{...}
Le rossignol ● Tu ne vois pas sur le chemin ?
Le lactaire délicieux ● Qui est-ce ?
Le rossignol ● Je ne sais pas
L'abeille ● Où va-t-il ?
Le rossignol ● Et pourquoi est-ce qu'il court ?
{...}

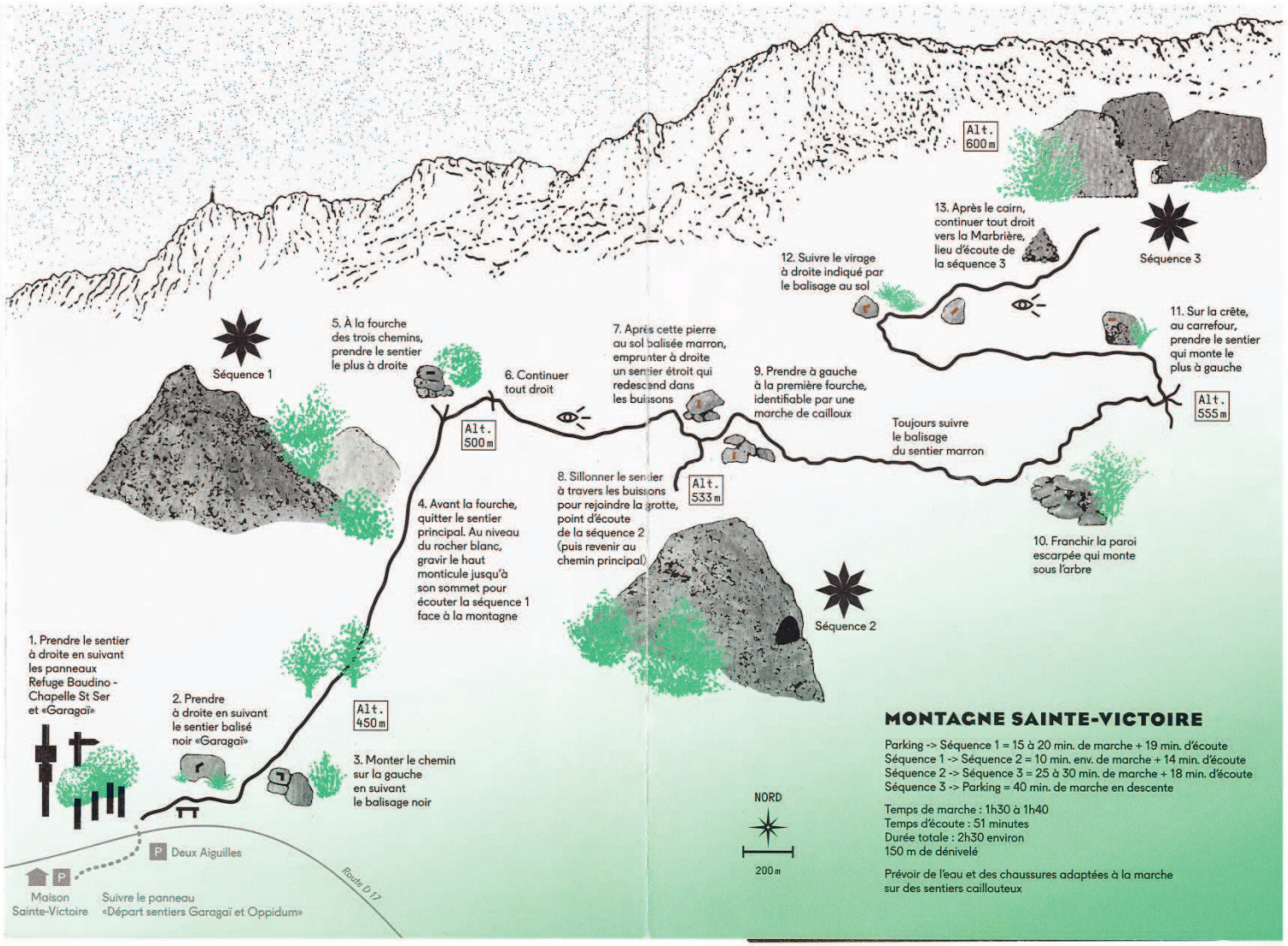
Séquence 3 : Le grand tremblement

Le traquet oreillard ● Vous avez entendu ? Ce roulement ?
Ce bbbbhrrrhhhh à l'est ? C'est le tonnerre. On verra bien.
L'enchaînement des choses. Les vols en V d'oiseaux migrateurs
aspirés par le vent. Ensuite les arbres couchés. Les tourbillons.
Torrents et ébranlements. Le tremblement de tout. Les bois qui flambent.
Ou alors rien. Un éboulement sans conséquence.

La fauvette ● Elle a passé sa main sur le signe gravé
La mésange et l'alouette ● Oui oui oui
Le rossignol ● Où où où ?
La mésange et l'alouette ● Là là là
La fauvette ● Sur la grande paroi lisse à l'entrée de la Marbrière
{...}

N° de licence gmem : 2-1052694. Conception et graphisme : Claire Moreux

TEXTES : CÉLIA HOUDART / CRÉATION SONORE : SÉBASTIEN ROUX / SCÉNOGRAPHIE : OLIVIER VADROT / LUMIÈRE : YANNICK FOUASSIER / DIRECTION TECHNIQUE : NICOLAS BARROT / VOIX : AGNÈS PONTIER, GUILLAUME RANNOU, DD DORVILLIER, LAURENT POITRENAUX, MARTIN SELZE, LOUISE DUPUIS, MAXIME LEVÉQUE, GABRIEL TUR, ERIK BILLABERT / GRAPHISME : CLAIRE MOREUX / PHOTOGRAPHIES : GRAZIELLA ANTONINI / PRODUCTION DÉLÉGUÉE : STANZA, GRAND ENSEMBLE / ADMINISTRATION : CAMILLE MAUREL MGMT. AVEC LE SOUTIEN DE LA MUSE EN CIRCUIT.


MONTAGNE SAINTE-VICTOIRE
Parking -> Séquence 1 = 15 à 20 min. de marche + 19 min. d'écoute
Séquence 1 -> Séquence 2 = 10 min. env. de marche + 14 min. d'écoute
Séquence 2 -> Séquence 3 = 25 à 30 min. de marche + 18 min. d'écoute
Séquence 3 -> Parking = 40 min. de marche en descente
Temps de marche : 1h30 à 1h40
Temps d'écoute : 51 minutes
Durée totale : 2h30 environ
150 m de dénivelé
Prévoir de l'eau et des chaussures adaptées à la marche sur des sentiers caillouteux
NORD
200 m
Séquence 1
Séquence 2
Séquence 3
Alt. 450 m
Alt. 500 m
Alt. 533 m
Alt. 555 m
Alt. 600 m
1. Prendre le sentier à droite en suivant les panneaux Refuge Baudino - Chapelle St Ser et «Garagaï»
2. Prendre à droite en suivant le sentier balisé noir «Garagaï»
3. Monter le chemin sur la gauche en suivant le balisage noir
4. Avant la fourche, quitter le sentier principal. Au niveau du rocher blanc, gravir le haut monticule jusqu'à son sommet pour écouter la séquence 1 face à la montagne
5. À la fourche des trois chemins, prendre le sentier le plus à droite
6. Continuer tout droit
7. Après cette pierre au sol balisée marron, emprunter à droite un sentier étroit qui redescend dans les buissons
8. Sillonner le sentier à travers les buissons pour rejoindre la grotte, point d'écoute de la séquence 2 (puis revenir au chemin principal)
9. Prendre à gauche à la première fourche, identifiable par une marche de cailloux
Toujours suivre le balisage du sentier marron
10. Franchir la paroi escarpée qui monte sous l'arbre
11. Sur la crête, au carrefour, prendre le sentier qui monte le plus à gauche
12. Suivre le virage à droite indiqué par le balisage au sol
13. Après le cairn, continuer tout droit vers la Marbrière, lieu d'écoute de la séquence 3
P Deux Aiguilles
Route D 17
Maison Sainte-Victoire
Suivre le panneau «Départ sentiers Garagaï et Oppidum»

Collection privée:

La Rue est à nous

Sur l'air des « Champs Elysées »

Paroles de Bertrand Dicale / Musique de Mike Welsh et Mike Deighan

Introduction orchestre

On est sortis pour s'balader
On s'est dit qu'on pourrait chanter
Puisque dès qu'il y a du pavé
On se sent chez nous
Et la rue c'est fait pour rêver
Pour partager et pour créer
Il suffisait d'la réveiller
Pour qu'elle soit à nous

La rue est à nous
La rue est à nous
Tous ensembl', en solo
En piétons ou à vélo
On chant'ra du plus fort qu'on peut, la rue est à nous

Solos Orchestre

La rue est à nous
La rue est à nous
Tous ensembl', en solo
En piétons ou à vélo
On chant'ra du plus fort qu'on peut, la rue est à nous

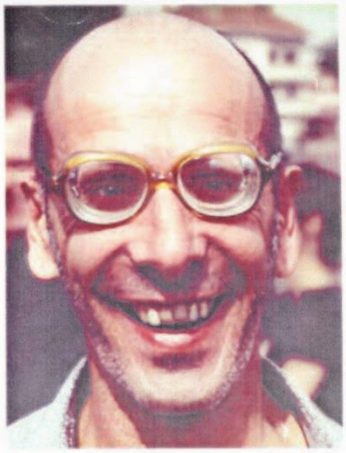
Solos Orchestre

On n'attend pas qu'on nous le dise
On n'attend pas qu'on l'autorise
Si on veut se faire une surprise
On le prend sur nous
Ça y est, notre rue est conquise
Maintenant la chaussée est prise
Faut-il encore qu'on vous l'précise
La rue est à nous

La rue est à nous
La rue est à nous
Tous ensembl', en solo
En piétons ou à vélo
On chant'ra du plus fort qu'on peut, la rue est à nous

La rue est à nous
La rue est à nous
Tous ensembl', en solo
En piétons ou à vélo
On chant'ra du plus fort qu'on peut, la rue est à nous

AVIS DE RECHERCHE



MICHEL LAPILOU

C'est flou, c'est flou, mais ou donc est Lapilou
Qu'est ce qu'y fout, il est ou
Ou donc est lapilou

Rendez-nous Lapilou!

Récompense : trois tickets restaurant

Merci pour tout

"Non potrei vivere se non avessi la sensazione che oggi so qualcosa più di ieri."

quand tu veux !

LA VILLE QUI RESPIRE

Mes chers parents,

cette dernière lettre écrite de ma chambre. La neige tombe et une magnifique luminosité envahit la pièce.

Je vois tellement de beau ici ... ailleurs où j'étais avant,... j'ai tellement vu de beau ... la nature surtout ... les hommes quelquefois ... ou de grandes choses faites par les hommes.

Les sensations pulvérisent les sentiments. Je ne cesserai de régaler ma vie ... et non sans souffrance certaines fois.

Merci à vous de m'avoir doté d'une éducation et d'une attention qui me guident chaque jour, je mis sur mon chemin ce qu'il me [illegible] même à votre dépend.

Mes lettres [illegible]

STREETWALKER

Galerie d' "objet trouvé" en plein air

Lieu:
Île Saint Laurent, Chalon sur Saône

Horaires d'ouverture : 00:00 to 24:00

Tarif: 0 €
Moitié prix pour les enfant, les étudiants et les retraités. Aucune réduction pour les groupes !

Les chiens sont admis dans la galerie et il est possible d'y fumer.

Bonjour !

Notre galerie Streetwalker a ouvert ses portes tout récemment. Elle vous invite à découvrir les plus belles oeuvres contemporaines qui se cachent dans tous les coins et les recoins de la ville.

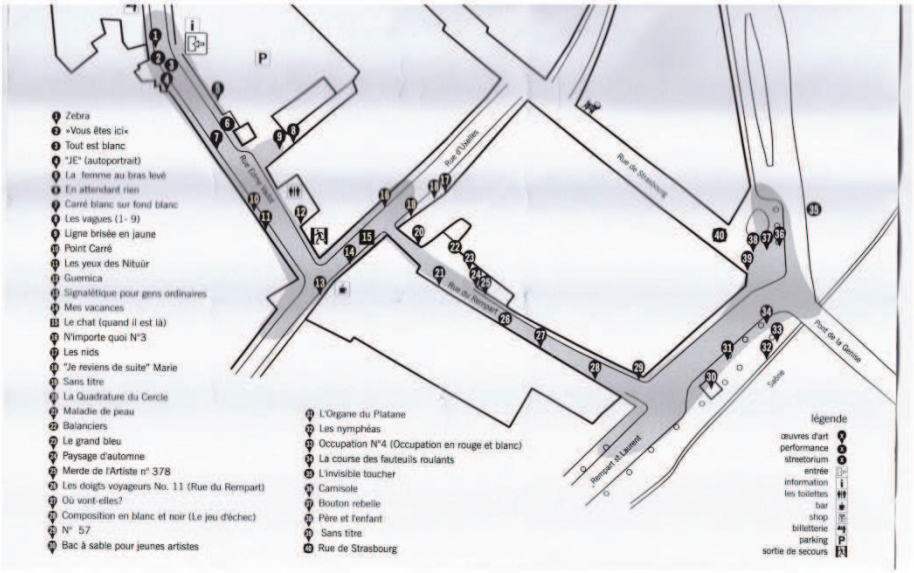
En se basant sur les principes de l' "objet trouvé" la galerie Streetwalker transforme des éléments de Chalon en des chefs-d'œuvre dotés d'une mission secrète, celle de vous faire ouvrir vos yeux, aiguiser vos sens et découvrir la ville qui vous entoure avec un regard nouveau.

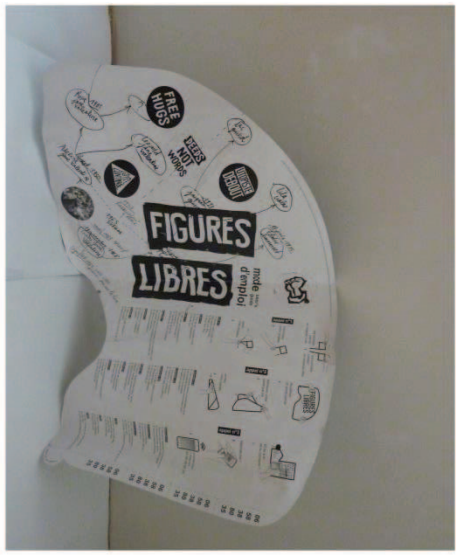
COMMENCEZ LA VISITE (SUIVEZ LES NUMEROS - OU NE LES SUIVEZAS SI VOUS NE VOULEZ PAS), AMUSEZ VOUS, PRENEZ VOTRE TEMPS ET DECOUVREZ DES OEUVRES PAR VOS PROPRES MOYENS !

La galerie est un travail en cours et nous avons besoin de votre contribution en tant que conservateur-adjoint ! Quand vous découvrez une nouvelle oeuvre, prenez la en photo, et envoyez la accompagnée d'un titre, d'un nom d'auteur et d'une description à : www.streetwalker.si ou envoyez la à kudljud@gmail.com. Toutes les contributions seront présentées dans notre galerie web virtuelle !

Nous sommes très reconnaissant au Collectif Alteréaliste pour son hospitalité, sa créativité et sa coopération sur ce projet.

IMPORTANT: AVANT DE DEMARRER LA VISITE , ALLEZ RETIRER VOTRE TICKET GRATUIT AU GUICHET AUTOMATIQUE DE LA GALERIE (VOIR CARTE).
POUR TOUTE QUESTION OU AIDE DANS LA GALERIE VOUS POUVEZ APPELER DAPHNE (0622266110).

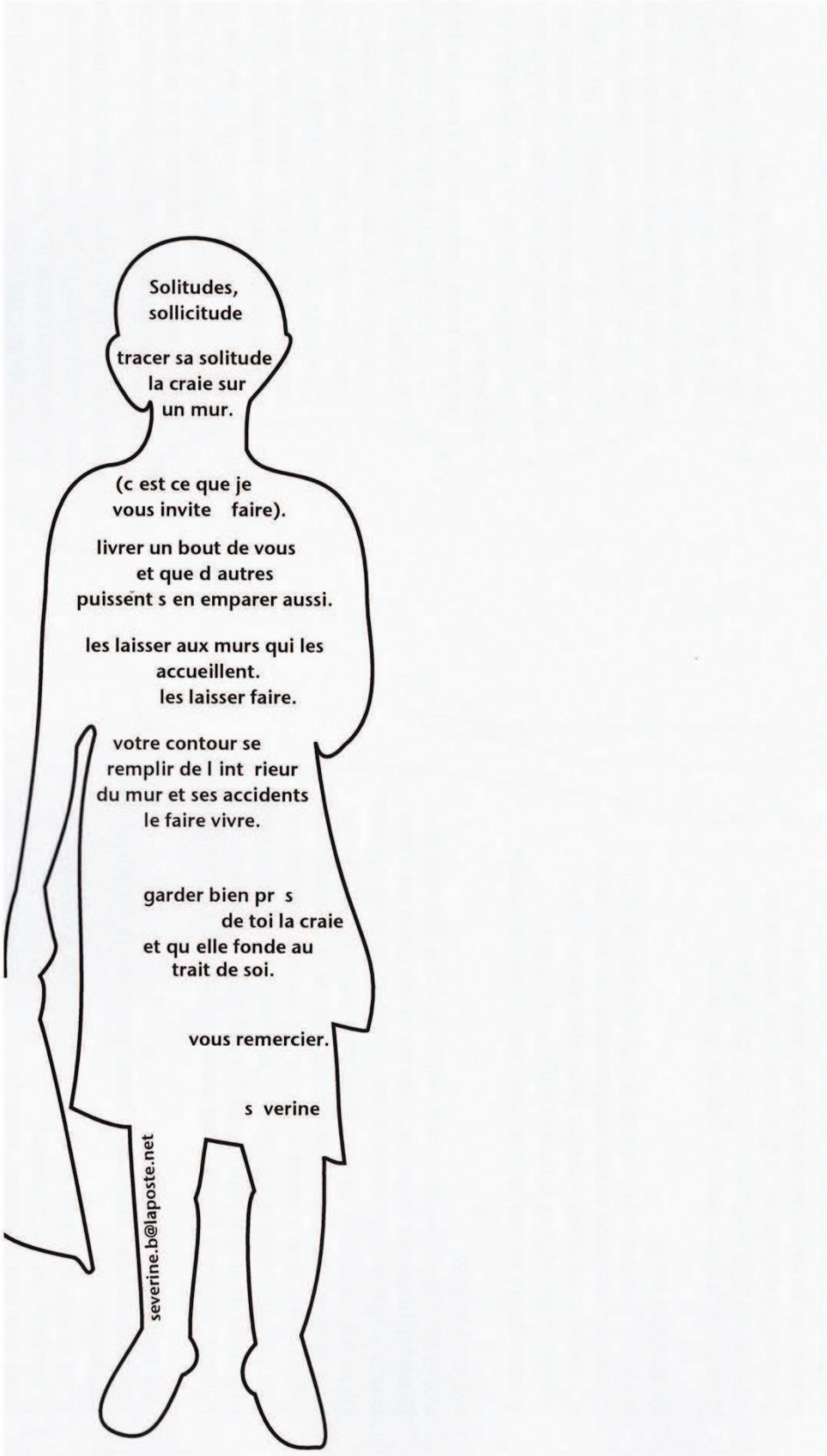




"Le *Jabberwock*"
L'illustre Famille Burattini
N° 60

Le kit du spectateur avisé

La solitude du spectateur tracée par Séverine B

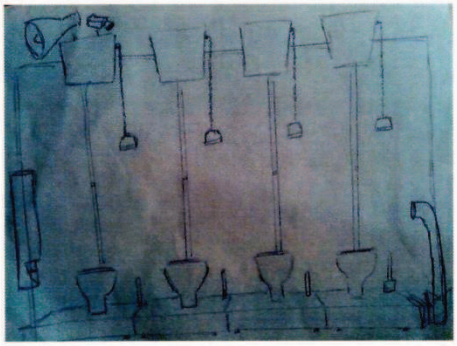


Fragments du scénario de Si les oiseaux se cachent pour mourir des compagnies Macâdames et Passanbleu

Scène 1 : La pause

Une rue, très calme.

La sirène, stridente, qui annonce la pause des travailleurs, retentit dans tous les hauts parleurs de la ville. À cet endroit, ils sont fixés sur les réservoirs hauts-perchés de quatre toilettes. Les cabinets sont alignés contre un mur, à l'air libre, à moins d'un mètre de distance les uns des autres.



Scène 2 : L'identification

D'une marche ordonnée, souple et purement mécanique, quatre individus, deux femmes et deux hommes, arrivent du lointain en file indienne et s'approchent peu à peu de l'emplacement des toilettes. Leurs bras tombants qui finissent par des mains dont on ne voit que le dos - puisque les doigts sont légèrement repliés vers l'arrière - ainsi que leur tenue, une seule pièce sur-mesure, leurs donnent des allures de curieux volatiles... Leur visage, droit, est totalement dépourvu de toute autre expression que celle, si c'en est une, de la neutralité... entendez, la plus totale !

Les hauts parleurs diluent pendant ce temps une atmosphère musicale froide, un jazz céleste et inquiétant.

La tête de file, une femme, que nous nommerons "individu N", arrive à la hauteur du premier water, bifurque à 90° pour avancer de quelques derniers pas vers celui-ci, ou plus précisément, vers son socle d'identification, situé sous les caméras, juste à la droite des toilettes.
Un à un, de la même manière, les autres viennent se placer devant leur propre socle.

Une fois alignés, face au mur, les quatre individus, toujours aussi neutres, montent du pied droit sur le socle, afin de procéder à l'exercice d'identification. Il s'agit d'une routine chorégraphiée, synchronisée, parfois en canon, qui permet à chaque individu aux corps quasi robotiques, de se placer face à la caméra (située sur le réservoir), afin d'être identifié, contrôlé et attesté (par une voix sortie du haut parleur) aux normes en fonction de plusieurs critères physiques et psychiques : "Rythme cardiaque régulier. Température corporelle stable. Dilatation de la pupille conforme. Émotion nulle. Validé." Cette condition est indispensable à la tranquillité des individus, du peuple, de ses dirigeants...

Un par un, ils terminent cette routine en se présentant face à la rue, se saluent très stoïquement, d'un geste de tête, avant de procéder à l'exercice pour faciliter la selle.

N: Son court en réponse à L.
L et N : regards vers C et H
Un temps
C et H : son court rapprochés, en réponse
Un temps
L et N : Son court rapprochés, en réponse
1) Phrase rythmique de sons de flatulence, comme venue par hasard : H, N, C, L, H, N, L, C, H
Un temps
2) Construction progressive d'une autre phrase rythmique : C, L, H, N, L, C, H, N, L et C (en même temps) x3
Un temps
3) Phrase rythmique où chacun est un instrument (exemple : H est la basse)

Ce dialogue évolue en une partition musicale et gestuelle dans laquelle les individus se "mettent d'accord" et trouvent, par ce biais, une solidarité et une connivence face à ce qui les attend. Le corps contraint dans sa droiture retrouve peu à peu une souplesse, une humanité. Il constitue la partie rythmique d'une musique à laquelle des cuivres vont s'ajouter.

L'ensemble musical finit par une grosse flatulence collective.

Ce "concert" de flatulences, de cuivres et de gestes est l'image-même de ce quatuor qui, au lieu de paniquer face à la mort, décide ensemble de profiter de leurs derniers instants, de goûter les plaisirs humains de l'expression, de la rencontre, de la naïveté et de la joie.

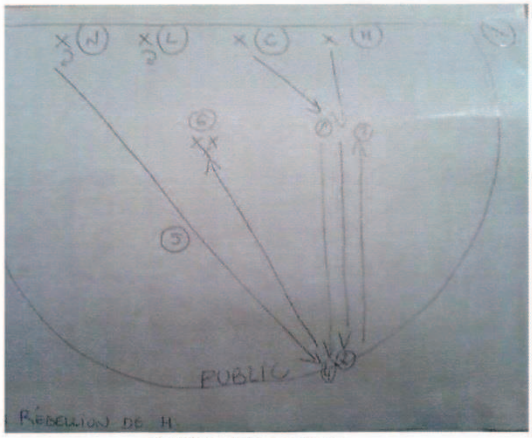
Scène 7 : La bataille

Après l'ouïe, le toucher : N plonge sa main, entre ses jambes, au fond de ses toilettes... et en sort une matière bleu et visqueuse. Découvrant de nouvelles sensations, elle décide de les partager avec sa voisine de WC, en lui splashant sur la joue droite. Les regards de H et C se tournent vers la victime, alors qu'elle-même, reste figée de surprise.

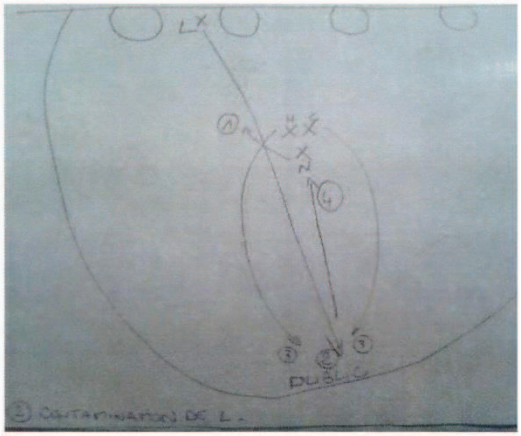
Intrigués, ils décident d'en faire de même, en allant piocher au fond de leur cuvette cette pâte gluante qu'ils se jettent mutuellement dessus.

Réactions en chaîne. Chacun s'empresse de repêcher ses excréments pour bombarder les autres. La guerre est déclarée. Une guerre enfantine dans laquelle tout est permis, avec pour seule

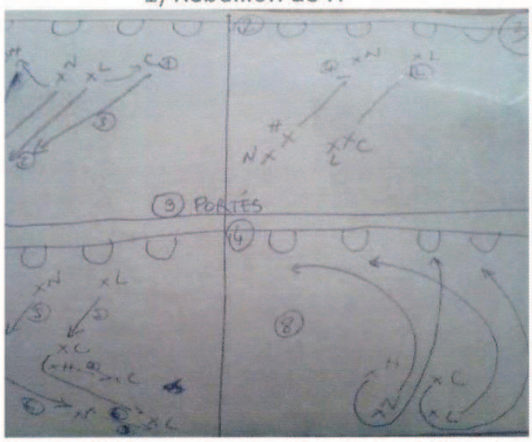
Scène 12 : Sortir ou mourir
(déplacements des personnages dans l'espace)



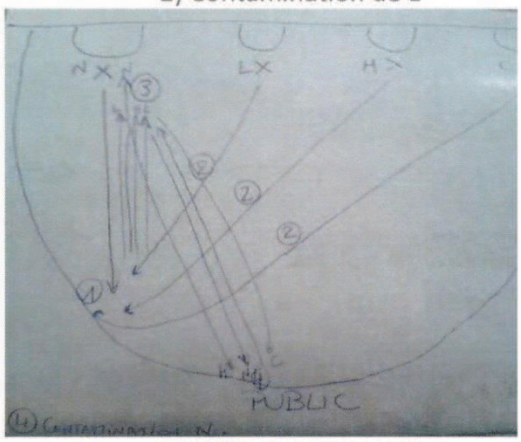
1) Rébellion de H



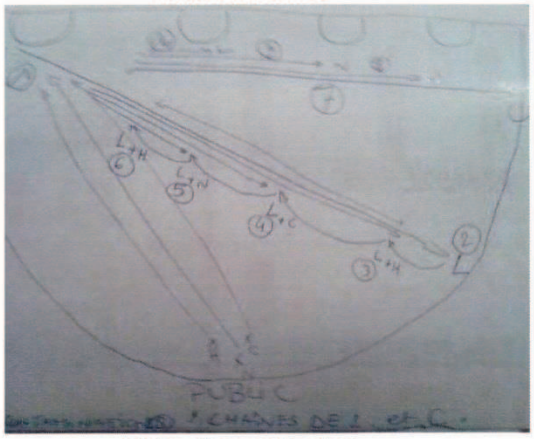
2) Contamination de L



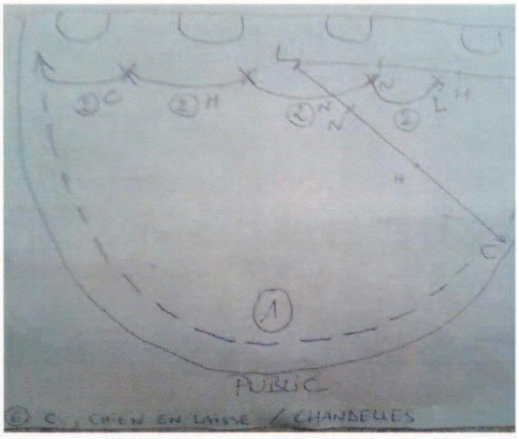
In coup ils sont ce mur, un coup ces humains incontrôlables.



4) Allée et venue de N



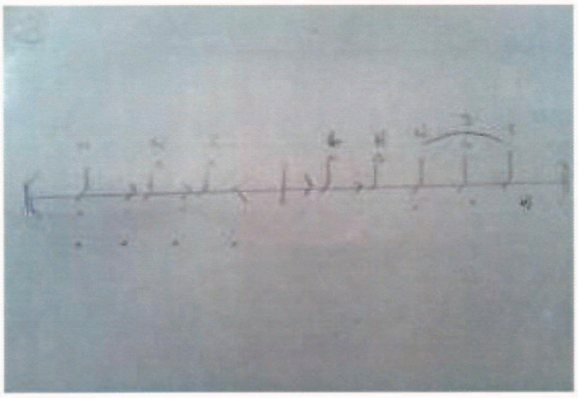
5) La diagonale de L



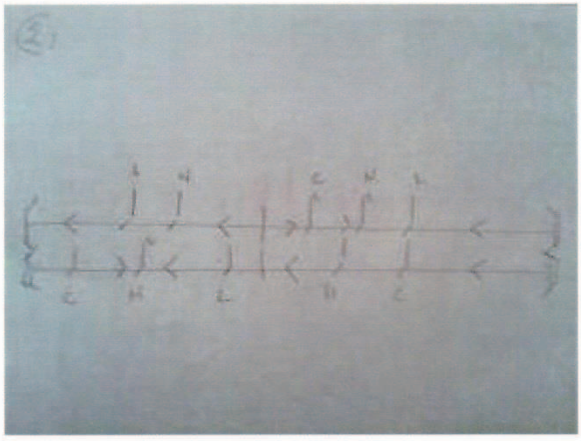
6) Fuite de C – Chaîne humaine

Scène 6 : Le concert de flatulences
(Partition rythmique par personnage)

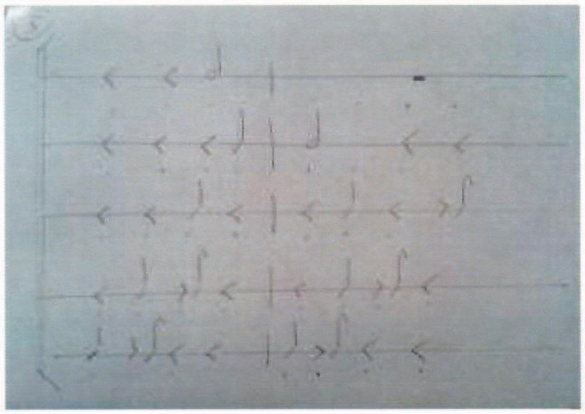
1) Première phrase rythmique venue comme par hasard



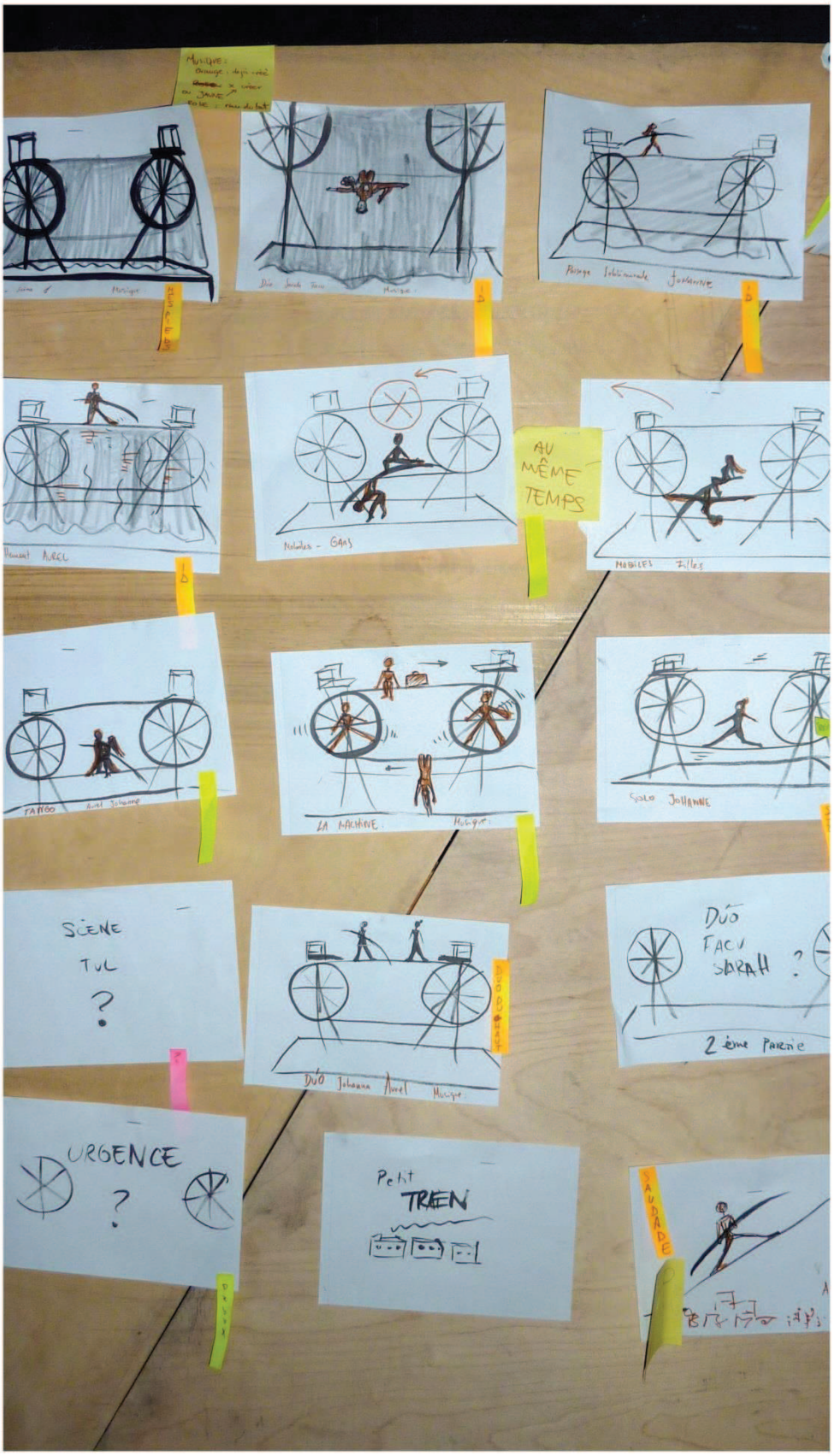
2) Seconde phrase rythmique en construction progressive



3) Troisième phrase rythmique ou chacun devient un instrument



Storyboard de Sodade du Cirque Rouages



Quelques images qui habillaient les murs des locaux de Générik Vapeur au moment de la création de Waterlitz

D'APRES HUBERT REEVES

La journée de la Terre

– Le temps également s'est contracté : plus on avance dans notre histoire, plus l'évolution va vite.

– Oui. Si l'on ramène les 4,5 milliards d'années de notre planète à une seule journée, en supposant que celle-ci soit apparue à 0 heure, alors la vie naît vers 5 heures du matin et se développe pendant toute la journée. Vers 20 heures seulement viennent les premiers mollusques. Puis, à 23 heures, les dinosaures qui disparaissent à 23 h 40, laissant le champ libre à l'évolution rapide des mammifères. Nos ancêtres ne surgissent que dans les cinq dernières minutes avant 24 heures et voient leur cerveau doubler de volume dans la toute dernière minute. La révolution industrielle n'a commencé que depuis un centième de seconde !

donc les containers existent depuis 0,0025 centième de seconde

– Et nous sommes entourés de gens qui croient que ce qu'ils font depuis cette fraction de seconde peut durer indéfiniment.

Public
Les bateaux sont plus en sécurité au port mais ils ne sont pas faits pour ça

Ptérodactyle suspendu sous grue

Il s'agit d'une structure en bois contre-plaqué, de 6m d'envergure sur 4m de long environ pesant près de 40Kg, articulée, tête et ailes.
Il est manipulé par un « cavalier » , assis sur son dos.
La structure sera suspendue à un châssis métallique (comme une marionnette) , par 3 câbles acier de 3mm de diamètre, d'une résistance à la rupture de 500Kg .
Le cavalier lui même sera sécurisé par une longe en Dynalight de 3mm de chez Cousin, d'une résistance à la rupture de 1100Kg.
Le châssis sera lui même suspendu au crochet de la grue par une corde semi-statique de 10,5mm de diamètre, et d'une résistance à la rupture de 2200Kg.

Le Ptérodactyle évoluera, manipulé par la grue au dessus, ou autour de l'Homni, à une hauteur de ... mètres.

Chemin de fer/ **WATERLITZ**
au 20/02/2012

1. Phare Totem androgyne

2. Tétris, un ptérodactyle passe

3. Amulettes, statuettes, vaudou, épouvantail, Pub, glaciation

Fumée

4. L'épaule
Apparition d'un ours blanc seul en marionnette tournant en rond sur un container dans une solitude inexorable...il dort.
Arrivée d'un pingouin avec des cymbales.

5. Réveil.
Foule en mégaphones qui envahit les 2 épaules pour descendre en rappel

6. Révolution orange
Un diagramme (encéphalo, cours de la bourse...) apparaît sur la poitrine
Les aériens jouent avec les révolutions du diagramme, l'omni dégueule de partout des matières manufacturées,
A l'issue de la scène un énorme carton est éjecté du poitrail.
Explosion !!!!!!

7. Battement de cœur/ il s'embrase
La bouche mâche du chewing-gum
Une bulle se forme qui lâchée devient un ballon tenu par la main;
Pendant ce temps un comédien lance une tirade sur la parthénogenèse*

8. l'Omni pleure et transpire
Une cornemuse retentit, l'omni se met à danser
Un avion apparaît, des images typiques seront puisées dans le vocable franco/anglais, avec des témoignages de voix des survivants du Titanic.
La proue du Titanic tombe d'une des manches,
un train passe...Un cycliste sort de l'autre manche de l'Omni et déclame,
« le jour de la mort de Thatcher, je la couche sur le ventre et gare mon vélo dans son cul !! »
Napoléon apparaît, un sandwich à la main de dos,
L'Omni lui pisse dessus...
Pluie de grenouilles sur le public.

9. La voix des sans voix/
Sirènes, ambiance noir et blanc,
Radiographie des containers,
Course poursuite des clandestins,
Texte (peut-être l'appel de l'Abbé Pierre)
Des indignés et autres témoignages...

10. Un feu de bois/
Les yeux s'illuminent,
les mains s'enflamment,
les réfugiés de Sangatte se brûlent les doigts...
Fiches anthropométriques,

11. Du bas, de nouvelles constructions apparaissent ; toutes en couleur comme un catalogue, cité d'urgence ou inconscience d'un habitat possible ???

12. L'Omni éternue tout se fêle,
comme un vulgaire pare-brise
mélange de vent pluie feu...

13. Le calme revient,
Un ptérodactyle passe.

** Du mot grec parthenos (« vierge ») et de genèse. Reproduction monoparentale à partir d'un individu femelle. Ce mode de reproduction existe chez de nombreux groupes d'organismes vivants, en particulier chez les angiospermes (plantes à fleurs) et de nombreux taxons parmi les animaux. Mais il ne constitue jamais (ou presque) le seul mode de reproduction. Parmi les arthropodes, on rencontre la parthénogenèse chez des insectes (notamment les abeilles et les fourmis). Chez les annélides, certains polychètes et oligochètes la pratiquent parfois. D'autres animaux marins protostomiens l'utilisent également (némertes, rotifères...). La parthénogenèse est rare chez les vertébrés. Mais elle a été signalée chez des poissons et des reptiles.*

Extrait

LE BONHEUR EST DANS LE CHANT

Eugène Durif
(sur une idée de Jacques Auffray)

LE BONHEUR EST DANS LE CHANT

A : Mes chers administrés bonsoir. Merci d'avoir répondu si nombreux à notre invitation. En l'absence de monsieur le maire, et en tant que première adjointe, à l'urbanisme au développement local et à la culture, je suis ravie de vous recevoir aujourd'hui en tant qu'initiatrice du cette grande et belle journée sur le thème du bonheur. Dans quelques instants nous aurons la joie d'accueillir notre invité d'honneur, en la personne de SWAMI SPATCHILASANA…

N : SWAMI SWIPALALACHISAN *(ping pong entre les deux)*

A : ..Donc swami swipalalachisan l'ambassadeur du bouthan à l'unesco. En attendant son arrivée, je voudrais en profiter pour remercier toutes les associations qui ont participé à la réussite de cet évènement, la liste est longue et je ne voudrais oublier personne c'est pourquoi je voudrais que vous accueilliez ici, Nadia, qui a coordonné tout ce petit monde, et que je vous demande d'applaudir bien chaleureusement. Nadia, si tu veux bien dire quelques mots.

NADIA : Bonsoir….En effet beaucoup de personnes ont participé à cette journée. Bon l'année dernière j'avais porté la journée du balcon fleuri, c'était une belle aventure, mais cette année je dois que l'idée d'Agnès de « la journée du bonheur, ben …c'est le bonheur et pis c'est tellement formidable de travailler avec Agnès.

L'ADJOINTE : Merci Nadia, on t'applaudit bien fort.

NADIA: Merci pour ces applaudissements qui me vont droit au cœur, mais je tiens quand même à dire que derrière moi il y a une toute une équipe super dynamique..

L'ADJOINTE : Merci Nadia, c'était important de le dire, mais en attendant le représentant de l'unesco qui ne saurait tarder, je vous propose de vous lever pour entendre l'hymne du bouthan, la bouthanaise.

ADJOINT CULTURE : Mesdames et Messieurs, je serai brève... Ce ne sont pas seulement la croissance économique et le progrès qui procurent à l'humanité le bonheur auquel elle peut légitimement aspirer. Le fameux PIB (produit intérieur brut) n'est plus le seul indicateur à prendre en compte: en 1972, le royaume du Bhoutan, dont vous êtes ici le représentant ***(bras ouverts… puis embrassade/ gêne plus que désir d'empêcher),*** a, mis en évidence le concept de Bonheur national Brut. La qualité de la vie reconnue à sa juste valeur, au delà d'une évaluation purement quantitative et statistique de l'existence. Ici à ……., nous pensons, comme vous, que l'argent ne fait pas le bonheur ***(bras ouverts… puis embrassade)*** mais comme vous en parlez mieux que moi je préfère vous laisser la parole.

ANTOINE : EN 2005 le rapport officiel de l'UNESCO plaçait le Danemark en tête de liste et la France au 46ème rang seulement, juste devant la Chine, c'est tout dire.

SWAMI : Les tous derniers chiffres placent même aujourd'hui la France derrière la Chine !

ANTOINE : C'est vrai qu'avec la Chine ça va vite !

Serge : Du coup on s'est dit qu'il y avait un gros marché a prendre en France.

Antoine : et notamment en appliquant ce concept de BNB au niveau d'une ville en décernant ou non le label de ville heureuse.

DANIELE : Et qui sait peut-être qu'un jour on arrivera à relever le niveau national.

BRUNO : et pourquoi un jour être number one

Antoine : Quoi qu'il en soit, nous sommes heureux aujourd'hui de vous présenter notre ami, et néanmoins expert en bonheur, Mr SWAMI SWIPALALACHISAN

SWAMI : en tout cas merci à Me le maire pour cet accueil chaleureux ..

Agnes : non pas maire, pas encore..

Swami : donc merci à Madame Lecointre pour avoir eu le courage d'accepter de participer à cette cartographie du bonheur Français et surtout merci aux grooms pour avoir joué l'hymne national de mon pays que j'avais jamais entendu aussi long.

ADJOINTE : Merci Swami, merci ! Je suis quand à moi très heureuse de vous remettre officiellement les clés de la ville qui font de vous un citoyen d'honneur.

SWAMI : Je suis très touché par cette attention. Mais sachez que je mettrai un point d'honneur à établir l'IBU, l'indice de bonheur urbain des Chalonnais, en toute indépendance.

ADJOINTE : Mais j'espère bien. Ceci étant dit si vous avez besoin de quoi que ce soit n'hésitez pas.

SWAMI : avant d'aller a la rencontre de la population je propose de faire une mesure préalable de votre ibu.. (impro)
Comme dit le proverbe bouthanais quand meugle le yack c'est souvent le lait qui caille..(blanc..)

Agnes : bie je crois que tout a ete dit. Je vous propose de partir a la rencontre de nos concitoyens et puisque nous avons les musiciens a notre disposition y a t'il une musique qui ferait votre bonheur ?

Swami : tata yoyo ? non je plaisante..

ANTOINE : Nous on peut vous proposer quelque chose. Il s'agit de l'adaptation d'un air de bienvenue, qu'on entend rarement au Bhoutan, parce qu'il y a très peu de gens qui vont visiter ce pays. Du coup ça nous permettrait de l'entendre

SWAMI : Ha oui le fameux tchingen mansala serpatti ?

ANTOINE : Voila c'est ça !

(Début valse Bhoutan)

ADJOINTE : HO on dirait une valse, vous avez des valses au Bhoutan ?

Valse Bhoutan (lancement de la comédie musicale / début parlé puis le chant arrive doucement / puis pas de danse Kathakali/ fin comédie musicale)

CHANSON : VALSE BOUTHAN

Une valse Bhoutan
c'est à combien de temps
Une valse Bhoutan?
je voudrais tant et tant
savoir danser Bhoutan
savoir danser Bhoutan
c'est tellement tentant
follement excitant
savoir valser Bhoutan
Avoir valser Bouthan
une valse Bouthan
c'est à combien de temps
Une valse Bhoutan?
pas une valse d'antan
une valse Bhoutan
je suis à contretemps
je suis à contretemps
moi qui voudrait tant
valser valser Bhoutan
valser valser Bouthan
Une valse Bouthan
c'est à combien de temps
Une valse Bhoutan?
quand on est débutant
une valse Bhoutan
j'en suis tout tremblotant
j'en suis tout tremblotant

c'est un rien déroutant
une valse Bhoutan
une valse Bhoutan
Une valse Bhoutan
c'est à combien de temps
Une valse Bhoutan?
je ne suis plus hésitant
je danse enfin Bhoutan
je suis dans les temps
je suis dans les temps
comme c'est entêtant
une valse Bhoutan
une valse Bhoutan

SWAMI : on constate que nos ames ont ete massées et que l'ibu automatiquement a grimpé de 43% et comme on dit au bouthan « quand s'envole les mouettes s'est souvent le vent qui flotte mais que regarde t'on le vent ou les mouettes.

Dialogue possible « OFF »

NADIA : C'était parfait!

ADJOINT CULTURE : sympathique ce swami, j'ai de nouveau perdu son nom...Merde, son nom complet!

NADIA : Appellez-le simplement Swami!

Questionnaire utilisé dans le cadre des entretiens avec les artistes

Nom de la compagnie :…….
Nom du spectacle :…….

Créé en …….…..
Nom du/des Directeur(s) artistique(s)……...

Le mouvement des arts de la rue

Qu'est-ce qui vous a amené à jouer dans l'espace public ? (**Etapes significatives personnelles et/ou collectives**)/ Qu'est-ce qui vous a conduit à la FAI AR, à l'espace public ?

……
……
……
……
……
……
……
……
……
……
……
……
……..
…….....

Racontez moi votre formation à la FAI AR ? (Quelles sont les étapes, les enseignements ?)
……
……
……
……
……
……

Quand vous jouez dans l'espace public quels sont vos objectifs ? (**Par ordre d'importance**)
……
……
……
……
……..
…….....

Atteignez-vous vos objectifs ?
☐jamais ☐souvent ☐parfois

Quelles sont vos références artistiques ?.....
……
……
……

……
……
……

Créez-vous pour la salle ?
☐oui ☐non

Quel rapport entretenez-vous avec le mouvement des Arts de la rue ?.....
……
……..
……
……
……
……..

Vous reconnaissez-vous dans ce mouvement ?
☐oui ☐non

Pourquoi ?.....
.....
.....

Faîtes vous partie de la Fédération nationale ou régionale des arts de la rue ?
☐oui ☐non

Êtes-vous répertorié par Hors Les Murs en tant que compagnie de rue ?
☐oui ☐non

Pouvez-vous me transmettre le scénario, une vidéo ou des photos de la création ?
(Les traces écrites du spectacle m'intéresse particulièrement)

Le processus de création

Quelles ont été les différentes étapes de ce processus de création ? (**Ordre chronologique)**
……
……
……
……
……
……

Ce processus vous a-t-il semblé inhabituel?

☐oui ☐non

Pourquoi ?.....
.....
……

Peut-on qualifier vos créations de création collective ?
☐oui ☐non

L'improvisation a-t-elle une place dans vos créations ?
☐oui ☐non

Laquelle ?.....
……
……

Incluez-vous le public dans le processus de création ?
☐oui ☐non

Comment ?
☐ Sorties d'ateliers ☐En demandant au spectateur d'y participer
☐La création évolue en fonction des réactions des spectateurs
☐ Autre
Précisez :……..
……

Un vocabulaire spécifique

Quel terme employez-vous pour désigner votre art ?
☐ Art in situ ☐ Arts de la rue ☐ Arts dans l'espace public ☐ Danse ☐ Théâtre ☐ Cirque
☐ Musique
☐Autre
Précisez :…….

Pourquoi utilisez-vous ce terme plutôt qu'un autre?
……
……..
……..

Questionnaire proposé aux membres des équipes gérant des lieux dédiés à la création en espace public

Nom du lieu:…….
Date de création …….…..
Nom du/des Directeur(s) artistique(s)……...

Parlez-moi de votre rôle au sein de la structure.
……
……
……
……
……
……
……
……
……
……
……
……
……..
…….....
Quel a été votre parcours, votre formation avant de travailler dans cette structure ?
……
……
……
……
……
……
Quels types de résidences proposez-vous ?
.....
.....
.....
.....
.....

Quels espaces sont mis à la disposition des compagnies ?
.....
.....
.....
.....
.....
.....

Quels accompagnements proposez-vous ? Quelles expertises ?
.....
.....
.....
.....
.....

Combien de compagnies recevez-vous par an ?
.....
.....
Combien de dossiers recevez-vous par an ?
.....
Quel est votre budget global annuel ?
.....
.....
Qui sont vos partenaires financiers ?
.....
.....
Combien de permanents compte la structure ?
.....
.....
Quel budget est alloué à l'aide à la création ?
.....
.....
Quels sont les critères de sélection des projets artistiques accompagnés/soutenus ?
.....
.....
.....
Qui choisit ?
.....
.....
.....
Une résidence donne-t-elle toujours lieu à une sortie d'atelier ?
.....
.....
.....
.....

Corpus

Compagnie	Spectacle	Lieu	Date
Compagnie Internationale Alligator	Dehors	Villeneuve/Reptition générale	2007
Compagnie Internationale Alligator	Rien que des hommes	Chalon dans la rue	2012
Le Théâtre Group	La Jurassienne de réparation	Cratère/décentralisation	2008
Le Théâtre Group	Élu	Cratère/décentralisation	2009
Le Théâtre Group	Les vigiles	Cratère/décentralisation	2010
Lackaal Duckric.	I do	Cratère/saison	2010
compagnie NGC25	Gk<3	Viva Cité Rouen	2011
compagnie Azimuts	Brank	Viva Cité Rouen	2011
compagnie Azimuts	Entrailles	Chalon dans la rue	2012
La Chouing.	Cendres	Viva Cité Rouen	2011
Les Moutons Vapeurs	Quiétils	Viva Cité Rouen	2011
Ceux qui ne marchent pas sur les fourmis.	Tormentas Negras	Viva Cité Rouen	2011
Eekuipoiz (Grèce)	[non+10],	Viva Cité Rouen	2011
Carabosse	Filoscope	Viva Cité Rouen	2011
Quartet Bucal	Gang	Viva Cité Rouen	2011
Humani Théâtre	La Noce de Tchekhov	Viva CitéRouen	2011
Motion House	Underground,	CratèreSurfaces	2010
Motion House	Cascade, les pieds au sec	CratèreSurfaces	2011
Sébastian Guz	El Nino Costrini	CratèreSurfaces	2010
Ex Nihilo	Assemblement	CratèreSurfaces	2010
Ex Nihilo	Nal Boa [regarde moi]	Chalon dans la rue	2012
Compagnie Berlin	Moscou	Chalon dans la rue	2010
De si de là	Zelliste	Chalon dans la rue	2010
Membros	Flores	Chalon dans la rue	2010
Gérald Rigaud	Le Crieur Public	Chalon dans la rue	2010
Les piétons	Hai cuc	Chalon dans la rue	2010
Pipototal	Basculoscopie	Chalon dans la rue	2010
Ici Même	Showroom	Chalon dans la rue	2010
Ici Même (Grenoble)	Have a dream	Chalon dans la rue	2010
Les Goulus	Molière dans tous ses états	Chalon dans la rue	2010
La chose publique	Les Livreurs	Chalon dans la rue	2011
100 issues	Idéaux Beurre Noir	Chalon dans la rue	2011
Art Point M	Soyez les bienvenus	Chalon dans la rue	2011
Commandos percu	Destruction! De nos tambours jaillissent des volutes d'espoir	Chalon dans la rue	2011
Les cousins	Bébert et lolo	Chalon dans la rue	2011
Cri du chœur	Deuxième mouvement	Chalon dans la rue	2011
Délit de façade	Menus Larçins	CratèreSurfaces	2008
Compagnie du deuxième	La tête dans le bocal	Chalon dans la rue	2011
Dix doigts	slam et des balles	Chalon dans la rue	2011

Doigts dans le nez	La JAMBOM	Chalon dans la rue	2011
Escale	Est-Ouest Procès d'intention	Chalon dans la rue	2011
Les Grooms	Le Bonheur est dans le chant	Chalon dans la rue	2011
Group Berthe	Les pieds sur la nappe	Chalon dans la rue	2011
Niak Cie	Decret/Opération Borderline	Chalon dans la rue	2011
P2BYM	Ôdan Hodô	Sortie d'atelier/Montpellier	2010
P2BYM	Shûten	Chalon dans la rue	2011
Quidams	L'Effet sphère	Chalon dans la rue	2011
Quidam Théâtre	Une dernière danse pour rose	Chalon dans la rue	2011
Retouramont	Cette Immense intimité	Chalon dans la rue	2011
Scopitone et cie	Mob	Chalon dans la rue	2011
SF	Foin	Chalon dans la rue	2011
Les Sœurs Goudrons	Les Sœurs Goudrons	Chalon dans la rue	2011
Skémée	Les scotcheurs éclairés	Chalon dans la rue	2011
TRANSITSCAPE	Distorsions Urbaines	Chalon dans la rue	2011
La Valise	Infinité	Chalon dans la rue	2011
Yann Lheureux	Instinct	Chalon dans la rue	2011
Annibal et ses éléphants	Le film du dimanche soir	Les rencontres d'ici et d'ailleurs	2011
Générik Vapeur	La photo communale	Les rencontres d'ici et d'ailleurs	2011
Générik Vapeur	Bivouac	Les rencontres d'ici et d'ailleurs	2011
Générik Vapeur	Waterlitz	Répétition générale/ Cité des arts de la rue	2011
Kumulus	Silence Encombrant	Les rencontres d'ici et d'ailleurs	2011
Kumulus	Les pendus	Aurillac	2009
No Tunes International	Les Maronneurs Tournée d'adieu	Les rencontres d'ici et d'ailleurs	2011
Teatro del Silencio	Emma Darwin	Les rencontres d'ici et d'ailleurs	2011
Manuel Charnay/ Le fer à coudre	Éclosion Floraferrique	Les rencontres d'ici et d'ailleurs	2011
Carnage Production	Le GIGN	Aurillac	2008
L'Elephant vert	Datacula	Aurillac	2011
Komplexkapharnaum	Mémento	Aurillac	2009
Komplexkapharnaum	Figures Libres	Chalon dans la rue	2013
Les requins marteaux	Super marché Féraille	Aurillac	2009
Théâtre du centaure	Flux	CratèreSurfaces	2009
Compagnie Volubilis	My system for ladies and gentleman aussi	CratèreSurfaces	2008
Cie Vendaval	La mer dans un verre	Aurillac	2011
Areski	Vagabundo	Aurillac	2011
Smaak	Tango por los aires	Aurillac	2011
Générik/Magma Performing	Fuckin' Cendrillon	Aurillac	2011

Groupe ZUR	Horizone	Aurillac	2011
Studio Éclipse	Two Sink, Three Float	CratèreSurfaces	2011
Roger Bernat/FFF	Domini Public	CratèreSurfaces	2011
D'irque et Fien	Le carrousel des moutons	CratèreSurfaces	2011
Reial companyia de teatre de catalunya	Bunny me!	CratèreSurfaces	2011
La Française de Comptage	Une Cerise noire	Les Accroches cœurs	2011
Orchestre du lycée David D'Anger/ les Nasser Volant/les potes au feu	Le concert volant	Les Accroches cœurs	2011
Les Femmes à barbes	La Taverne Munchausen	Les Accroches cœurs	2011
Théâtre Dakh	Presque une pièce, Presque Pirandello	Les Accroches cœurs	2011
L'illustre famille Burattini	Jabberwock	Les Accroches cœurs	2011
cie Houdart Heuclin	Les quatre saisons des Padox	Les Accroches cœurs	2011
Benoît Maubrey	Audio Ballerina	Les Accroches cœurs	2011
Théâtre du tiroir	Schlemiel ou la sagesse des fous	Les Accroches cœurs	2011
Lackaal Duckric.	Le caniche de Porcelaine	CratèreSurfaces	2012
Cie Willi Dorner	Bodies in urban spaces	Zat 1 Montpellier	2010
Retouramont	Clairière urbaine	Zat 1 Montpellier	2010
Louise Rafale	On the road	Chalon dans la rue	2010
Pan optikum(Allemagne)	Transition	Chalon dans la rue	2010
Compagnie du grenier au jardin	CRAC	Aurillac	2011
Populart	Cinéma Dynamique	Chalon dans la rue	2011
Pudding Théâtre	DOQ, conte urbain	Aurillac	2009
Cie la vaste entreprise	La mastication des morts	ZAT 4 Montpellier	2012
Garniouze	Rictus	Villeneuve/réunion fédé	2012
Streetwalker	Ljud Group.	Chalon	2012
Rue de la casse	Délaissée	Chalon	2012
Collectif alteréalistes	Bulles	Chalon	2012
François rascalou	Les fils des hommes	Chalon	2012
Ktha compagnie	Je suis une personne	Chalon	2012
Olivier Grossetête	Trois petites tours	Chalon	2012
Cie Baleine-Cargot	Confidences de canapés	Chalon	2012
Cie Rode Boom	La ville qui respire	Chalon	2012
Décor Sonore	Urbaphonix	Chalon	2012
Les Arts Oseurs	Livret de famille	Chalon	2012
Cie Jordi L Vidal	Chrysalis	Chalon	2012
Philebulistes	Arcane	Chalon	2012
Célia Houdart et Sébastien Roux	Oiseaux/Tonnerre	Marseille Provence Capitale de la Culture	2013
Retouramont	Onde gravitationnelle	Chalon dans la rue	2013
Transe express	Colin Tambour	Chalon dans la rue	2013
Ici Même	Plan B	Chalon dans la rue	2013

SAMU	Le Cri du vin	Chalon dans la rue	2013
Les Goulus	Pinard et philo de comptoir	Chalon dans la rue	2013
Willi Dorner	Above, under between	Chalon dans la rue	2013
Osmosis	Cathédrale d'acier	Chalon dans la rue	2013
Cirk'oblique	Brèves de vie	Chalon dans la rue	2013
OMSK	Agoraphobia	Chalon dans la rue	2013
Karim Sebbar	Tempête opus 2	Chalon dans la rue	2013
Studio 21 bis	Labyrinthe	Chalon dans la rue	2013
Les Femmes à barbes	In Secta	Chalon dans la rue	2013
Séverine B	La Solitude du spectateur	Chalon dans la rue	2013
Cirque rouages	Cabaret	Chalon dans la rue	2013
P2BYM	Les aplatis	Chalon dans la rue	2013
Rodrigo Pardo	Flat	Chalon dans la rue	2013
Entre chien et Loup	Véréna Velvet	Chalon dans la rue	2013
Oposito	Kori Kori	Chalon dans la rue	2013
Fabrique Fastidieuse	Borderline Blues	Chalon dans la rue	2013
Le bruit du sfumato	Clap	Chalon dans la rue	2013
Rasposo	Morsure	Cratère/semaine du cirque	2013
Pitaya	Le village dans le ciel	Fête des lumières	2013
Louxor spectacle	Les crayons de couleurs	Fête des lumières	2013
Jean-Luc Hervé Les orpailleurs de lumières	Le Grand orchestre de la Fourvière	Fête des lumières	2013
Helene eastwood Laurent Brun	Dress Code	Fête des lumières	2013
Cie mungo	Hors champs	Sortie d'atelier/Villeneuve	2014
Arcane	Philébulistes	chalon dans la rue	2012
26 000 couverts	Idéal club	Villeneuve-lès-Avignon	2014
Groupe Merci	Trust	Festival d'Aurillac	2014
Uz et Coutumes	Hagati Yacu/Entre nous	Festival d'Aurillac	2014
Les Goulus	Horsemen	Festival d'Aurillac	2014
Tango Sumo	Around	Festival d'Aurillac	2014
Théâtro del Silenco	Docteur Dappertutto	Festival d'Aurillac	2014
Magma Performing Théatre	MAMAE	Festival d'Aurillac	2014
Délices Dada	Circuit D	Journée du patrimoine	2014
Délices Dada	La Géographie des bords	Train-théâtre/Valence	2014
La Hurlante	Regards en biais	Atelline/Villeneuve	2014
Asphalt Piloten	Around the bolck	Montpellier	2014
cirque rouages	Sodad	Alès/verrerie	2014
Vendaval	Sous la poussière	Bleymard/Rudeboy Crew	2014
OPUS	La veillée	Brest/le Fourneau	2014
Macadâmes et Passanbleu	Si les oiseaux se cachent pour mourir	Moulin Fondu	2014
Artonik	Color of time	Aurillac	2015
Ktha compagnie	Juste avant que tu ouvres les	Aurillac	2015

Kumulus	Naufrage	Aurillac	2015
La ménagerie	L'homme est un animal mobile	Aurillac	2015
Les plasticiens volants	Little Nemo in Slumberland	Aurilllac	2015
Théâtre de l'Unité	Le parlement	Aurillac	2015
Wired aerial theatre	As the world tipped	Aurillac	2015
Pudding Théâtre	Le Théâtre d'épouvante	Aurillac	2015

Résumé en français:

Voir, écouter, sentir et constituer un corpus sensible qui rend compte de la diversité et de la multiplicité des formes et des propositions regroupés sous l'appellation des Arts de la rue.

Cette étude s'appuie sur de nombreux entretiens avec des artistes et des professionnels du secteur. C'est un voyage au cœur des Arts de la rue qui assied le lecteur à la table où l'on pense et écrit les projets, l'emmène assister aux répétitions, aux repérages ainsi qu'aux premières représentations publiques et lui laisse ainsi voir la réalité de la création.

Cette réflexion sur les Arts de la rue prend pour prisme : l'espace public, le spectateur et le processus de création. Après avoir esquissé un historique, les situations géographiques, politiques et esthétiques des espaces de représentation sont examinées et interrogées, tout comme la place et la fonction du spectateur constamment sollicité : mis en mouvement, surpris dans son quotidien, interpellé, questionné, appelé à échanger, à participer, à accompagner l'acte artistique dès son commencement. Enfin le compte rendu du processus de création constitue la dernière partie. À chaque spectacle ou chaque intervention, les artistes mettent en question leur savoir-faire pour tenter de renouveler leur positionnement dans l'espace public et face aux spectateurs. Ils jouent avec les repères. Le processus de création se révèle être un espace/temps idéal pour observer les Arts de la rue dans leur mouvement perpétuel.

Résumé en anglais :

See, listen to, feel and constitute a sensitive corpus which reports the diversity and the multiplicity of the forms and the offers grouped under the naming of Street arts.

This study leans on conversations with artists and professionals of the sector. This trip on the land of street arts sit the reader on the table where we think and writes the projects, takes him to see the repetitions, the public first performances, the reality of the creation.

This thinking on Street arts takes for prism: the public place, the spectator and the process of creation. Having sketched a history, the geographical, political and esthetic situations of the spaces of representation are examined and questioned, just like the place and the function of the constantly requested spectator: put in movement, surprised in its everyday life, questioned, called to exchange, to participate, to accompany the artistic act from its beginning. Finally the report of the process of creation is the last part. In every show or every intervention, the artists question their know-how to try to renew their positioning in the public space and in front of spectators. They play with marks. The process of creation turns out to be an ideal space / time to observe Street performing arts in their perpetual motion.