



HAL
open science

Travailler l'espace public : Les artisans des sports de rue, de la danse in-situ et du street-art à Montpellier

Thomas Riffaud

► To cite this version:

Thomas Riffaud. Travailler l'espace public : Les artisans des sports de rue, de la danse in-situ et du street-art à Montpellier. Sociologie. Université du Littoral Côte d'Opale, 2017. Français. NNT : 2017DUNK0456 . tel-01647920

HAL Id: tel-01647920

<https://theses.hal.science/tel-01647920v1>

Submitted on 24 Nov 2017

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

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

Université du Littoral Côte d'Opale (ULCO)

**Ecole doctorale « Sciences économiques, sociales, aménagement et management » (SESAM, E.D. n°73)
Laboratoire « Territoires, villes, environnement et société » (TVES, E.A. n°4477)**

THÈSE

Pour l'obtention du titre de **Docteur en Sociologie**

Présentée et soutenue publiquement par
Thomas Riffaud
Le 9 juin 2017

Travailler l'espace public : Les artisans des sports de rue, de la danse in situ et du street art à Montpellier.

Sous la direction de Christophe Gibout et Robin Recours

Jury

Claire Calogirou, Directeur de Recherche émérite, CNRS ;

Christophe Gibout, Professeur des Universités, Université du Littoral Côte d'Opale, Directeur de thèse;

Anne-Peggy Hellequin, Maître de Conférences Habilitée à Diriger les Recherches, Université du Littoral – Côte d'Opale ;

Alix de Morant, Maître de Conférences, Université de Montpellier III ;

Robin Recours, Maître de Conférences, Université de Montpellier, Co-Directeur de thèse ;

Olivier Sirost, Professeur des Universités, Université de Rouen, Rapporteur ;

Gilles Vieille Marchiset, Professeur des Universités, Université de Strasbourg, Rapporteur.



Remerciements

Les directeurs

Bons nombre de doctorants, n'ont pas eu ma chance. Je ne peux que remercier chaleureusement Christophe Gibout et Robin Recours. Ils ont été irréprochables sur le plan de la recherche. Leurs qualités scientifiques sont indéniables, mais je veux ici souligner leurs qualités humaines. C'est un plaisir de réfléchir aux côtés de personnes dont la gentillesse est naturelle et l'ouverture d'esprit est le maître mot.

Les membres du jury :

C'est tout naturellement que je remercie les membres du jury pour leur bienveillance et l'intérêt qu'ils ont manifesté pour ce travail.

Les chercheurs et collègues.

Tous les chercheurs rencontrés lors de divers évènements (colloques, conférences, débats publics...), qui ont suivi l'avancée de ma thèse avec attention, méritent eux aussi mes remerciements. Ce sont bien souvent leurs questions qui ont considérablement contribué à faire avancer ce projet. Je pense notamment à l'équipe du laboratoire TVES à Dunkerque et Calais, à celle de Santesih et de l'IRSA-CRI à Montpellier, mais aussi plus particulièrement à Pascal Le Brun-Cordier du Master « projets culturels dans l'espace public » à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

Les enquêtés :

Il m'est aussi impossible de ne pas remercier l'ensemble des personnes qui ont pris de leur temps pour bien vouloir répondre à mes questions. Pour les besoins de la recherche, leurs propos sont anonymisés, mais je ne les oublie pas pour autant. Cette thèse est le résumé de rencontres extrêmement riches, tant sur le plan scientifique que personnel.

Charlotte et Léon :

Que dire des deux personnes qui m'ont accompagné au quotidien si ce n'est que je suis un doctorant chanceux. Ils m'ont été indispensables. Cette thèse aurait été bien plus complexe à finir sans l'équilibre et l'amour qu'ils m'ont apporté. Leur affection m'a obligé à me souvenir que la vie d'un doctorant ne se résume pas à ce qu'il écrit.

Mes parents

Cette thèse était, dès le départ, tout bonnement impossible sans l'aide de mes parents. Je les remercie donc affectueusement pour le soutien et la confiance qu'ils m'ont apportés. Il n'y a pas de doute, c'est un compliment quand on me dit que je leur ressemble.

Mes amis

Comment oublier ceux qui sont toujours là pour boire un coup, faire la fête, et passer du bon temps. Un grand merci à Tom Benattar et à tout le JFC. Vous m'avez aidé à terminer ce projet sans même parfois en prendre conscience.

«... Je marche avec les miens. Combien te diront la même chose ?

Je garde tes arrières, tu gardes les miens. Pas de marche arrière, rien ne change.

Un homme seul est viande à loup... » Shurik'n, Les miens, 1998.

Sommaire

Remerciements	1
Introduction générale	5
Méthodologie.....	20
Trouver sa place : Construction du regard sociologique	23
Choix Méthodologiques.....	29
Le terrain	29
Les activités	32
Les outils.....	36
Écrire et retranscrire	44
Conclusion intermédiaire : La flânerie épistémologique	49
L'espace public : de l'appropriation à la production	59
Corps et espace sensible	67
Lire la ville pour l'expérimenter	69
L'incarnation de l'espace public	71
Exacerbation de la sensorialité	82
Ludification de l'espace public.....	91
Jouer adulte comme un enfant	92
Baroquisation de la ville	101
Faire des images et créer des imaginaires	114
Conclusion intermédiaire : Autoproduire ses espaces publics	122
Vers une production artisanale d'espaces publics réenchantés	130
Vivre l'espace public de l'ailleurs	136
Totémisation de l'espace public.....	143
Conclusion intermédiaire : Artisans de la ville extraordinaire	156
Pratiques micro-politiques et ambivalences : Entre production et reproduction de la ville.....	181
Vivre et produire une utopie urbaine	187
Ambivalences, contradictions, institutionnalisation, et hybridation	203
Ou pratiquer ? Espaces publics <i>versus</i> espaces dédiés.....	231

Boite de Pétri et Stérilisation	245
Une normalisation de l'urbanité contemporaine à l'œuvre.....	263
Conclusion intermédiaire : Modèle clivé et respiration de l'espace public	270
Conclusion Générale : Vers une ville palimpseste	274
Le sport et l'art comme outil de l'urbain	281
Accepter et contribuer à la ville palimpseste.....	288
Bibliographie.....	297
Filmographie	321
Annexe n°1 : Table des images.....	322
Annexe n°2 : Grille / Guide entretien semi-directif	325
Annexe n°3 : Tableau enquêtés	327
Annexe n°4 : Table des figures	328

Introduction générale

« *L'une de nos tâches les plus ardues, mais les plus nécessaires, consiste à s'approprier ce qui nous est le plus familier. Chacun à sa façon, avec des détours qui lui sont propres.* »

Gérard Macé¹

La recherche, dont les résultats sont présentés ci-dessous, a officiellement commencé en janvier 2014. Mais ce manuscrit est l'aboutissement d'un long cheminement physique et intellectuel qui a réellement débuté le jour où parcourir les rues roulettes aux pieds est devenu pour moi une évidence. Depuis 17 ans, les heures passées dans l'espace public d'une multitude de villes de plusieurs pays, ont indéniablement influencé ce que je suis, ce que je pense et donc ce que je présente ici (image n°1). Mais cette thèse assume d'autant mieux sa subjectivité qu'elle ne s'y réduit pas. C'est la confrontation de mon vécu, de ma « connaissance tacite » (Kuhn, 1970) de la chose urbaine et de celle des nombreux enquêtés qui a été heuristique. Cette thèse soulève certainement plus de questions qu'elle n'apporte de réponses. Mais nous croyons qu'en tentant de dépeindre une des « réalités » des espaces publics, à travers la danse contemporaine in situ², le street art/graffiti et les sports de rue, elle peut éclairer sous un jour nouveau l'idée selon laquelle l'interrogation sur la ville procède d'une interrogation sur la société (Lebreton, 2010 ; Simmel, 2013).

Une des difficultés à laquelle nous avons dû nous confronter fut celle de poser un regard sociologique sur la spatialité du social sans concevoir l'espace comme un simple contenant dans lequel se joue le jeu social (Gibout, 2009). Au contraire, la ville dans son ensemble est une modalité de structuration du social. Elle est une œuvre collective (Remy, 1995). C'est une projection au sol de la société (Lefebvre, 1968). C'est le lieu où le spatial croise le social en permanence (Di Méo, 1999). Nous ne nous fixons pas pour objectif de lire l'espace pour comprendre la société comme les adeptes de la géographie sociale, mais nous nous intéresserons plus particulièrement à certains citoyens qui le questionnent grâce à leurs pratiques physico-artistiques et qui interrogent ainsi notre société. Selon nous, chaque phénomène urbain est une occasion à saisir pour participer à la sédimentation des connaissances sociologiques. L'espace urbain n'est pas seulement un arrière-

¹ Macé, G. (2001). *Un Détour par l'Orient*. Paris : Gallimard, 4ème de couverture.

² Création envisagée en fonction de l'espace dans lequel elle va être représentée, ici l'espace public urbain.

plan qui accueille les pratiques humaines, il contribue, il participe à la dynamique sociale. C'est pourquoi nous sommes convaincus que le sociologue doit tenir compte du caractère situé de l'interaction dans le temps et l'espace (Giddens, 1987). Nous nous y sommes attachés dans ce travail et nous montrerons notamment comment les pratiques humaines sont influencées par l'espace public, mais aussi comment celui-ci peut être transformé par la danse contemporaine « hors les murs » (Aventin, 2007 ; Clidière & De Morant, 2009), le street art/graffiti, et les sports de rue³. « La nature même du système spatial change sous l'effet de la modification lente des pratiques de l'espace. C'est la preuve que les usages de celui-ci ne se dissocient pas de sa structure et réciproquement » (Di Méo, 1999, p.88). L'organisation de l'espace public ainsi que la manière dont on se l'approprié ne sont donc jamais neutres.

Une fois cette dialectique entre social et spatial posée, c'est le pessimisme autour de l'urbain, de la ville et de l'espace public qui interroge. Très nombreux sont les chercheurs, les philosophes, les écrivains, et les artistes qui ont fait ou qui font part de leurs inquiétudes parfois teintées de nostalgie. La ville, souvent comparée à un corps (Penalta, 2011), serait malade. La rue, cordon ombilical entre le citoyen et la société, selon Victor Hugo, serait folle. Les espaces publics seraient de moins en moins ouverts, de moins en moins fréquentés, de moins en moins vivants et donc par définition de moins en moins publics (Mitchell, 1995). La mort de la ville serait advenue ou en passe d'advenir (Jacobs, 1961). Elle aurait perdu sa charge affective, sa signification anthropologique, devenant un espace déshumanisé, un territoire entier de manques où l'homme devient de plus en plus passif (Bailly, 2001). « Les corps sont peu à peu mis à mort et la ville avec eux » (Querrien, 1996, p.170). Les causes de ce constat inquiétant sont multiples. Certains, comme Henri Lefebvre, s'inquiètent du poids rationalisateur que l'État fait peser sur la ville. « L'État écrase le temps en réduisant les différences à des répétitions, à des circularités (baptisées « équilibre », « feed-back », « régulations », etc.) [...] Il fait régner une logique qui met fin aux conflits et contradictions. Il neutralise ce qui résiste : castration, écrasement. Entropie sociale ? Excroissance monstrueuse devenue normalité ? Le résultat est là. » (Lefebvre, 1974, p.31). Dans un autre livre

³ Ces trois activités partagent la caractéristique de se pratiquer dans l'espace public. Il est vrai qu'elles sont susceptibles de se dérouler en salle ou dans des lieux adaptés (salle d'exposition, théâtre, skatepark...) mais cette forme de pratique « dans les murs » n'est pas l'objet principal de ce travail de thèse.

intitulé « Le droit à la ville » (1968), ce même auteur en vient à dire que toute réalité urbaine a disparu à cause de cet ascétisme qui réduit l'habiter à l'habitat. Un autre argument évoqué est celui d'une muséification en cours qui s'observe dans la diminution des possibles pour le citoyen (Ignacio Prado, 2015). Ajoutons à cela que la ville est à plusieurs vitesses entre celle à l'hyper mobilité mondialisée et celle à l'immobilité subie (Donzelot, 2004). Sans oublier son émiettement (Bruyelle, 1997), qui provoque la constitution d'alvéoles socialement différenciées faisant perdre à la ville sa capacité d'être ville, c'est-à-dire un espace partageable, de frottement social, et de mise en scène de la diversité (Jaillet, 1997). Et pour finir, rappelons son caractère disciplinaire (Dreyfus, 1976). Les murs ne protègent plus seulement la ville de son extérieur. Le climat de méfiance généralisée engendre la multiplication des dispositifs de sécurité (Landauer, 2009). D'une certaine manière, les « gated communities⁴ » forment cette ville idéaltypique, dans lequel l'anonymat consubstantiel à la ville (Simmel, 2013) serait combiné à une « sociose généralisée » (Duvignaud, 1986). Toutes ces descriptions pour le moins inquiétantes justifient le concept d'une « urbanité non advenue » (Joseph, 1994), mais aussi celui de « désurbanité » (Berque, 2002).

Nous partageons en partie toutes ces idées et ce d'autant plus que le contexte sécuritaire actuel n'aide pas à l'inversion de ces tendances. « La rue souffre. Il y a urgence de soin. Des militaires sont dans nos rues. Une guerre invisible sourde, semble se jouer » (De la Boulaye, 2016, p.20) « La blessure infligée par les actes terroristes perpétrés à Paris ce vendredi 13 novembre 2015 tient en partie au fait qu'ils ont usé des qualités spécifiques aux espaces publics urbains pour les retourner contre elles-mêmes : hospitalité, suspension des identités et confiance a priori en autrui » (Gayet-Viaud, 2015, p.1). C'est cette crise urbaine généralisée dont s'occupe l'ANPU (Agence Nationale de Psychanalyse Urbaine). Cette compagnie qui regroupe des acteurs hétérogènes (artistes, architectes, urbanistes, sociologues...) cherche à résoudre les névroses et les troubles psychiques qui affectent les villes. Entre les villes qui ont besoin de réaffirmer leur Moi, les maniaco-défensives, et les dépressives, les traumatismes sont aussi nombreux que les traitements.

⁴ Ce terme renvoie à un regroupement de demeures, entouré par un mur ou un grillage et disposant d'équipements de protection

« On conçoit des évènements collectifs pour ressouder la ville, revivre les traumatismes afin de pouvoir les évacuer ». Laurent Petit⁵

Cette thèse a aussi trouvé racine dans ces constatations qui sont en partie fondées, mais elle ne se résumera pas à une somme d'arguments pessimistes sur l'espace public. La ville a certes quelque chose d'effrayant, mais elle n'a rien d'inhumain sinon notre propre humanité (Perec, 2000). Le fait que l'urbain soit parfois indéniablement subi, n'empêche en rien que la ville soit souvent vécue et réellement habitée. Nos années d'arpentage des rues combinées aux nombreuses heures d'observations et de discussions que nous avons mené lors de cette recherche nous obligent à dépeindre une réalité plus équilibrée. Sans tomber dans l'angélisme, nous nous démarquons clairement des propos cités ci-dessus. La victoire de l'urbain, conçu comme une forme mentale d'organisation des territoires (Lefebvre, 1968) n'est pas totale malgré sa puissance. La vague qu'il représente n'a pas fait totalement disparaître la ville dans laquelle *urbs* et *civitas* sont solidaires. « L'humain ne se laisse pas facilement broyer » (Paquot, 2003, p.58). « Les forces bouillonnent dans cet espace. La rationalité de l'État, des techniques, des plans et programmes, suscite la contestation... Les différences n'ont jamais dit leur dernier mot. Vaincues, elles survivent. Elles se battent parfois féroce pour s'affirmer et se transformer à travers l'épreuve. » (Lefebvre, 1974, p.31). Nous sommes tout à fait conscients des travers de la ville contemporaine. Comme George Perec (2000), nous sentons les fissures, les hiatus, les points de friction qui donnent l'impression que ça coince et que ça cogne. Mais nous pensons que la réflexion ne doit pas se restreindre à ce constat. Les espaces publics de la ville sont mosaïques (François & Neveu, 1999). La réalité urbaine est donc multiple, mettant à mal la pertinence d'une vision homogène et stable de celle-ci. Dans une société « liquide » (Baumann, 2006), la ville et ses espaces publics ne peuvent pas être « solides ». Celle-ci est produite sur des liens faibles, sur l'éphémérité et la dynamique des flux et des réseaux. Ce caractère mouvant est certes risqué, car il fait place belle à la violence de la mondialisation et de la consommation, mais notre thèse permet de montrer que cette souplesse est aussi une opportunité pour les citoyens. Les microphysiques du pouvoir ne s'appliquent pas de manière uniforme sur ce territoire et c'est donc pour eux l'occasion de pouvoir déformer,

⁵ Petit, L. (2016). Psychanalyse urbaine : Charleroi sur le divan. *L'observatoire*, 48, p.79.

transformer et reformer la ville et ses espaces publics à leur guise. D'ailleurs, les enquêtés nous ont souvent déclaré qu'ils appréciaient particulièrement le caractère hétérogène de la ville. C'est parce que le bizarre, le louche, et l'étrange côtoient le divin que la ville est à caresser (Sansot, 1973). Mener une réflexion globale sur la ville et ses espaces publics est donc périlleux. Cela peut rendre trop invisible le microscopique derrière le voile du macroscopique souvent inquiétant. Prenons deux exemples. La rationalisation et l'uniformisation des espaces publics sont des critiques adressées fréquemment. Nous faisons d'ailleurs parfois partie de ceux s'en inquiètent. Mais en réalité ces deux phénomènes ne sont repérables qu'à une certaine échelle d'observation. Nous ne contredisons pas l'idée selon laquelle « aujourd'hui, jamais sans doute, l'ailleurs n'a été à ce point un chez soi » (Gibout, 2001, p.184), mais il est possible d'affiner ce constat. Tous les danseurs, les street artistes ou les riders⁶ que nous avons rencontrés sont capables de mettre au jour les spécificités de chaque lieu parce qu'ils les pratiquent au-delà de la surface des choses. C'est un peu comme si derrière l'homogénéité macroscopique existait toujours une hétérogénéité microscopique trop difficile à observer pour faire l'unanimité. « En variant ses prises, ses éclairages, en essayant des perspectives différentes, la conscience fait apparaître de la diversité là où nous avons au départ un en soi décourageant de massivité » (Sansot, 1973, p.18). Les riders, comme les street artistes et les danseurs, aiment la ville pour son caractère texturé et disjonctif, faite de plis et de trous dans lesquels ils trouvent des prises (During, 2009). La rationalisation de la ville peut être interrogée de la même manière que l'uniformisation. Si la ville était totalement rationalisée, toutes les activités qui sortent du cadre établi seraient impossibles et il suffit, à n'importe quel citoyen, de sortir de chez lui pour se rendre compte que ce n'est pas encore le cas. Nous nous attacherons dans cette recherche à questionner ces tendances qui ont des répercussions réelles sur la vitalité de l'espace public, mais nous ne soutiendrons jamais que la rationalisation et l'uniformisation sont totales. En fait, les enquêtés nous ont montré que, malgré ses défauts, leur formation sportive et/ou artistique pouvait rendre la ville extrêmement belle et appréciable (Ferrier, 2013).

Nous nous retrouvons dans l'idée de tenter de comprendre la ville en analysant les sociabilités réticulaires et autres interactions situées. La lecture d'Isaac Joseph (1998) sur la microsociologie urbaine a eu une influence non négligeable sur ce travail. C'est notamment grâce

⁶ Entendu ici comme pratiquants de Roller, Skate et BMX.

à celle-ci que nous avons été convaincus de ne pas trop nous intéresser aux vastes ensembles, mais de nous concentrer sur le quotidien des danseurs, des riders et des street artistes pour réfléchir à leur rapport à l'espace public. « Les instants ordinaires qui font la ville ne sont plus l'impensé de l'Histoire ; rendre compte de leur cours naturel c'est parler du monde vulnérable d'aujourd'hui » (Joseph, 1994, p.5). Ce choix de focale a pour conséquence de placer certains phénomènes dans l'ombre de nos réflexions, mais chaque projet de recherche implique des choix notamment en termes d'échelle d'analyse. En ce qui nous concerne, questionner les comportements de certains citoyens est bien plus difficile lorsque le sociologue survole et observe de loin la scène pour avoir une vue panoramique sur la réalité sociale. « L'intelligence du dehors » (Joseph, 1998), qui suggère la possibilité des choses infimes, s'observe plutôt dans le proche, dans le rien et dans le petit geste du quotidien. Gageons que la danse contemporaine « hors les murs », le street art/graffiti, et les sports de rue font partie de ces pratiques microbiennes (Certeau, 1990). À défaut de disposer d'une force importante, leurs pratiquants rusent avec le réel pour se l'approprier. Les futures pages ont vocation à présenter les transformations non négligeables que cela engendre dans les rapports entre le citoyen et l'urbain. Nous pouvons d'ores et déjà postuler que l'image sclérosée de la ville occulte l'élasticité des formes de la vie sociale urbaine. Danseurs, riders et street artistes ont très clairement une relation ambivalente à la ville et à ses espaces publics. Il existe chez eux un mélange d'attrance et de répulsion qui motive leur aventure urbaine et qui est parfois finalement plus équilibré que certains écrits théoriques.

« C'est parce que j'aime la ville que je la punis. Haha » Graffeur

« Ce qui me plaît c'est le brouhaha, le fait que l'on soit dans une fourmilière, un endroit qui grouille. Un peu comme une forêt où on aurait plein de ressources naturelles à grappiller à droite à gauche. J'aime bien le concept de jungle urbaine comme on peut dire pour les grandes mégalopoles. » Graffeur et rider

« Je trouve ça bien [la ville], parce que c'est un peu comme un tourbillon, tu es pris dans une spirale. La ville se réveille, il y a du bruit, il faut se lever, faire des choses et participer à toute cette fourmilière. Je pense que c'est positif. Je suis typiquement une personne, si elle se retrouve dans un lieu désert va très mal le vivre. Parce que j'ai besoin de faire des choses, d'échanger avec les autres... Besoin de rencontres, de vivre des choses, de créer, de produire... » Graffeur et rider

« Quand je fais de l'art urbain ou du skate, c'est pour défoncer la ville... pour la détourner... pour moi la ville, ça n'a pas vraiment de sens... pourquoi on s'entasse les uns sur les autres... c'est débile... d'un autre côté j'adore ça et j'aime l'idée d'essayer de la valoriser. C'est contradictoire, mais tant pis. » Rider et street artiste

Nous faisons part, à plusieurs reprises dans ce travail, de nos questionnements et même parfois nos réserves face aux évolutions notables qui touchent les espaces publics, mais nos différentes rencontres ne nous condamnent pas à réfléchir dans la mélancolie, car nous avons vu et vécu des « moment[s] où la ville et l'homme sont encore, presque mêlés l'un à l'autre » (Sansot, 1973, p.617). À la manière de Walter Benjamin (Simay, 2005) nous pensons qu'il faut dégager de la nostalgie sa force critique, son autorité vis-à-vis du présent. Les riders, les danseurs, et les street artistes rencontrés ont une réelle attention pour la ville et garantissent ainsi son urbanité (Paquot, 2010). Ils ne sont pas dupes, mais tentent de transformer son agressivité en énergie positive. Le quadrillage de la ville est pris en compte, mais il ne correspond pas toujours à la réalité vécue. Même les frontières réelles ne suffisent pas à imposer un comportement ou un territoire (Gibout, 2016). Les murs sont peints et les barrières sautées ou slidées⁷. La ville contemporaine est, à certains égards, très disciplinaire ; mais elle crée en réaction des comportements de subjectivation qui sont au cœur de ce travail de recherche. La ville que nous avons découverte est complexe et mouvante. « Elle devient par conséquent indéfinie dans les glissements qu'elle opère entre les temps, les espaces, le visible et l'invisible, le bruit et le silence, les paroles enchevêtrées » (Mons,

⁷ Terme utilisé pour décrire l'action de glisser.

2013, p.48). Elle est à la fois lieu des possibles et lieu de contraintes, l'un n'allant pas sans l'autre, l'un étant le prix de l'autre (Roman, 1994). Soyons honnêtes, c'est aussi parce que j'ai vécu dans ma chair des villes stimulantes et habitables que nous avons remplacé une vision assez pessimiste de la globalité urbaine, par une vision plutôt optimiste de la micro-urbanité. Cette thèse s'inscrit dans la continuité des travaux où le rôle du citoyen et le potentiel de ces microactions sont replacés au centre de l'approche des territoires et de la ville (Di Méo, 1999). Il s'agira de tenter de comprendre ce que la danse contemporaine « hors les murs », le street art/graffiti et les sports de rue disent de nous, des villes et de ceux qui y vivent. À la manière de Jean-Paul Thibaud (2006) qui se demande ce que peut un pas, nous nous questionnerons sur ce que peut une peinture, un slide⁸, un mouvement dansé ? Si la ville est un état d'esprit (Grafmeyer & Joseph, 1984), c'est bien à celui des riders, des danseurs et des graffeurs que nous allons nous intéresser.

Avant d'aller plus loin, la notion d'espace public mérite une mise au point préalable parce qu'elle est le fil rouge de cette recherche. Ce concept est convoqué très fréquemment pour décrire un grand nombre de réalités empiriques. Une forme de dissolution en résulte (Weisbein, 2003) nous forçant à accepter qu'il n'existe pas un espace public, mais bien des espaces publics. Les prochaines lignes seront consacrées à décrire ce que nous entendons par ce terme. La première précaution à prendre est celle de différencier lieux publics et espaces publics. Cette thèse sera notamment l'occasion de montrer comment il est possible de passer de l'un à l'autre. Nous partageons sur ce point la pensée de Michel De Certeau (1990) pour qui l'espace est un lieu pratiqué. L'espace, et donc par voie de conséquence l'espace public est une configuration géographique constituée d'une addition d'éléments auquel une âme est ajoutée. L'espace public n'est pas une forme déshumanisée. Au contraire, cette notion est très voisine de celle d'espace anthropologique (Di Méo, 1999). L'espace n'a pas de réalité sans l'énergie qui s'y déploie. « Il y a espace dès qu'on prend en considération des vecteurs de direction, des quantités de vitesse et la variable du temps. L'espace est un croisement de mobiles. Il est en quelque sorte animé par l'ensemble des mouvements qui s'y déploient. Est espace l'effet produit par les opérations qui l'orientent, le circonstancient, le temporalisent et l'amènent à fonctionner en unité polyvalente de programmes conflictuels ou de

⁸ Le slide est une catégorie dans l'ensemble des figures possibles dans les sports de rue. Elle consiste à glisser dans une position particulière sur un support (marche, rail, muret) choisi par le rider.

proximités contractuelles » (Certeau, 1990, p.173). Par opposition, il y a dans le lieu l'idée d'ordre et de stabilité. « La loi du « propre » y règne : les éléments considérés sont les uns à côté des autres, chacun situé en un endroit « propre » et distinct qu'il définit. Un lieu est donc une configuration instantanée de positions. Il implique une indication de stabilité » (Certeau, 1990, p.173). En fait, « l'espace serait au lieu ce que devient le mot quand il est parlé, c'est-à-dire quand il est saisi dans l'ambiguïté d'une effectuation, mué en un terme relevant de multiples conventions... À la différence du lieu, il n'a donc ni l'univocité ni la stabilité d'une propre » (Certeau, 1990, p.173). En suivant ces définitions, nous emploierons le terme d'espace plutôt que celui de lieu public dans cette recherche. Sans anticiper les résultats que nous allons présenter plus loin, il est clair, qu'en danse in situ, comme en street art et dans les sports de rue, il sera plus question de mouvement que de stabilité, de multiplicité que d'unicité, d'ambiguïté que de clarté. Ces activités créent une tension du lieu et finissent même par transformer le préexistant en un espace dont la réalité est plus subjective (Zubiri, 2010). Leurs pratiquants prennent en compte la poétique de l'espace qui permet de transformer les lieux amorphes en espaces louangés chargés de qualités (Bachelard, 1957). Contrairement au lieu, l'espace a une substance, une dimension non spatiale. C'est notamment pour cette raison que Jacques Lévy et Michel Lussault (2003) accordent une place fondamentale au caractère sociétal de l'espace. Nous partageons cette position, d'autant plus que l'homme produit un espace en prise avec son histoire, ses pratiques, ses représentations et ses normes. Il faut rajouter qu'il y a une dimension ontologique dans cette action. L'espace est existentiel. Il n'existe d'espace que par nos pratiques et nous n'existons que par notre pratique de l'espace » (Conan, 2004, p.132). « Être dans l'espace » et « faire l'espace » fonctionne dans une relation dialogique. L'homme est spatial (Lussault, 2007) parce que « l'espace est sociétal de part en part » et que « la société est spatiale de bout en bout » (Levy & Lussault, 2003, p.330).

En plus de ces précisions sur la pertinence de l'utilisation du terme « espace », nous devons, dans le cadre cette recherche, définir ce que nous entendons aussi par « public ». L'espace public est écartelé entre une préoccupation d'aménagement très pratique et une recherche très théorique (Berdoulay *et al.*, 2004). Il est à la fois le réceptacle d'un mythe (Berdoulay *et al.*, 2001) et une matérialité très concrète. Même les personnes qui l'arpentent tous les jours en ont d'ailleurs une idée assez floue.

« L'espace public, je ne sais pas vraiment ce que c'est. Ça dépend tellement des usages... et puis on peut toujours se demander à quel point c'est public. Moi je dirai un espace de convivialité, un espace dans lequel on peut être soi même, être différents. Dans lequel on peut faire, construire, jouer ensemble, partager... Nous, on cherche à proposer des formes qui prennent en compte chacun et qui mettent tout le monde dans une relation horizontale. » Chorégraphe et danseuse

« L'espace public c'est le lieu qui appartient à tous... Je pense que le fait qu'il soit vivant est le signe que la société est en bonne santé. Les gens pourraient l'investir un peu plus... Un peu mieux... C'est pour ça que je ne comprends pas la chasse au banc, la chasse au skate... Moi je suis pour ouvrir les espaces... Ils sont où les « Je suis Charlie » quand il s'agit d'accepter un peu de bruit, un peu de vie ? » Graffeur

Dans la ville, l'espace public c'est notamment les rues et les places qui sont accessibles à tous et qui sont gérées par les pouvoirs publics. Mais pour qu'un espace soit public, il ne suffit pas de le décréter. Sa délimitation juridique ne suffit pas à le circonscrire (Levy & Lussault, 2003). L'accessibilité est le premier incontournable (Lévy & Lussault, 2003), mais celle-ci doit être en permanence revivifiée (Berdoulay *et al.*, 2004). L'espace public est un espace ouvert, un espace qui autorise le mouvement et la circulation (Joseph, 1998). Il est même possible de rajouter qu'en plus d'être accessible physiquement il doit aussi l'être psychologiquement (Loukaitou *et al.*, 1998). Sans y prendre garde, l'espace peut perdre rapidement son caractère public, ne serait-ce parce que les groupes sociaux qui le fréquentent ont rapidement tendance à penser qu'il est leur. La coprésence d'individus divers et de pratiques hétérogènes forme le deuxième critère. Dans un espace public, chacun doit pouvoir trouver une place, être visible, et créer le débat. « L'espace public apparaît ainsi comme la condition fondamentale de l'expression de l'individualité dans un univers forcément pluriel » (Berdoulay *et al.*, 2004, p.6). Il doit permettre à la fois l'affirmation du moi et la relation à l'autre (Gibout, 2016). C'est un endroit où toute action devient expression publique. Chaque geste, chaque comportement et chaque mot y devient un discours sur la définition même du fait urbain ou, plus profondément, de l'urbanité. L'espace n'est donc pas public lorsqu'il n'est pas privé. L'espace peut être public seulement sur le papier. Il a été même démontré que

certains espaces privés (Poste, Restaurant, Métro) sont plus ouverts à l'appropriation que les espaces dits publics, supposés appartenir à tous (Degros, 2016). L'espace public est un espace commun (Levy & Lussault, 2003) qui permet une coprésence, mais qui n'est pas fondé sur une affinité particulière ou une homogénéité affichée. L'interaction spatiale s'y déroule selon une modalité d'organisation parmi d'autres (Levy & Lussault, 2003). Pour être public, l'espace doit être hétérogène. Son existence dépend de la diversité des opinions et des pratiques qui le nourrit. « L'espace public doit donc être envisagé comme quelque chose de concret, un mixte de matérialité et d'immatérialité, de nature et de socialité, un peu comme ces objets hybrides que la pensée occidentale s'est longtemps efforcée d'ignorer » (Berdoulay *et al.*, 2001, p.424). Le troisième critère que nous soumettons est celui de la gestion du frottement social par la civilité (Levy & Lussault, 2003). Celle-ci reste la garantie de la réussite du brassage des citoyens (Paquot, 1990). L'espace public est donc « le spectacle de la tension entre la différence et la cohabitation » (Berdoulay *et al.*, 2004, p.6). Une forme de frottement social peut en résulter, mais c'est en fait signe de sa vitalité. Ce n'est pas seulement un espace de confrontation, mais surtout espace de transaction et de négociation afin d'atteindre (ou pas) un compromis d'intérêt général (Gibout, 2016). L'espace public est un processus social, il n'est pas une réalité figée, mais plutôt une réalité en tension et en perpétuelle transformation. L'espace public n'est jamais défini, il est l'objet d'une construction permanente (Grafmeyer, 1994). Il est le fruit d'une dialectique entre individu et société qui fonctionne sur la possibilité de composer avec les données du système (Gibout, 2016). Les danseurs, les street artistes, et les riders que nous avons rencontrés font partie de ces citoyens qui composent avec les données de l'urbain. C'est d'ailleurs pour cela qu'ils suscitent des réactions qui les forcent à entrer en transaction (Rémy *et al.*, 1978). L'espace public reste aussi le lieu du politique (Arendt, 1983). L'individu peut y présenter son point de vue et le confronter à l'opinion des autres. Il peut ainsi initier un débat (Habermas, 1997), soulever les problèmes et commencer à les résoudre collectivement. Il participe au fait de mettre au jour les proximités et les différences entre des citoyens hétérogènes. L'individu ne doit pas renoncer à ce qu'il est dans l'espace public. C'est l'espace de l'extimité (Levy & Lussault, 2003) et de la communication (Paquot, 2010). « Ils [espaces publics] remplissent une fonction essentielle de la vie collective : la communication. Ils facilitent l'urbanité élémentaire et reçoivent, comme un don anonyme et sans réciprocité attendue, l'altérité. C'est dans les espaces publics que le soi éprouve l'autre. C'est dans ces espaces publics que chacun perçoit dans l'étrangeté de l'autre la garantie de sa propre

différence » (Paquot, 2010, p.7). Ceci nous amène à penser que pacifier l'espace public est un objectif louable à condition que celui-ci n'implique pas une forme de stérilisation qui irait à l'encontre de l'idée que nous nous en faisons. « Les pouvoirs publics semblent parfois rêver d'un espace public totalement pacifié. Ça existe : c'est le cimetière ! [...] C'est donc un espace qui « doit » être conflictuel parce que la multitude l'est par essence. Le dissensus est un indice de vitalité démocratique » (Le Brun-Cordier, 2016, p.26). Soyons clairs, l'espace public ne peut donc pas se réduire à un espace aménagé et défini comme tel. Il est impossible d'imposer le caractère public d'un espace puisque celui-ci dépend trop de ce qui va y prendre vie ou non. Selon nous, les espaces vraiment publics sont bien moins nombreux que ceux présentés comme tels. À l'image des espaces publics morts ou des pseudos espaces publics (Mitchell, 1995), répondre aux trois critères que nous venons de présenter n'est pas chose aisée. La définition que nous proposons d'utiliser dans ce travail est finalement assez restreinte. L'espace public est selon nous un espace géré par la puissance publique, mais surtout ouvert, hétérogène et en permanence renouvelé par les transactions qui s'y déroulent.

Dans le cadre de cette recherche il nous a fallu nous intéresser à la subjectivité de l'expérience urbaine des danseurs, des street artistes et des riders. Nous y reviendrons dans la partie méthodologique, mais ceci questionne, selon nous, la méthode et le discours scientifique. « En somme, c'est dans toute sa complexité spatiale et sa profondeur humaine qu'il faut aborder la notion d'espace public dans le monde contemporain. » (Berdoulay *et al.*, 2004, p.17). Ce travail est en continuité avec ceux de mon directeur de thèse. Mes longues heures de déambulations, d'observations, et de réflexions ont abouti au fait que nous défendons une vision commune de l'espace public et de la recherche qui s'y intéresse. Celle-ci nécessite une rupture avec une forme de « mythologie spatiale » de l'espace public – dont l'agora grecque antique est l'idéal type. L'espace public n'est pas un espace intrinsèquement vertueux berceau de la citoyenneté (Lévy & Lussault, 2003). Ce regard trop « essentialiste » sur l'espace public lui donne un statut immuable et valable pour tous. Cette thèse consiste au contraire à montrer que la compréhension de l'espace public contemporain nécessite plus de plasticité. Comme nous le disions plus avant, il y a incontestablement plusieurs espaces publics. Chaque citoyen conçoit l'abstraction, et même la concrétude de l'espace public de manière subjective. Il faut d'ailleurs s'attacher à réfléchir sur ces deux plans pour atteindre notre objectif. Nous nous questionnerons donc sur la forme concrète de

l'espace public en sollicitant notamment Henri Lefebvre (1974), Jean Remy (2015), ou Michel Lussault et Jacques Lévy (2003). Mais nous n'omettons pas son caractère politique (Arendt, 1983 ; Habermas, 1997) et les valeurs, les représentations et les imaginaires auxquels il est attaché. Nous espérons qu'à travers le regard des personnes interrogées, cette thèse sera l'occasion de [re]découvrir l'espace public quotidien, l'espace public ordinaire, celui qui a tendance à disparaître derrière sa banalité. « Ce que nous appelons quotidienneté n'est pas évidence, mais opacité ; une forme de cécité, une manière d'anesthésie » (Perec, 2000, 4eme de couverture).

A la suite de ces propos introductifs permettant de présenter ce que nous entendons par espace public, il est plus aisé de présenter cette thèse comme une tentative pour comprendre comment les riders, les street artistes et les danseurs le questionnent. En se l'appropriant, ils le dénaturent partiellement et temporairement (Joseph, 1994). Ils participent en fait au caractère dynamique de l'espace public que nous avons décrit plus avant. L'espace public se produit sur l'espace public. C'est ce phénomène qui nous intéresse particulièrement et que nous allons étudier. L'enjeu de cette recherche est donc de comprendre comment et pourquoi certains citoyens questionnent et travaillent l'espace public. Nous tâcherons ensuite d'en tirer des pistes de réflexion sur les espaces publics d'aujourd'hui et peut-être même sur ceux de demain. Vivre le « temps des villes » (Gwiazdzinski, 2001), décuple incontestablement notre volonté de questionner cette thématique. Nous sommes résolument dans une analyse sociale des faits spatiaux et les questions sur lesquelles cette recherche entend apporter des éclairages sont les suivantes : comment l'appropriation de l'espace public peut devenir une forme de production de celui-ci ? Quelles sont les caractéristiques de l'espace public nouvellement produit ? Ces actions peuvent-elles être conçues comme une forme de discours micropolitiques sur la ville ? Et de quels besoins témoignent-elles ? Les réponses à ces questions nous permettront de comprendre comment font nos enquêtés pour être « urbaphiles », mais aussi de réfléchir à la ville contemporaine et à ses évolutions.

Nous avons choisi d'organiser notre réflexion en quatre grandes parties. De manière assez classique, la première d'entre elles sera l'occasion pour nous de revenir sur la méthodologie que nous avons mise en œuvre. Au-delà de présenter celle-ci en détail, nous tenions aussi à justifier certains de nos choix et donc ainsi à nous positionner sur l'échiquier de la pratique sociologique. La deuxième partie, intitulée « L'espace public : de l'appropriation à la production », est consacrée à l'idée selon laquelle les riders, les danseurs et les street artistes produisent l'espace public en se

l'appropriant. Après être revenus sur ce que nous entendons par ces deux termes, nous y démontrons comment le ludique, l'image et développer un corps sensible peuvent contribuer à la production de l'espace public. La troisième partie intitulée, « Vers une production artisanale d'espaces publics totémiques », nous permet de nous focaliser sur les conséquences de cette production. Nous y montrerons pourquoi ces activités contribuent à rendre la ville extraordinaire pour ceux qui les pratiquent en développant l'idée selon laquelle elles y font vivre un ailleurs perpétuel et produisent des espaces totémiques. Nous en concluons d'ailleurs que les actions des riders, des danseurs et des street artistes ont les caractéristiques d'une pratique artisanale faisant d'eux des artisans d'espace publics. Pour finir, et afin de prolonger ces réflexions tout en leur apportant certaines nuances indispensables, nous montrerons, dans une quatrième partie intitulée, « Pratiques micropolitiques et ambivalences : Entre production et reproduction de la ville », pourquoi la danse in situ, le street art/graffiti, et les sports de rue peuvent être considérées comme des pratiques micropolitiques qui proposent une forme d'utopie urbaine. Mais nous n'y occultons aucunement certaines ambiguïtés et contradictions que nous avons repérées et qui laissent sous-entendre que, parfois, ces citoyens reproduisent l'espace public plus qu'ils ne produisent un quelconque renouvellement de celui-ci. Nous concluons (provisoirement...) ce travail en montrant comment les riders, les street artistes et les danseurs sont en train de devenir des interlocuteurs respectés pour penser la ville. Ceci nous permettant de mettre encore davantage en valeur le fait qu'actuellement deux utopies de la ville cohabitent tout en s'opposant sur l'acceptation de la ville palimpseste (Di Méo, 1998 ; Mongin, 2005 ; Ripoll, 2006).

Méthodologie

L'ambition est grande, quand un jeune doctorant souhaite s'interroger sur la ville et ses espaces publics. Et ce, d'autant plus quand il l'entreprend grâce à l'observation d'activités qui forment le quotidien urbain contemporain. La complexité inhérente à l'espace de la cité, la diversité ontologique des activités étudiées, et l'envergure de la problématique nécessitent d'imaginer une méthodologie originale, mais rigoureuse pour s'adapter au contexte de l'étude et ne pas dépeindre une réalité superficielle. Faire preuve d'imagination sociologique (Wright Mills, 1959) est la condition pour décrire le corps à corps, entre citoyens et espace public, que l'on retrouve dans des activités dites « artistiques » et dans des activités dites « sportives ». Tenter de qualifier « l'esthétique contemporaine » comme le souhaitait Georg Simmel (1981) aux prémices de la sociologie urbaine n'est envisageable qu'à ce prix. Dans cette partie, nous allons revenir longuement sur la méthodologie mise en place lors de cette thèse. Celle-ci pourrait être définie comme une flânerie épistémologique, mais avant de justifier l'emploi de ce terme, certaines étapes de présentation préliminaires sont nécessaires.

Dans un premier temps, il est nécessaire de s'attarder sur la construction de mon regard sociologique. En effet, le fait que je sois moi-même un rider expérimenté a nécessité une réflexion sur le positionnement du chercheur face à son objet. Dans un second temps, il semble aussi fondamental d'expliquer les choix que j'ai faits en termes de terrains et d'outils. Leur multiplicité respective doit être justifiée. Je tenais aussi à expliquer la forme de cette thèse. La retranscription des résultats d'un travail d'enquête aussi long fait pleinement partie du processus de recherche. La forme de cette thèse est conséquemment tout aussi réfléchie que la forme de l'enquête qui la nourrit.

Écrire sa thèse est un exercice souvent redouté. Je ne fais pas figure d'exception, surtout lorsqu'il s'agit d'écrire une partie dite « méthodologique ». Soyons clairs, il ne va pas s'agir de proposer une description exhaustive et fastidieuse de la méthode mise en place. Mais plutôt de présenter, grâce à un retour rétrospectif et réflexif, d'une part, l'ensemble des choix mis en place, et, d'autre part, de les justifier vis-à-vis des caractéristiques propres du chercheur et du contexte général de l'enquête. Les prochaines lignes consisteront donc à préciser la pensée d'un vécu et le vécu d'une pensée (Derycke, 2012) et à montrer comment l'ensemble des choix se sont imbriqués les uns dans les autres.

La méthodologie présentée ici s'est affinée au fil du temps, et des rencontres. C'est la première caractéristique de ce que j'appelle la flânerie épistémologique. J'ai parcouru les pages de

nombreux ouvrages, mener les entretiens formels et participer aux discussions informelles comme un situationniste arpente les rues d'une ville. Mes affects et mes intuitions m'ont servi de guide. Et je suis resté toujours volontairement ouvert à la rencontre. Ce choix assumé m'a incontestablement protégé de certains déboires que Thiphaine Rivière (2015) a si bien illustrés dans une bande dessinée sur le doctorat. Comme chacun sait, une thèse est par définition un travail de longue haleine, un parcours souvent difficile semé d'embûches. En ce qui me concerne, je la termine sans trop de souffrance, non pas parce que je suis un doctorant particulièrement résistant ou parce que ma thèse a été particulièrement facile à réaliser, mais parce que la méthodologie mise en place correspondait à la fois au contexte de l'enquête et à l'apprenti chercheur qui l'a menée. À défaut de repérer dans cette recherche de la négligence et du dilettantisme, il me semble rétrospectivement qu'un certain « laisser-aller » est plus heuristique pour le chercheur que de le forcer à rentrer dans un cadre méthodologique prédéfini. C'est l'exploitation de cette marge de liberté qu'il s'agit de décrire maintenant ci-dessous.



Image n°1 : L'auteur de la thèse dans les rues de Montpellier⁹

⁹ Annexe n°1 : Table des images avec les crédits (©)

Trouver sa place : Construction du regard sociologique

Avant de débiter la lecture d'un texte, avoir quelques informations sur la personne qui l'a rédigé n'est pas inutile. Dans cette idée, il me semble que savoir d'où je suis parti pour écrire cette thèse est à la fois intéressant pour le lecteur, mais aussi fondamental pour l'apprenti chercheur que je suis. Cette introspection préalable fait pleinement partie du travail que j'ai eu à faire en tant que doctorant. C'est grâce à elle que j'ai réussi à cerner ce qui dans ma « carrière » était une force et ce qui pouvait être une faiblesse. Comme toutes les recherches, ce projet de thèse est issu d'une rencontre entre un objet et un moi. Il a donc été nécessaire de s'interroger sur mon rapport aux activités observées, mais aussi sur mon rapport à la ville et à l'espace public plus simplement.

J'ai commencé le roller en 2000 et je n'ai jamais arrêté depuis. Je fais pleinement partie de cette génération qui a grandi et qui s'est émancipée en fréquentant le monde des « sports »¹⁰ de rue. J'ai construit une partie de mon identité à travers cette pratique et j'ai créé un réseau social international de pratiquants grâce aux différents voyages que j'ai eu l'occasion de faire. Ma vie quotidienne a longtemps été organisée par cette activité et elle a fortement influencé l'adulte que je suis devenu. Même si mon investissement dans cette activité a fortement diminué aujourd'hui, le roller a toujours un double statut pour moi. D'un côté, il est l'un des objets, parmi d'autres, de ma thèse et de l'autre une pratique personnelle clairement appréciée. Les prochaines lignes n'ont pas pour objectif de participer au débat récurrent qui consiste à savoir si mon double statut chercheur/pratiquant est un handicap ou un atout. Il faut admettre que ce statut a des avantages comme des inconvénients. Il s'agit plutôt ici de mettre en lumière, certains choix qui permettent de faire un travail de recherche avec le plus de sincérité possible.

Le fait que je sois investi dans une partie du terrain que j'étudie a soulevé des questions déontologiques et méthodologiques. En tant que chercheur opportuniste (Remier, 1977) ou

¹⁰ Nous rajoutons des guillemets autour du mot sport, parce que nous montrerons plus loin que ce terme ne permet pas de décrire la pratique de tous ceux qui pratiquent le roller, le skate, et le BMX. Nous l'utiliserons quand même dans cette recherche, car c'est le terme émique le plus communément admis. Mais aussi parce que nous nous rallions à la définition du sport proposée par l'enquête de 2005 qui définit le sport par « ce que les personnes font lorsqu'elles disent qu'elles font du sport ». (cf. Ministère de la jeunesse, des sports et de la vie associative, Ministère de la culture, INSEE, (2005). *La pratique des activités physiques et sportives en France*, Editions de l'Insep.)

chercheur indigène (Tedlock, 1991), j'ai d'abord ressenti une forme de gêne à cause de l'impossibilité de revendiquer une position de neutralité. D'ailleurs, la décision d'utiliser trois activités différentes pour étudier l'espace public contemporain n'est pas anodine. Elle a dès l'origine deux vocations. La première est de nourrir mes réflexions grâce à une ouverture vers des mondes plus inconnus. Si j'avais seulement utilisé les sports de rue comme lunette, celle-ci se serait peut-être transformée en lorgnette. Dans cette optique, la danse contemporaine et les activités plastiques liées au street art ont très bien rempli leur fonction. Même si l'objet reste toujours en partie opaque, multiplier les sources de description « contribue à construire l'édifice sans jamais pouvoir l'achever » (Affergan, 1999). Mais ce choix permet aussi de justifier le fait que cette recherche a une vocation réellement analytique. Avec cette multiplication des activités observées, il est ainsi plus difficile de dire que cette thèse est seulement une auto-ethnographie (Ellis & Bochner, 2000) ou une construction romantique du moi (Atkinson, 1997). Par contre, loin de moi l'idée de revendiquer ici une totale neutralité. Celle-ci est utopique, quelle que soit la recherche. La neutralité axiologique de Max Weber est un vœu pieux, voire un fantasme. La mise en sens d'une réalité observée est par essence très personnelle. La pointe du stylo est déjà un filtre déformant difficilement éliminable. Les affects ont un impact indéniable sur l'écriture (Kilani, 1999). Toute enquête auprès d'une culture, qui nous est proche ou lointaine, est orientée par le parcours du chercheur. Une culture n'est jamais spontanément signifiante donc aucune méthodologie, si bonne soit-elle, ne permet de la décrire objectivement. D'autant plus que la retranscription implique la description d'une réalité toujours passée. L'expérience présente ne peut pas être totalement capturée. Elle est obligatoirement transformée. Il faut admettre que la connaissance elle-même a une fonction fictionnelle, ceci n'empêchant en rien qu'elle soit utile pour la compréhension du réel (Affergan, 1999). Cette prise de position n'est en rien révolutionnaire. De nombreux travaux vont dans ce sens. Thomas Kuhn (1962), Jacques Derrida (1967), Martin Heidegger (1971), ont expliqué avec leurs mots que l'on ne pouvait pas supprimer l'influence de l'observateur sur l'observé (Denzin & Lincoln, 2000).

Cette objectivité utopique doit cependant être un moteur plutôt qu'un frein. C'est ce territoire par définition jamais conquis, qui m'a obligé à réfléchir à mon positionnement et à trouver une méthodologie la plus adéquate possible par tâtonnement. Cette méthodologie devait prendre en compte le rhizome d'interrelations présent dans le contexte de l'étude. Elle est déjà un résultat

en soi puisque c'est seulement grâce à elle que j'ai pu saisir les caractéristiques du monde étudié tout en tirant profit de mon expérience de pratiquant. C'est au détour d'une conférence, que j'ai souscrit à l'idée de « se laisser flotter dans une immersion réflexive » (Derycke, 2012). Il ne s'agit pas de mettre un voile sur cette « carrière » mais plutôt de l'assumer pour en tirer toute la richesse épistémologique. Pour cela, j'ai tenté de limiter le développement d'une double peau et j'ai laissé mon identité de rider-chercheur se stabiliser. Il m'a fallu conserver une relation délicate de proximité et de distanciation. L'idée était de laisser les choses s'interpénétrer en cherchant un juste milieu entre une objectivité parfaite et une subjectivité extrême. Dans le contexte de ce travail, c'est ce décroisement de ma vie de pratiquant et de celle de chercheur qui semblait être le plus nourrissant. Cet « équilibre instable » était finalement plus facile à tenir qu'une schizophrénie stérile et contradictoire. Le lissage de la subjectivité aboutit « à ignorer la place du sujet dans la construction de l'objet et de son observation [...] et reviendrait, indirectement, à contredire le projet anthropologique de décrire des singularités. » (Vidal, 2005, p.60). C'est donc ce double jeu, qui consiste à combiner une analyse du monde extérieur à une introspection systémique qui m'a permis de mieux me connaître pour mieux comprendre les autres.

Cette biographie interprétative (Denzin, 1989) m'a finalement aussi orienté lors de mes enquêtes dans le monde du street art et de la danse. Le fait d'avoir arpenté, roulettes aux pieds, différents espaces publics pendant des années, m'apporte une expérience non négligeable pour comprendre des danseurs et des plasticiens qui y évoluent aussi. Quelle que soit l'activité, et même si je suis arrivé à la danse et au street art avec moins de représentations, il a aussi fallu prendre garde à ne pas dépeindre une vision trop orientée par un parti pris de départ. Il n'était pas question de jouer le rôle d'interface entre les militants et l'extérieur (Sawicki & Siméant, 2009). Mes deux directeurs de thèse ont eu un rôle fondamental à ce sujet. Cette thèse est la retranscription sincère de ce que j'ai pu observer. Elle n'exclut d'ailleurs pas les contradictions repérées dans le discours des enquêtés. Ce travail n'est pas qu'une addition de données qui place ces « citoyens artisans » sur un piédestal, comme cela a pu l'être reproché à Michel de Certeau concernant les marcheurs (Rojek, 1995) et à Ian Borden concernant les skateurs (Spinney, 2010). « La réflexivité construite avec le temps se présente comme la condition même pour que ce travail de recherche advienne : elle en est le nerf » (Derycke, 2012, p.13). Dans ce contexte, le travail incessant d'analyse et de confrontation des différentes données doit être décuplé sans quoi le dessaisissement partiel de soi est impossible.

Le fait que la bibliographie soit déjà bien fournie dans les activités étudiées m'a été grandement utile. Chaque chercheur a écrit avec son parcours, sa méthodologie et avec ses singularités. Ils fournissent ainsi de la matière pour que les suivants puissent confronter et discuter leurs résultats au regard de ce qui a déjà été écrit dans le passé. J'espère que cette thèse est une contribution modeste à un édifice jamais vraiment terminé, « toujours caractérisé par une part d'intraduisible ontologique » (Boruthi, 1999, p.39).

Pratiquer les sports de rue, quand on travaille sur l'espace public, est indéniablement un instrument de connaissance (Favret-Saada, 2009). Le statut « insider » (Becker, 1963) permet d'accéder à toutes les scènes et toutes les coulisses (Goffmann, 1973) sans que les comportements ne soient trop bouleversés. C'est d'ailleurs surtout dans ces zones postérieures que les contradictions des enquêtés apparaissent. Comme toutes les activités, l'unique observation de la scène construit une vision déformée de la réalité. Si le sociologue se doit de porter un regard critique sur le monde social qu'il étudie, il ne doit pas se passer d'une occasion d'écouter en coulisse. Faire sociologie c'est d'une certaine manière faire la chasse aux prénotions et aux mythes de la vie ordinaire (Paugam, 2010). Il a d'ailleurs été plus difficile et plus long d'accéder à ces informations dans le monde de la danse et du street art. Cela était pourtant fondamental pour étudier des activités particulièrement théâtralisées où la « boîte à illusions » (Duvignaud, 1973) est parfois difficile à déconstruire. Le fait d'avoir mis en place une démarche parfois proche de l'ethnographie où certains « sauvages » appartiennent à ma propre "tribu" (Maffesoli, 1988), a aussi d'autres intérêts. Elle permet de multiplier les temps d'enquête et d'avoir des connaissances de première main (Becker, 2004). Mais ce double statut permet surtout d'écouter son corps et d'en recueillir des données. Je développe longuement cette idée dans les lignes qui suivent, mais il faut comprendre que l'activité de chercheur a transformé ma manière de pratiquer l'espace public à roller. J'ai pendant trois ans favorisé les discussions et les temps d'observation pendant les sessions¹¹. J'ai aussi diminué la prégnance de mon corps performatif pour laisser plus de place au corps récepteur et enquêteur. Il aurait été dommage de se priver des informations que mon investissement physique et émotionnel pouvait apporter. Les affects orientent inévitablement le terrain, et il ne faut pas y voir une limite, mais bien plutôt une possibilité supplémentaire d'accès à la connaissance. Cette

¹¹ Terme émique représentant les périodes de pratique.

thèse m'a permis de questionner mes sensations, mes impressions, et mes émotions, mais surtout de les comparer à celles décrites par les enquêtés. Il ne me semble pas que l'expérimentation soit une condition de la pensée. L'usage du corps du chercheur est simplement une possibilité supplémentaire de penser. Lorsque cela est possible, il n'y a aucune raison de s'en priver. « L'immersion réflexive » part du principe que la compréhension de l'autre passe par la compréhension de soi et de son expérience. Les informations issues du corps sont pour cela un outil fabuleux surtout dans une société où « la subjectivité est devenue une question collective » (Ehrenberg, 1995). Je développerai plus loin l'importance de prendre une posture compréhensive par corps (Andrieu, 2011) pour étudier l'appropriation des espaces publics par nos enquêtés. Mais avant cela, je veux rappeler que dans le contexte de cette recherche, rechercher une forme de rationalisme méthodologique par orthodoxie scientifique complexifiait la compréhension de la part immatérielle de la relation sportifs/espace. Alors qu'écouter sa subjectivité en se laissant être affecté par le terrain d'étude (Favret-Saada, 1990) a permis d'accéder à la ville sensible (Mons, 2013) des enquêtés. C'est parfois en quittant une vision objectivable de son activité que le chercheur maximise ses chances d'atteindre les dimensions cachées de la ville en tant que territoire du sport et de l'art. Mais, plutôt que de revendiquer une quelconque réinvention méthodologique, il s'agit davantage de privilégier une sociologie qui rompt avec ses carcans pour construire des interprétations à forte malléabilité (Olivier de Sardan, 1998). La place centrale des « affectivités sociales » (Namian, 2012) dans la production de l'individualité, du rapport à l'espace et de la socialité ne laisse guère d'autre choix. En fait, ma démarche est résolument compréhensive en tentant d'éviter les écueils trop souvent reprochés à l'objectivisme, au subjectivisme, au positivisme, et au structuralisme. C'est une dialectique entre mon expérience et celle de mes enquêtés qui m'a permis de me forger un point de vue qui comme le rappelle Pierre Parlebas « crée l'objet et non l'inverse » (2012, p.182).

Un dernier point reste à aborder avant d'aborder la présentation des outils et des terrains d'enquête. Les paragraphes précédents avaient vocation à expliquer comment mon regard sociologique s'est construit vis-à-vis d'activités dont je suis plus ou moins proche. Reste qu'elles ne constituent pas l'objet de ma thèse. La ligne directrice de ce travail est d'interroger plusieurs activités qui se déroulent « hors les murs », dont la forme diffère, pour tenter de comprendre l'espace public urbain contemporain. Cette thèse n'est pas une analyse de ces activités *stricto sensu*,

elles sont utilisées comme un moyen de compréhension. Après réflexion, mon travail se rattache plus à la sociologie urbaine qu'à la sociologie du sport ou de l'art. Dans ce contexte réflexif, il me semble aussi nécessaire d'explicitier le rapport que j'entretiens moi-même avec l'espace public urbain contemporain. Avant cette thèse, j'étais un citoyen accompli qui vivait très bien l'intensification nerveuse de la grande ville (Simmel, 2013). J'ai appris à aimer la ville, à aimer la parcourir des heures durant grâce au roller. Cette relation à la ville n'était, à l'origine, pas vraiment conscientisée. J'évoluais sans me poser de questions dans un espace que je ne questionnais qu'en actes. Comme beaucoup de mes enquêtés je ne pensais pas la ville parce que j'étais trop obnubilé par le fait de la vivre. C'est la confrontation de mon expérience avec certaines lectures qui a constitué le déclic. Plusieurs auteurs, comme Pierre Sansot et Michel De Certeau ont mis des mots sur ma relation à la ville. Le point de départ de ce travail n'est donc pas ma praxis. Elle ne suffit pas toujours à formuler des idées. L'origine de ce travail trouve ses fondations dans certaines écritures et lectures de la ville qui ont soulevé des questions auxquelles je ne pouvais répondre qu'en rencontrant d'autres « artisans » d'espace public sans pour autant réduire au silence mes propres intuitions. Cette thèse s'insère donc, indiscutablement, dans la tendance actuelle de la recherche à écrire de manière plus personnelle et plus intime sur un objet incarné, c'est-à-dire étudié à travers le vécu corporel (Ellis & Bochner, 2000).

Choix Méthodologiques

La méthodologie est une histoire de choix dont l'intention doit être de permettre une analyse cohérente vis-à-vis du contexte dans lequel se situe la recherche. Cette recherche a une dominante qualitative, mais elle est surtout un bricolage assemblant des éléments disparates (Becker, 1998). C'est une combinaison d'outils qui a permis une sédimentation de données et autorisé une analyse en profondeur de l'objet (Namian & Grimars, 2013). Les prochaines lignes sont consacrées à leurs présentations ainsi qu'aux terrains sur lesquels ils ont été utiles.

Le terrain

L'objet de cette thèse implique un terrain naturel d'enquête. En effet, c'est dans l'espace public que la majorité des résultats ont été recueillis, mais ceci nécessite tout de même quelques précisions. Tout d'abord au plan géographique, il est intéressant de préciser que même si la majorité des espaces d'enquêtes sont situés dans la région de Montpellier, je suis régulièrement sorti de ce territoire. Mes nombreux déplacements, liés ou non au roller, ont toujours été l'occasion de recueillir de nouvelles données. Comme l'a très bien expliqué Julien Laurent dans son ouvrage (2012), Montpellier est une région favorable pour l'analyse du skateboard. Je ne peux que souscrire à ces propos et même les élargir à l'analyse des autres sports de rue (Roller et Bmx), ainsi qu'aux activités plastiques liées aux street art, mais aussi à la danse contemporaine. Montpellier est une place de choix au niveau régional, voire national, quelle que soit l'activité dont il est question (image n°2). Les « sports » de rue, le street art et la danse bénéficient de la présence de nombreux pratiquants, d'un public intéressé, et d'évènements d'envergure internationale (FISE¹², ZAT¹³,

¹² Festival des Sports Extrêmes dans lequel le skateboard, le roller et le BMX sont représentés. Il se déroule une fois par an depuis une vingtaine d'année à Montpellier.

¹³ Zone Artistique Temporaire, une manifestation culturelle centrée sur l'art dans l'espace public qui se déroule une fois par an. En 2017 ce sera la 11eme édition.

Montpellier Danse¹⁴, Mouvements sur la ville¹⁵). Cette ville donne donc accès à une richesse et à une diversité de données dans le cadre d'une thèse.

En ce qui concerne la caractérisation des lieux d'enquête, le sujet de cette thèse implique qu'ils soient majoritairement des espaces publics urbains. Comme nous l'avons suggéré en introduction, nous entendons par ce terme, un espace où le tissu urbain autorise des situations de rencontres, entre citoyens potentiellement de tous horizons culturels, et où une certaine plasticité sociale est en jeu. Ce sont majoritairement les rues et les places des villes qui forment ces espaces ouverts destinés à recevoir une pluralité d'usages (Joseph, 1998). Mais ce n'est pas parce ce travail est centré sur l'espace public, que l'enquête doit exclusivement s'y dérouler. La fréquentation des skateparks pour les sports de rue, des salles de spectacle pour la danse et des salles d'exposition pour le street art, nous a permis de recueillir des informations fondamentales. Ces espaces fermés (Sibley, 1995) proposent un « panorama fortement balisé qui aide à comprendre, la part d'étrangeté et d'insolite contenue dans les pratiques urbaines » (L'aoustet & Griffet, 2002, p.123). Mais ils ont surtout l'intérêt de donner accès à des informations qui complexifient et qui enrichissent la description parfois un peu caricaturale de ces activités lorsqu'elles se déroulent dans l'espace public. C'est un peu comme si l'enquête dans les espaces fermés et dédiés exclusivement à ces pratiques permettait de mieux les comprendre lorsqu'elles investissent des espaces ouverts non prévus à cet effet. Envisager la ville subjective vécue par des habitants qui ont décidé de s'approprier l'espace public nécessite de ne pas se brider. Certaines informations que j'ai recueillies sont issues d'autres villes que Montpellier. J'ai enquêté dans plusieurs types d'espaces dans l'espoir de saisir cette ville dans sa logique d'anthroposystème (Lévêque *et al.*, 2003). C'est-à-dire comme une entité complexe où sociosystème(s) et écosystème(s) interagissent et s'inscrivent dans un espace géographique artificialisé qui évolue inexorablement avec le temps. Trois années et quelques mois n'ont pas été de trop pour tenter de cerner cet espace urbain habité au caractère ontologique. Il faut du temps pour penser la ville et la comprendre comme un écoumène (Berque, 2000), comme une partie de la Terre occupée par l'humanité dans laquelle le citoyen et le lieu

¹⁴ Festival Montpellier Danse existe depuis 1981.

¹⁵ Festival de danse contemporaine qui programme de nombreux spectacle dans l'espace public. En 2017 ce sera la 9eme edition

s'imprègnent mutuellement. Même si « dans la réalité de l'écoumène, tout lieu tient des deux à la fois » (Berque, 2000, p.30), nous nous sommes intéressés davantage à la *chôra* (lieux existentiels) qu'au *topos* (lieux cartographiables) dans ce travail. Il s'agit bien ici de réfléchir à la ville comme « un lieu dynamique, à partir de quoi il advient quelque chose de différent, non pas un lieu qui enferme la chose dans l'identité de son être » (Berque, 2000, p.34).



Légende :

-  : Danse « hors les murs »
-  : Sports de rue
-  : Street art / Graffiti

Figure n°1 : Carte du centre-ville de Montpellier avec les lieux de l'enquête¹⁶

¹⁶ Annexe n°4 : Table des figures



Image n°2 : Hall des arrivées à l'aéroport de Montpellier mettant en valeur la pratique du skatebord et de la danse

Les activités

Que ce soit les « sports » de rue (skate, roller, BMX), les activités plastiques (graffiti, street art) ou la danse contemporaine in situ, ces activités ont une valeur anthropologique intéressante quant à la manière d'habiter la ville. Leurs pratiquants font corps à corps avec la ville et leurs actions sont organisatrices des territorialités urbaines. Ce constat avait déjà été fait concernant le sport (Augustin *et al.*, 2013), mais nous l'élargissons aux activités dites artistiques. Même si elles divergent sur de nombreux points, elles partagent aussi la caractéristique commune de proposer un réinvestissement ludique et sensible des espaces publics. Elles relèvent du « droit à la ville » (Lefebvre, 1968). Elles sont un cri en réaction à l'urbanisme fonctionnaliste, qui s'exprime par l'appropriation et la participation à l'émergence d'une ville différente. Il s'agit dans cette optique de penser l'urbain en rupture avec les expériences passées et en revendiquant la possibilité d'un mode de vie transfigurant la quotidienneté urbaine et prenant appui sur un programme politique de réforme urbaine et des projets urbanistiques qui sont autant d'utopies qui permettront de « subvertir les opérations urbaines technocratiques et s'afficheront comme des alternatives, ludiques et démocratiques » (Paquot, 2009, p.8). A cet égard, Henri Lefebvre écrit : « Le droit à la ville se manifeste comme forme supérieure des droits : droit à la liberté, à l'individualisation dans la

socialisation, à l'habitat et à l'habiter. Le droit à l'œuvre (à l'activité participante) et le droit à l'appropriation (bien distinct du droit à la propriété) s'impliquent dans le droit à la ville » (Lefebvre, 1968, p.154). Mais avec le foisonnement des modes de pratiques dans l'urbanité contemporaine, le choix des « sports » de rue, du street art et de la danse contemporaine « hors les murs » doit être encore justifié.

Les « sports » de rue ont été mon premier choix parce que ce sont des activités que je connaissais particulièrement bien. De plus, le skateboard, le roller et le BMX forment la colonne vertébrale historique, le « noyau dur » des sports de rue (Augustin *et al.*, 2013, p.24). Ces trois activités ont démontré qu'elles ne représentaient pas une tendance éphémère. Elles sont toutes devenues des vraies figures de la quotidienneté urbaine, un nouvel avatar de l'urbanité ludique (Lebreton, 2009). Nous allons, dans ce travail, utiliser à maintes reprises l'appellation générique « sport » de rue pour ces trois activités même si nous admettons qu'elles ont une histoire, une identité, et un format de développement propre. Mais comme l'affirment Paul Gilchrist et Belinda Wheaton (2011), elles ont aussi un éthos commun. Elles ne sont pas seulement des activités dans la rue, mais sont aussi de la rue (Hannertz 1983) parce qu'elles y trouvent une légitimité culturelle et s'inscrivent dans le registre de la socialité urbaine (Fodimbi, 1999). De plus, elles n'utilisent pas le corps et l'espace de manière conventionnelle et ont toutes un caractère volontiers exhibitionniste et spectaculaire. Selon nous, le roller, le skateboard et le BMX ont beaucoup plus de points communs que ne veulent le croire certains pratiquants, trop attachés à la distinction qu'apportent les spécificités de leur outil roulant. Quelle que soit l'activité, le leitmotiv est bien de jouer avec la ville. Élie Durning (2009) ne dit pas autre chose lorsqu'il explique que le skate n'est pas la seule pratique à transiger avec la ville, et que le roller, le bmx et même la marche chère à Michel de Certeau (1980) peuvent se targuer de la même capacité. En fait, c'est même le manque de différences entre ces trois « sports » de rue qui m'a incité à enrichir mes résultats avec des activités qui m'étaient plus étrangères. C'est une intuition qui m'a guidé vers le choix de la danse et du street art comme prismes de lecture supplémentaires. Plusieurs raisons ont influencé ce choix. Tout d'abord, l'intérêt d'interroger les similitudes entre danse, sport de rue et street art provient des témoignages que nous avons pu recueillir au tout début de ce travail de recherche en participant à un événement culturel spécialisé dans l'art dans l'espace public (ZAT) dans lequel j'ai été invité à

organiser et présenter un spectacle nommé Arpentage Hors-Piste¹⁷ dans lequel le roller était au centre. C'est à cette occasion que j'ai rencontré d'autres artistes, notamment des chorégraphes, des danseurs et des street artistes qui investissaient l'espace public. Toutes les discussions informelles que j'ai pu y avoir m'ont fait réaliser que les murs entre l'art et les pratiques physiques étaient moins épais qu'il n'y paraît, surtout lorsque ces activités se déroulent dans le même espace. Par exemple, j'ai découvert à ce moment-là que le monde de la danse, comme celui des sports de rue, appréciaient Barcelone et Lausanne parce que l'hétérogénéité architecturale de ces deux villes et les nombreux dénivelés y offraient de nombreuses perspectives. En lisant ou en écoutant l'ex-directeur artistique de cette Zone Artistique Temporaire, il est clair que ma participation à cet événement a orienté mes travaux de recherche.

[Le projet ZAT à Montpellier] : « Rassembler dans un même espace-temps des artistes de différents horizons, qui ont en commun de travailler dans et avec l'EP qui désigne non pas seulement un espace physique, mais aussi un espace symbolique et socioéconomique. » Pascal Le Brun-Cordier (Directeur de projets artistiques et culturels)¹⁸

« Toutes [les formes d'art en espace public] sont au service d'une fabrique de l'urbanité, travaillant à la fois la ville et le lien social » Pascal Le Brun-Cordier (Directeur de projets artistiques et culturels)¹⁹

¹⁷ <https://vimeo.com/138537880>

¹⁸ Stradda, (2016), n°38-39, p.10

¹⁹ Stradda, (2016), n°38-39, p.11

« Le roller m'intéresse particulièrement parce que de toute évidence, depuis très longtemps déjà, c'est une manière très singulière de circuler dans la ville, mais aussi de la réinventer finalement en utilisant le mobilier urbain, des espaces improbables pour s'exprimer. Et je trouve intéressant de montrer à des spectateurs plus habitués à voir de la danse, du théâtre, de la musique, ou des arts plastiques, que précisément cette manière d'être là dans la ville, d'être en mouvement, en déplacement, est intéressante. » Pascal Le Brun-Cordier (Directeur de projets artistiques et culturels)

Notre curiosité a été renforcée par la récurrence surprenante des écrits scientifiques où un parallèle est sous-entendu entre danse et « sports » de rue ou entre street art et « sport » de rue. Voici quelques exemples dont la liste n'est pas exhaustive. « En cela le skateur se rapproche plus du danseur que du sportif, l'objet de sa pratique est de composer des mouvements » (Xiradakis, 2013, p.19). « À travers une esthétique de la bricole et du temporaire, les démarches géo-artistiques sont également en résonance avec d'autres occupations temporaires des espaces publics [...] voire avec certaines pratiques sportives (skate, roller, parkour...), qui investissent l'espace urbain, transforment et augmentent son usage » (Gwiazdzinski, 2016, p.33). « La glisse et certains mouvements d'arts modernes s'exprimeraient au sein d'une même mouvance culturelle : recherche de nouveautés, goût de la provocation, spontanéité, improvisation... Dans les deux cas, on aspire à une fusion entre la pratique artistique ou sportive, et la vie. » (Calogirou & Touché, 1995, p.4). « Les parcours de Willi Dorner n'ont pas la même poésie. De forte intensité, ils s'apparentent aux épopées urbaines des yamakasi [...] C'est un déferlement. Corps pisteurs, corps traceurs saturent de chair une portion de ville, altèrent ses rythmes et ses ordonnances spatiaux » (De Morant, 2012, p.172). De plus, les chercheurs anglophones font le même constat. Pour Belinda Wheaton et Paul Gilchrist, le parkour²⁰ est à l'intersection de la danse et de la gymnastique. Et pour Andrea Mubi Brighenti (2010), il est possible de faire plusieurs parallèles entre la pratique du skateboard et celle du graffiti malgré le fait que ce soient le plus souvent deux groupes sociaux distincts (Wiggin & Bicknell, 2011). Toute la difficulté réside dans le fait que ces associations sont rarement

²⁰ Le parkour est une activité physique qui consiste à se déplacer dans la ville sans tenir compte de sa planification. Les pratiquants, appelés « traceurs » font de tous les édifices urbains, un obstacle franchissable.

approfondies et c'est bien ce manque que nous avons tenté de combler. Cette thèse sera l'occasion de comprendre comment ces activités, avec leurs spécificités et leurs ressemblances, font émerger des nouvelles territorialités urbaines dans les interstices de la ville.

Les outils

Sélectionner les activités est une chose, mais en faire de même avec les outils méthodologiques permettant de recueillir les renseignements nécessaires à l'enquête en est une autre. Nos intuitions de pratiquant ne suffisant évidemment pas, l'idée de faire des entretiens avec des acteurs de ces cultures s'est rapidement imposée²¹. Mais s'ils ont été l'outil principal de cette thèse, les résultats présentés ci-après sont aussi issus de l'analyse de données recueillies grâce à du quantitatif et à des observations diverses. La cohérence d'un outil a une temporalité. Si son usage est propice dans un contexte et à un moment particulier de l'avancement de l'analyse, rien ne garantit le fait qu'il le soit ad *vitam æternam*. L'étude d'un monde social ne peut se passer d'un certain pluralisme théorique et méthodologique (Dubar, 2006). Dans le contexte de cette recherche, il nous semble que c'est grâce à un syncrétisme méthodologique que nous avons pu étudier l'espace public et certains de ses occupants. « Les différentes manières de faire de la sociologie sont compatibles parce qu'elles partent de points de vue différents sur l'individu » (Dubar, 2006, p.4). Les prochaines lignes ont pour fonction de montrer que chaque outil a été mobilisé selon l'intelligibilité qu'il apporte dans un contexte précis et dans une temporalité réfléchie. Ce syncrétisme méthodologique est une prise de risque assumée qui répond d'une certaine manière à la demande « de faire preuve d'inventivité, d'imagination anthropologique et de laisser tomber autant que possible les lunettes idéologiques » (Vieille Marchiset, 2012, p.312).

Tous les outils présentés ci-dessous sont dans l'ordre chronologique de leurs utilisations. Néanmoins, celles-ci se sont parfois chevauchées aboutissant à une sédimentation des données dont les strates ne sont pas parfaitement définies.

²¹ Annexe n°2 : Grille / Guide entretiens semi-directifs.

Ma première expérience avec l'enquête sociologique a été quantitative. Dans le cadre de la rédaction d'un article sur la santé mentale des pratiquants des sports dits « extrêmes ». J'ai administré un questionnaire à 620 pratiquants de roller freestyle²². Celui-ci avait pour but d'étudier leurs tendances à l'autodestruction en fonction de certaines variables comme le sexe, l'âge, le nombre d'années de pratiques. Les résultats de ce travail sont en cours de publication. Mais dans le cadre de cette thèse certains résultats quantitatifs, issus du même questionnaire et plus proches de mon sujet de thèse ont été très utiles. Nous ne manquerons pas de les mobiliser lorsque ce sera utile à la démonstration. L'intérêt de ce questionnaire a été d'entrer en contact avec une partie de mon public de thèse mais aussi de me permettre d'accumuler des informations sur les motivations des pratiquants ainsi que sur leur rapport aux espaces de pratique et aux institutions. Mais si ces données mettent en lumière certaines tendances, il était nécessaire dans cette thèse de multiplier les sources d'information et de recueillir le témoignage direct des pratiquants. Il est difficile de comprendre à distance la relation sensible qui s'instaure entre nos enquêtés et la ville. Le questionnaire quantitatif nous a permis d'avoir une première vision d'ensemble qui devait par la suite être affinée.

C'est parce que je suis bien conscient de ne pas avoir accédé à mes terrains sans idée préconçue que je me suis longuement consacré à partir de la vision des acteurs. Leurs points de vue, leur vision des choses, leur définition de la situation étaient nécessaires pour saisir les micro-logiques du social et pour comprendre la production d'un espace public subjectif. Comme nous l'avons souligné en introduction, cette thèse n'est pas une réflexion sur des grands agrégats. Elle tente plutôt de contribuer à l'analyse de pratiques microscopiques qui sont le signe visible d'une manière originale d'habiter la ville contemporaine. Dans cette logique et donc dans un deuxième temps, des entretiens dits exploratoires ont été menés. Quatre personnes, à la fois pratiquantes de sports de rue et street artiste, ont été interrogées, muni d'une grille avec les thématiques à aborder et un espace disponible pour noter celles qui n'étaient pas anticipées. La retranscription et l'analyse de ces entretiens ont eu plusieurs intérêts. Tout d'abord, le double statut des enquêtés a permis de confirmer que ces deux activités malgré leurs différences, partageaient plus que leur simple

²² Le roller peut être pratiqué de différentes manières. Nous nous focalisons ici sur la pratique qui consiste à faire des figures et des acrobaties dans les skateparks ou dans la rue.

appartenance aux cultures dites « urbaines ». Ces entretiens ont confirmé l'intérêt d'analyser l'espace public par le biais de ces activités, mais ont surtout soulevé plus de questions qu'ils n'ont apporté de réponses. Cette ouverture du champ des réflexions, qui est nécessaire à l'origine d'un projet de recherche, a été possible grâce à la faible directivité des entretiens menés. Ils ont été fondamentaux tant sur le plan de la réflexion que de la stimulation. L'article publié suite à ce travail se termine d'ailleurs ainsi : « Arts de rue » et « Sports de rue » partagent la capacité de renverser un certain ordre des perspectives de la ville. D'autres liens sont envisageables, mais d'autres travaux seront nécessaires pour réussir à saisir toute la complexité, au sens étymologique du terme « ce qui est tissé ensemble », de ces deux types d'activité... » (Riffaud *et al.*, 2015, p.11). Rétrospectivement, ces entretiens provoquent aussi chez moi une forme d'insatisfaction. Certaines questions auraient mérité d'être plus pertinentes, et certains points, pourtant abordés par les enquêtés, plus détaillés. Mais ils ont quand même joué pleinement leur rôle en permettant une première véritable rencontre avec les mondes étudiés. C'est aussi au cours de ces discussions que notre hypothèse de l'existence de similitudes, dans l'appropriation et la production d'espace public, entre « art » et « sport », a été vérifiée. Le nombre important de questions issues de ces premières discussions ont construit les fondations des entretiens semi-directifs que nous avons mis en place par la suite.

Dans un deuxième temps, 46 entretiens semi-directifs ont été menés sur des personnes aux profils variés²³. Certains d'entre eux étaient, comme lors des entretiens exploratoires « bi-activistes » tandis que d'autres étaient spécialistes d'une seule activité. La majorité des personnes interrogées pourrait être qualifiée de pratiquants « hardcore » (Gilchrist & Wheaton, 2011, p.7), parce que leur pratique est un vrai mode de vie (Wheaton, 2004), voire même un métier. Ce travail est majoritairement issu de propos tenus par des personnes compétentes dans leur domaine parce qu'avoir un retour réflexif sur ses actions nécessite une certaine expérience. La nouvelle grille qui a été utilisée à cette occasion a été organisée autour des réflexions issues des entretiens exploratoires. Les questions qui y figurent ne sont pas la traduction sous forme interrogative de mes représentations. Elles sont majoritairement issues du terrain, des thèmes génériques et récurrents qui traversent les discours qui entourent les trois types d'activités. Elles ont pour fonction

²³ Annexe n°3 : Tableau enquêtés

d'interroger et surtout d'approfondir des propos souvent peu détaillés, mais qui constituent pourtant « la vision du monde des enquêtés, le socle de leur pensée et de leurs actions » (Chaudoir, 1999, p.16). Pourtant il ne faudrait pas croire que cette grille a eu un caractère figé. Elle laissait finalement une grande liberté et a, d'ailleurs, évolué au cours du temps.

Ces entretiens, dont la forme est volontairement assez cadrée, constituent une base importante de mon travail de recueil de données. La majorité des propos que je vais citer dans cette thèse en sont issus. Mais en réalité, ce sont les discussions informelles auxquelles j'ai consacré le plus de temps. Elles ont eu une fonction complémentaire en ouvrant tous les possibles, en me donnant accès par hasard à des informations qui auraient été inaccessibles autrement. En fait, malgré ses qualités indéniables, l'entretien semi-directif ne permet pas toujours de rentrer totalement en empathie avec les enquêtés. C'est dans les discussions informelles que le chercheur peut être complètement sensible à l'autre. Elles produisent un contexte où il est possible de se laisser agir, et même parfois de se laisser dépasser, submerger (Favret-Saada, 2009). « Cette compréhension comme « sensibilité » à l'autre n'est pas de l'ordre de la maîtrise. Elle n'est possible qu'en dehors de toutes grilles. » (Derycke, 2012, p.8). Rétrospectivement, c'est d'ailleurs dans les discussions informelles que les langues se sont le plus déliées. Le format de l'entretien semi-directif était parfois trop proche de l'interview classique, dans lequel la majorité de mes enquêtés sont très à l'aise parce qu'ils y sont souvent confrontés. Dans ce contexte, ils étaient souvent habiles pour proposer une vision idéalisée d'eux-mêmes et de leur activité. À la manière de l'ethnologie, ce travail a donc nécessité une veille permanente vécue comme une sorte « d'appréhension vagabonde » (Derycke, 2012, p.8) où toutes les situations deviennent susceptibles d'apporter des informations. En revanche que ce soit lors des entretiens semi-directifs ou lors des discussions informelles, les mêmes précautions ont été prises. Tout d'abord, j'étais toujours attentif au contexte et à l'environnement dans lequel l'interaction prenait place. Il s'agissait de ne pas perdre de vue que derrière chaque personne interrogée se cache des intérêts et des enjeux liés à un statut. J'étais aussi particulièrement attentif aux représentations, aux systèmes de valeurs et aux repères normatifs, parce que ce sont des indices sur la manière dont l'individu se représente le monde (Mauny, 2009). Et pour finir, j'ai tenté d'être attentif à toutes les contradictions, à tous les décalages et à tous les comportements involontairement expressifs puisque toute discussion est toujours une mise en scène (Goffman, 1973). Les résultats de ce travail sont autant issus de l'analyse de

« l'expression explicite » que de « l'expression indirecte ». C'était la seule solution pour tenter de « saisir le vrai » (Goffman, 1973, p.12). C'est ainsi que certains « secrets » ont été mis à jour et que le « spectacle » proposé par les enquêtes a pu être analysé avec le recul nécessaire. L'enquête par entretiens a pris fin quand la phase de saturation des modèles a été atteinte ; celle-ci se caractérisant par la faiblesse puis l'absence d'éléments nouveaux (Mucchielli, 1991)

Le fait que « le langage est le siège borné de la connaissance » (Boruthi, 1999, p.42) oblige le chercheur à combiner ses divers entretiens et discussions à un autre outil de la boîte (Becker, 2004). « On ne peut comprendre scientifiquement le monde social sans l'observer (au sens large du terme) et sans prélever les indices ou les traces des mécanismes, processus ou fonctionnements qu'on prétend mettre en lumière » (Lahire, 2005, p.18). En effet, une longue phase d'observation in situ et attachée aux détails (Piette, 1996) semblait inévitable dans un travail qui tâche d'analyser trois formes de relation corporelle et sensible à l'espace public urbain. « Observer la rue, de temps en temps, peut être avec un souci un peu systématique. S'appliquer. Prendre son temps... Noter ce que l'on voit, ce qui se passe de notable... » (Perec, 2000, p.70). Je n'ai fait que suivre ces recommandations pour observer les actions des riders, des danseurs et des street artistes. Elles constituent d'ailleurs un métalangage qui m'a été bien utile. S'intéresser aux rapports sensibles entretenus avec un environnement urbain nécessite de dépasser la simple analyse fonctionnelle, mais surtout de prendre du temps (Escaffre, 2005). Comme l'écrit Georges Perec : « Il faut y aller plus doucement, presque bêtement. Se forcer à écrire ce qui n'a pas d'intérêt, ce qui est le plus évident, le plus commun, le plus terne » (2000, p.70). L'observation a pour but à la fois d'étudier la morphologie spatiale produite par la mobilité de ces corps, mais aussi les réactions des passants vis-à-vis des actions produites ou de leurs traces. En fait, les phases d'observation permettent à la fois de faire éclore des questionnements en vivant la réalité des sujets observés, mais surtout de confronter les dires aux actes. Bon nombre de contradictions que je relève dans les discours me sont apparues ainsi. Il faut rajouter que la manière d'observer a bien évidemment différé selon l'activité. Dans le monde de la danse in situ comme dans celui du street art, j'ai conservé la plupart du temps une position d'extériorité. Tandis que mon statut de rider pratiquant m'a donné la possibilité d'osciller, dans le monde des « sports » de rue, entre des temps d'observation participante et de participation observante. Dans les deux situations, cette observation a été une interaction, une « rencontre sociale » (Marcellini & Miliani, 1999) où l'empathie et l'affect étaient

indispensables. D'ailleurs, Erving Goffman lui-même caractérise l'observation participante comme une exposition de « son propre corps et de sa propre personnalité [...] afin de pénétrer physiquement et écologiquement leur réponse à la situation sociale » (1989, p.112). Un travail d'adaptation au rythme corporel des personnes observées est nécessaire pour avoir accès aux significations des attitudes, mais aussi pour ressentir ce qu'elles ressentent afin de l'analyser. Cette « intuition brute du corps », participe à l'amélioration de la connaissance du monde (Piette, 1996, p.88) à la fois pour les acteurs, mais aussi pour le chercheur. Les gestes, les attitudes, les techniques développées sont signifiantes pour comprendre le rapport au corps de ces citoyens. Que ce soit lorsque l'on cherche à comprendre la personne qui produit quelque chose dans l'espace public ou celui qui y est confronté, le chercheur a intérêt à tenter de vivre le corps de l'autre. Ceci ne suggère pas la prépondérance de la participation sur l'observation ou l'inverse. Ce terme rend surtout bien compte que ce n'est pas que le fait de participer qui apporte des nouvelles données, mais que c'est aussi le fait d'avoir ressenti. Le « j'y étais » de l'anthropologue n'est pas obligatoirement un argument qui prouve l'exactitude des analyses (Wyart & Fait, 2013). La mise en place de cette posture compréhensive par corps donne accès à d'innombrables données. Dans le cas des sports de rue, c'est même une sociologie en première personne (Andrieu, 2012) qui a été mise en place. D'une certaine manière lorsque j'aborde le roller, je m'écris en partie moi-même grâce à l'écoute de mon corps à vif. Dans cette logique, les sens peuvent constituer un moyen de connaissance (Simmel, 1981), car les affects sont toujours liés à des faits. S'ils sont mis au service d'une intention de connaître, ils perdent une partie de leur subjectivité et gagnent en fiabilité pour le chercheur. C'est même un outil de connaissance très précis. Danseurs, street artistes et riders partagent la forte utilisation du toucher pour déterminer le potentiel d'un espace. En ayant moi-même ressenti les textures dont parlent les enquêtés, j'ai probablement de meilleures chances de trouver les bons mots pour décrire cette relation. J'ai même une vis dans le poignet à cause d'une erreur de jugement de texture. Mon corps me rappelle tous les jours l'importance de cette phase et cela se traduit inévitablement dans mes résultats de thèse. Le chercheur est toujours engagé par corps, mais dans le cas de ce travail cet engagement n'a pas été subi. Il a été provoqué pour qu'il devienne un outil, un médium plus qu'un obstacle. Pour Loic Wacquant (2015), la participation observante nécessite que le corps soit sollicité dans sa chair au profit de la connaissance. C'est une radicalisation méthodologique de la théorie bourdieusienne de l'habitus qui consiste à tenter de fabriquer et de subir soi-même l'habitus des observés (Soulé, 2007). Attention, nous ne défendons pas l'idée selon

laquelle seul le chercheur qui éprouve accède au savoir. Encore une fois l'utilité d'un outil dépend de son contexte et dans cette étude qui s'intéresse au rapport sensible des citoyens à l'espace public, il semble intéressant d'écouter ses ressentis pour formuler un jugement (Kant, 1790). Très concrètement, en rentrant chez moi, suite à une phase d'observation fructueuse, j'utilisais ce que Laurel Richardson (1996) appelle un « processus de rappel des émotions », qui consiste à revivre une scène par la pensée en se concentrant sur les émotions ressenties. L'analyse de l'observation se faisait donc dans un deuxième temps. Cette réflexivité nécessite d'ailleurs un temps long notamment parce que nous créons toujours une « réalité phénoménale » plus ou moins éloignée de la réalité empirique (Zwirn, 2000). C'est bien ce temps long de réflexion, de confrontation, et de discussion qui peut nous rapprocher des choses telles qu'elles sont. Une prise de distance et une certaine mise en perspective sont donc fondamentales, sans quoi il est impossible d'utiliser le « soi » pour apprendre des autres (Cohen, 1992). Comme nous l'avons déjà dit plus haut, le « risque de la subjectivation » (Favret-Saada, 1977) est un risque nécessaire qui offre la possibilité de déconstruire certains modèles convenus (Andrieu, 2012). Une observation périphérique (Adler & Adler, 1987) n'aurait pas permis de percer la surface des choses. J'ai expérimenté la chose urbaine comme John Saville lorsqu'il pratiqua le parkour pour cerner les émotions ressenties par les pratiquants (Saville, 2008). Les mots de Cécile Blondeau dans le cadre de son travail sur le monde de la boucherie résonnent avec cette thèse. « En affrontant visuellement, tactilement, olfactivement et auditivement les lieux et les pratiques des bouchers, le monde de la boucherie devient sensible, tangible... Ce monde éveille des émotions et des représentations profondément intériorisées auxquelles il s'agit de se confronter dans le processus de construction de l'objet pour comprendre, soi et les autres » (Blondeau, 2002, p.4). Tout l'enjeu de ce travail était donc précisément, d'être « affecté » par le terrain d'étude (Favret-Saada, 1990), pour essayer, dans un second temps, de dépersonnaliser les relations et déshumaniser les émotions, pour retrouver une distance la plus objectivée possible. Dans tous les cas, nous gardons toujours à l'esprit que ce travail reste la construction d'une « fiction rationnelle » (Soulé, 2007) qui contribue, comme elle le peut, à la compréhension de l'espace public contemporain.

Pour finir, nos observations ne se sont pas restreintes au monde réel. Pendant trois années, ce qui pourrait s'appeler une ethnographie virtuelle a été menée quotidiennement. Toutes les activités humaines ont été transformées par la multiplication de l'usage des nouvelles technologies.

La danse, le street art et les « sports » de rue ne font pas exception. Dans ce contexte, le fait de consulter très régulièrement certains sites dédiés à ces activités a été très enrichissant. Cette ethnographie virtuelle ne constitue évidemment pas la plus grande source d'information pour ce travail. Mais les interviews que l'on y trouve, ainsi que les photographies et les vidéos procurent tout de même des données pertinentes. Il a déjà été montré que l'histoire des sports de rue est archivée à travers les images des experts (Cretin, 2007), et que la vidéo et la photographie marquent l'imaginaire et construisent des références en termes d'espace (Laurent & Gibout, 2008). Après trois ans de travail, nous pensons que ces conclusions sont valables aussi pour la danse et les activités plastiques. Dans les trois activités, les images qu'elles soient animées ou pas peuvent être considérées comme un texte qui demande à être déchiffré. La ville, et le rapport que les gens entretiennent avec cet espace peut se saisir par sa mise en image parce que « la camera peut faire beaucoup avec des riens. Comme la photo, le cinéma produit un effet loupe : un détail au premier coup d'œil insignifiant s'élève à une certaine dignité dès qu'il est remarqué et noté » (Althabe & Comolli, 1994, p.107). Tenter de comprendre le réalisateur ou le photographe, ainsi que celui qui se retrouve sur la pellicule permet au chercheur de saisir le monde qu'ils décrivent en le mettant en image. Leurs motivations ainsi que leurs choix de composition sont particulièrement éclairants. La mise en image prend une importance indéniable dans les trois activités étudiées. Parfois, c'est ce facteur qui en devient le principal organisateur en impliquant des choix signifiants. Dans ce contexte, il est impossible de se priver de ces données. Nous nous permettrons donc, dans cette thèse, de citer des propos tenus dans des articles de presse, de faire référence à des films et à des photos qui étayaient notre propos, comme des éléments qui, non seulement, illustrent mais qui ont, aussi, une valeur sociologique compréhensive.

Plusieurs outils ont donc été sollicités pour cette thèse et se sont chevauchés en fonction du moment et du contexte. Ceux qui étaient pertinents au début ne l'étaient pas obligatoirement à la fin. L'analyse des discussions informelles est devenue nécessaire quand celle des entretiens semi-directifs n'apportait plus rien de nouveau. C'est la combinaison des outils qui est une force méthodologique (Low, 1997). Les résultats que nous allons présenter sont donc une sédimentation de données. Chaque strate représentant celles issues d'un outil et donc d'une adaptation méthodologique au contexte de la recherche. Nous sommes convaincus de la complémentarité de ces strates. L'ensemble du spectre des méthodes sociologiques allant des méthodes les plus «

objectivantes » de la sociologie quantitative vers les méthodes les plus « subjectivantes » de l'observation participante a été sollicité. C'est cette multiplication des sources qui est selon nous le meilleur espoir pour lutter, autant que faire se peut, contre « la distribution différentielle du savoir » (Simmel, 1950) et l'opacité du réel.

Écrire et retranscrire

Bien souvent, la partie méthodologique d'une thèse ne fait pas référence aux choix qui concernent l'écriture de celle-ci. Pourtant, la retranscription fait selon nous pleinement partie du travail de recherche. « Écrire : essayer méticuleusement de retenir quelque chose, de faire survivre quelque chose..., laisser, quelque part, un sillon, une trace, une marque ou quelques signes » (Perec, 2000, p.180) n'est d'ailleurs pas l'étape la plus aisée. Celle-ci nécessite de faire des choix qui ont une répercussion importante sur les résultats ou du moins sur la manière dont ils seront perçus. « L'écriture est constitutive du terrain et de la construction de notre rapport à celui-ci » (Derycke, 2012, p.13). Deux travaux avec des résultats similaires peuvent aboutir à des articles foncièrement différents, car l'écriture est toujours en mouvement et parce qu'elle est l'expression d'une façon de penser. Le fait scientifique est inextricablement connecté au vocabulaire utilisé (Toulmin, 1969 ; Rorty, 1982). Même si le plaisir du texte (Barthes, 1973) peut être un atout, la retranscription d'un travail de recherche n'a pas pour objectif premier de faire jouir le langage. La forme du texte doit principalement servir la sincérité et la qualité de la retranscription des observations et des analyses. C'est ce fil rouge qui justifie certaines de mes réponses aux questions suivantes. Quels termes choisir ? Quel style utiliser ? Et surtout comment retranscrire à l'écrit la complexité inhérente à la réalité sociale ?

La première difficulté est celle de la sélection des termes. Street art ou arts de rue ? Sports ou activités physiques de rue ? Danse « hors les murs » ou danse in situ ?... Il s'agit d'une part de trouver le terme dont la définition correspond le mieux à ce qui a été observé malgré l'hétérogénéité des réalités. Mais il s'agit aussi de ne pas utiliser des termes qui n'ont aucune légitimité sur le terrain et qui créent inéluctablement du décalage. Faire le choix d'un langage épuré et proche de celui du milieu d'enquête participe à la qualité de la description. « Le langage réfracte de l'intérieur

les spécificités du monde étudié » (Bensa, 2006, p.345). C'est pour cela que personne n'apprécie d'observer sa propre activité à travers des catégories et des terminologies qui n'appartiennent qu'à des acteurs extérieurs (Brighenti, 2010). Nous avons donc banni de notre vocabulaire des termes comme « préssionisme », « sports extrêmes », « danse urbaine », « planchodrome », que nous avons parfois retrouvés ailleurs. Comme les chercheurs, les pratiquants n'utilisent pas les termes au hasard. Ils ont un sens et une histoire qu'il ne faut pas renier. Les termes utilisés dans cette thèse seront donc, autant que faire se peut, des termes émiques. Même si bien souvent ils nécessitent des précisions dans le corps du texte, ils répondent à la recherche d'intelligibilité, mais aussi à celle de conformité aux mondes étudiés. Ils bonifient la traduction de la réalité sociale et facilitent ainsi le rôle de passeur que le chercheur doit incarner.

L'ensemble de cette thèse a été écrite avec éthique, mais à certaines reprises le « je » est assumé face à un « nous » parfois trop impersonnel. Celui-ci, qui reste majoritairement utilisé, a vraiment vocation à renforcer l'idée que cette recherche individuelle a été grandement renforcée par des réflexions menées collectivement, notamment avec mes directeurs de thèse. Dans la même logique, à certains moments de la démonstration le style direct est privilégié pour ne pas donner l'impression que ce travail a été écrit de nulle part et par personne (Denzin & Lincoln, 2000). Même si les conventions militent contre une écriture trop personnifiée, cette « forme d'expression délinquante » (Denzin & Lincoln, 2000) est une manière d'être cohérent avec l'impossible objectivité dont je parlais plus avant.

Au-delà de ces préoccupations, il nous a semblé nécessaire de trouver un style qui permet d'installer une « conversation » entre les données recueillies et les approches théoriques (Salaméro, 2012, p.235), tout en confortant le fait que l'analyse n'est pas déracinée du terrain (Strauss & Corbin, 1994). C'est pour cette raison que nos propos sont régulièrement illustrés par des extraits d'entretien et par des anecdotes de terrain. Ces illustrations ont pour fonction de mettre en lumière des moments de saillance qui sont particulièrement signifiants (Becker, 2004). « L'approche par l'anecdote pointe l'exceptionnel, qui acquiert un statut d'outil analytique en tant qu'il ne serait pas représentatif, mais en tant qu'il est symptomatique » (Heinich, 2014, p.19). Ainsi, le lecteur en apprend plus sur les positions des individus concernés et peut se forger son propre avis sur les hypothèses formulées. Dans la même optique descriptive, de nombreuses métaphores ont été utilisées dans ce travail de rédaction. Selon Howard Becker, l'utilisation des images manque aux

sciences sociales pour rendre justice à la richesse des phénomènes sociaux. Les « métaphores vives » (Ricœur, 1975) ont cette capacité. Elles font voir les choses en train de se faire (Dufour & Wartelle, 1973). Elles sont intéressantes en tant que « figure capable de rendre visible un discours » (Ricœur, 1975, p.246). Ces rapprochements par définition inattendus décrivent quelque chose comme une vérité métaphorique à l'origine « d'un nouveau périmètre du monde des signifiés, tracé à la suite du démantèlement des zones sémantiques standardisées de notre langage » (Martinengo, 2013, p.29). Par contre, la description, si bonne soit-elle, ne se suffit pas à elle-même. Deux partenaires sont requis dans toute conversation. Dans cette thèse, le terrain au-delà d'être décrit est aussi analysé grâce à un corpus théorique solide. Mais comme le montre Pierre Sansot (1973, p.617) concernant la poétique de la ville, « il faut éviter de donner une forme trop intellectuelle ou trop spectaculaire à ce phénomène ». L'usage de concepts doit se faire avec parcimonie afin de ne pas construire un métalangage (Passeron, 2002). À ce propos, Alban Bensa a une position encore plus tranchée : « c'est à partir d'une conceptualisation basse qu'ensuite la réflexivité, paradoxalement, sera la plus forte » (2006, p.346). Dans cette thèse, c'est un juste milieu qui a été recherché, entre une description simpliste ancrée dans le terrain et une conceptualisation complexe, mais déconnectée de toute réalité. Pour cela, nous avons tenté d'appliquer les conseils de Becker (2004) : « considérer les concepts comme des généralisations empiriques » (p.213) et « remplacer le contenu conventionnel d'un concept par le sens de ce concept en tant que forme d'action collective » (p.232).

Ne pas simplifier la réalité des terrains étudiés en passant à l'écriture a donc été une préoccupation centrale. C'est pour cela que ce travail est basé sur une multiplicité paradigmatique. Comme le montre Edgar Morin (1995, p.110) « Le vrai problème, c'est que nous avons trop bien appris à séparer. Il vaut mieux apprendre à relier ». Pour décrire un « fait social total » (Mauss, 1923), il est préférable de se consacrer à ce qui est tissé ensemble, sens latin du mot *complexus*. Cette position s'explique non pas par une prétention à remettre en question tous les cadres théoriques. Chacun d'eux est à la fois une clé de compréhension et une limite structurelle à la connaissance. C'est donc la mise en place d'une combinaison syncrétique qui est l'approche la plus appropriée pour lire une réalité multiforme comme la ville et ses espaces publics. La ville change, grandit et se modifie, en fonction des événements historiques, sociaux, politiques ou culturels. La ville est dynamique. Ses espaces publics et les activités qui s'y déroulent sont par

conséquent en perpétuelle transformation. Benjamin Pradel (2002) affirme que dans le milieu urbain les significations de l'action sont multiples, que la réalité est toujours hétérogène. Comme beaucoup de formations post-sub culturelles (Weinzierl & Muggleton, 2003), les sports de rue, le street art et la danse contemporaine « hors les murs » sont pratiqués sous de multiples formes. Nous y reviendrons à plusieurs reprises plus loin, mais bon nombre de catégorisations qui faisaient sens il y a quelques années sont devenues désuètes. La distinction entre pratique analogique et pratique digitale (Loret, 2003) n'est plus si évidente (Laurent, 2008). Il en est de même dans le monde du street art qui est fragmenté (Lachmann, 1988) et multifacette (Megler *et al.*, 2014). Dans ce contexte, ce n'est pas « une chaîne de raisons » qu'il faut chercher, mais un fil ténu qui relie entre elles des parties hétérogènes et crée ainsi une unité transversale dans ce mille-feuille qu'est la réalité (Mengue, 2012). Cette thèse s'intéresse à cette ville protéiforme, complexe au sens d'Edgar Morin (1990) et à ce rhizome (Deleuze & Guattari, 1980) où tout élément peut affecter tout autre et ne peut pas être étudié à travers l'étroitesse d'une seule lunette théorique qui restreint l'étendue des possibilités (Becker, 2004). La pensée dogmatique est inefficace, parce qu'elle n'est pas assez ouverte, trop enfermée sur ce qu'elle pense (Mengue, 2012). C'est le risque de la pensée du multiple qu'il faut prendre où des champs de conceptualisation éloignés sont sollicités. Cet entremêlement paradigmatique permet d'expliquer plus pour mieux comprendre. Mais surtout, il donne la possibilité au chercheur de mobiliser un concept selon l'intelligibilité qu'il apporte à un moment précis sans forcer des connexions infécondes (Dubar, 2006). Les différentes méthodologies, les différentes manières de penser en sociologie sont compatibles parce qu'elles « partent de points de vue différents, mais complémentaires sur l'individu » (Dubar, 2006). Respecter le principe de la pensée complexe, c'est s'opposer à la compartimentation, accepter parfois l'antagonisme et tenter d'induire de la reliance. Mais penser multiple ou réfléchir complexe est une chose, le retranscrire sur le papier en est une autre. Écrire la simple causalité est plus aisé que de retranscrire une réalité phénoménologique d'un monde où tout est mouvance. Il s'agit premièrement de ne pas occulter les liaisons, articulations, implications, imbrications et interdépendances. Il faut aussi faire bouger les dichotomies contraignantes et simplistes qui participent à la dispersion des phénomènes de la réalité, comme traditionnel *versus* nouveau, mainstream *versus* alternatif, ou d'autres relations binaires comme entre arts et sports (Tomlinson *et al.*, 2005). Notre objectif, sans être totalement sûr de l'avoir atteint, est de tenter de retranscrire la « polyphonie sociale » (Maffesoli, 1988) et la « profondeur d'une réalité mouvante » (Feldman, 2001). « Il n'y a pas une réalité unique, mais des

manières différentes de la concevoir » (Maffesoli, 1985, p. 25). Notre objet, l'espace public mérite selon nous une thèse où le relativisme subsiste face au réel danger de rester sclérosé dans un modèle qui apporte un « faux sentiment de sécurité conceptuelle » (Andrews, 2002, p.116).

Conclusion intermédiaire : La flânerie épistémologique

Dans ce travail de thèse, certains de nos choix ne peuvent pas être justifiés de manière rationnelle. Nous l'avons déjà rapidement abordé, mais certaines directions ont été prises par intuitions, en suivant ses affects et en se laissant guider par une forme de hasard. L'étude de l'influence du hasard et des affects sur la recherche en science sociale est un point presque aveugle. Il nous semble pourtant qu'il est intéressant d'aborder ces deux notions parce qu'elles ont eu un impact indéniable sur les résultats de ce travail. C'est avec difficulté que les sciences dites « dures » font le deuil de leurs certitudes en acceptant l'échec de la connaissance parfaite (Zwirn, 2000). Il en est d'ailleurs de même dans les sciences humaines alors que plusieurs chercheurs ont expliqué que les phénomènes comme le hasard, les erreurs, les affects sont rarement mis en avant dans la narration de la démarche méthodologique (Namian & Grimard, 2013). Certaines conditions concrètes du travail d'enquête ne sont pas explicitées, voire cachées, en s'éloignant du terrain où sont survenues les découvertes (Chapoulie, 1991). Une certaine épistémè (Foucault, 1966) de l'époque contemporaine encadre le discours scientifique et dicte ce qui est acceptable. Dans l'imaginaire scientifique, la qualité ne supporte pas l'approximation et l'indétermination. Le chercheur prudent, qui accepte « l'ordre des choses » montre qu'il contrôle tous les paramètres de son enquête, présente son travail comme un processus, et considère la découverte comme une chaîne continue d'actions plutôt qu'un événement isolable (Lavie, 2013). Faire le contraire revient à prendre le risque que sa compétence de chercheur et son sérieux soient remis en cause par les tenants du programme fort en sociologie (Atkinson, 1997). Pourtant, les informations issues du terrain sont imprévisibles et elles ne rencontrent jamais un chercheur insensible. En sociologie tous les paramètres ne peuvent pas être contrôlés et anticipés. D'ailleurs lorsqu'un chercheur utilise une démarche hypothético-déductive, le terrain peut parfois devenir difficile à appréhender (Genard & Roca i Escoda, 2013). Le rapport du chercheur au hasard et à ses affects dépend du dialogue qu'il établit entre lui et son empirie. Même si je ne suis pas arrivé sur mon terrain sans représentation, j'ai volontairement porté un regard le moins restreint et focalisé possible. La place prédominante de l'observation m'a permis d'accorder un grand espace à l'étonnement. Par définition, « quand on observe, on ne sait pas ce qu'il va arriver » (Genard & Roca i Escoda, 2013). Toute la valeur de cet outil est l'indétermination des données potentiellement recueillies, car elles peuvent montrer l'inadéquation des questions et des hypothèses du chercheur (Piette, 1996). C'est donc un cadre

souple, qui a régi l'ensemble de cette thèse, et ceci me rattache incontestablement au « programme faible » de la sociologie (Lavie, 2013). Les résultats qui sont présentés ci-dessous sont issus d'une recherche où tout n'a pas été parfaitement planifié. L'imagination sociologique (Wright Mills, 1959), c'est aussi penser que le hasard « n'est pas qu'un simple artifice destiné à suppléer notre ignorance des mécanismes effectivement mis en jeu » (Bovet, 1979, p.511), mais qu'il joue un rôle fondamental en permettant au chercheur de laisser libre cours à sa curiosité, d'ôter certaines de ses œillères, et d'exploiter pleinement chaque événement rencontré. Le « hasard heureux » (Bourcier & Andel, 2011) dont la traduction littérale et plus scientifique est la sérendipité (Wyart & Fait, 2013) existe en sociologie. Dans cette expression, le mot « heureux » a une importance certaine. Mes expériences d'apprenti chercheur ainsi que d'enseignant m'amènent à penser que dans le monde de l'université comme dans celui de l'école « la joie n'est pas nommée, pas visée, à peine pensable » (Snyders, 1986, p.214). Lorsqu'un chercheur évoque son travail, c'est bien souvent de manière insensible, voire déshumanisée. Dans mon cas, tout comme l'acceptation du hasard, l'écoute de mes propres émotions ne peut pas rester dans l'ombre de ma méthodologie. Hasard et affects n'ont pas été des perturbateurs indignes d'une approche sociologique (Marie, 1997). Au contraire, les deux paragraphes suivants ont pour fonction de développer et de montrer en quoi le hasard et les affects peuvent avoir une véritable dignité épistémologique. Ils sont même les pierres angulaires de ce que j'appelle la flânerie épistémologique qui sera présentée dans un troisième temps et qui conclura cette première partie.

Premièrement, rétrospectivement, j'ai l'impression que renoncer à la volonté de tout prévoir est une nécessité pour ne pas atteindre trop tôt la « limite de la connaissance » (Zwirn, 2000). Le hasard est une création de l'esprit en partie construite (Bovet, 1979), qui apporte des occasions de compréhension que le chercheur doit saisir. C'est toute l'idée du « *serendipity turn* » (Namian & Grimard, 2013) qui rencontre un certain succès dans une société et une sociologie ayant un rapport paradoxal à l'incertitude. D'un côté, tout est mis en œuvre pour la limiter, la prévenir, la gérer et de l'autre la société et le monde de la recherche promeuvent la confrontation à celle-ci comme gage de compétence. En fait, redonner une place au hasard dans une méthodologie c'est simplement constater que ce n'est pas parce que certains choix ne viennent pas de décisions conscientisées qu'ils sont infondés. J'ai l'impression que la majorité des lectures qui ont influencé ce travail sont le fruit de rebonds successifs qui, telle une balle, change de trajectoire en fonction de ce qu'elle

rencontre. Il en est de même sur le terrain, bon nombre d'enquêtés ne faisaient pas partie de ma liste de départ, mais y ont été rajouté par un concours de circonstances. Même si ouvrir un livre ou rencontrer quelqu'un est un choix délibéré et souvent justifiable, une forme de hasard agit sur le cheminement du chercheur. « Cette notion est, de toutes celles de toutes les sciences, la plus destructive de tout anthropocentrisme, la plus inacceptable intuitivement pour les êtres intensément téléonomiques que nous sommes » (Monod, 1970, p.148). Mais il est nécessaire d'être clair, le hasard que j'ai laissé agir volontairement dans ma méthodologie ne s'oppose pas totalement à toute forme de déterminisme. En fait, la méthodologie de cette thèse concilie un balisage nécessaire grâce à des paramètres de contrôle, mais aussi une part de désordre maîtrisé (Namian & Grimard, 2013). Ce hasard possède une dimension cognitive (Genard & Roca i Escoda, 2013) puisque l'on n'est jamais surpris sans raison. Même les choix hasardeux ont des causes. Simplement, il s'agit d'accepter que celles-ci soient parfois hors de la portée de notre connaissance sans toutefois que leurs mécanismes aient un impact négatif sur les résultats. « L'acte de découverte échappe à l'analyse logique » (Reichenbach, 1951, p.231). Il est donc parfois difficile de donner des fondations certaines au savoir et cela peut avoir un effet restrictif (Zwirn, 2000). Quand cette préoccupation prend trop de place, elle ne laisse aucune place à la sérendipité (Merton, 2006). Pourtant, cette double capacité à accueillir et exploiter des découvertes inopinées a fait ses preuves dans le monde de la science. En ce qui me concerne, le proverbe « quand on ne cherche pas, on trouve » s'est vérifié à plusieurs reprises. Mais une méthodologie souple et une posture ouverte sont nécessaires pour que le chercheur puisse être « au bon endroit au bon moment » pour trier au sein de tous les événements celui qui fait sens, mais aussi tout simplement développer, à la manière d'un artisan, son savoir-faire (Gibout, 2012).

Deuxièmement, prendre en compte « l'esthétique de la recherche » (Genard & Roca i Escoda, 2013), présuppose que l'on accorde une productivité heuristique aux affects qui provoquent une stimulation réflexive. Le plaisir et/ou le déplaisir, sont l'indicateur d'un bousculement du chercheur qui est une chance à saisir. En effet, il est rarement chamboulé sans raison et chaque bousculement ressenti est donc une occasion pour orienter sa réflexion et son travail d'élaboration théorique (Genard & Roca i Escoda, 2013). Le plaisir/déplaisir dont il est question ici ne correspond pas à la dimension utilitariste de cette notion en tant que récompense pour chercheur méritant. Il ne s'agit pas de nier cette utilité, puisque cette thèse aurait difficilement

abouti sans certaines doses de bonheur occasionnel. Mais plutôt, de s'attarder sur une dimension des affects qui restent souvent dans l'ombre. À l'université comme dans le système éducatif dans son ensemble, le plaisir est conçu comme un leurre ou un appât (Liotard, 1997). C'est cette fonction d'adjuvant motivationnel qui le rend acceptable. Cette vision des affects est, selon nous, une rationalisation réductrice qui les cantonne à un phénomène secondaire (Marie, 1997). Pourtant, dans cette thèse, les affects n'ont pas eu seulement la fonction de frein ou de moteur. Ils ont été aussi utiles pour faire des choix et recueillir des données sur le terrain. Ils appartiennent pleinement à ma méthodologie. Un peu comme le hasard, les affects sont souvent marginalisés dans le monde de la recherche. Le seul plaisir légitime dans une recherche sérieuse est celui qui fonctionne comme une dose homéopathique permettant une décompensation des déceptions susceptibles de toucher le chercheur. L'unique présentation d'une « saturation cognitive » domine et cache les traces éventuelles d'une « saturation émotionnelle » qui n'est tolérée que lors des remerciements (Genard & Roca i Escoda, 2013). C'est d'ailleurs la même résistance culturelle qui associe le plaisir à l'oisiveté et le hasard à l'incompétence. La volonté des tenants du « programme fort » (Atkinson, 1997), de démontrer que les sciences humaines sont une entreprise sérieuse, a imposé une dissociation du travail de chercheur de toutes émotions. La recherche de l'objectivité qui garantit le statut de science serait à ce prix... L'orthodoxie scientifique ne supporte pas un projet où les émotions pourraient devenir un guide. Pourtant, cette « désérotisation » de la recherche (Marie, 1997) est regrettable, car l'utilisation des affects est compatible avec une forme de rigueur scientifique. Cette thèse témoigne du fait que les émotions ne parasitent pas toujours la réflexion (Marie, 1997). Une ethnographie honnête génère toujours son lot d'émotions (Ellis & Bochner, 2000). Par contre, tout chercheur est libre d'écouter, ou pas, ce qu'il ressent. Il est possible de tenter d'ignorer ses affects, tout comme il est possible de tenter de nier l'influence du hasard sur ses travaux. Mais le fait de dire qu'une discussion a été « stimulante », ou qu'un texte est « séduisant » sous-entend qu'il y a des interférences inévitables entre enjeux de validité et esthétique de la recherche (Genard & Roca i Escoda, 2013). Dans cette recherche, nous avons tenté d'interroger ces émotions plutôt que de les placer à l'ombre de notre méthodologie. Elles sont une source d'information utilisable par le chercheur. Ce qu'il ressent est complémentaire des informations qui lui sont données par l'observation ou la mise en place d'entretiens.

La distinction que fait Barthes (1973) entre la jouissance et le plaisir nous semble particulièrement éclairante. Selon lui, le plaisir provient de ce qui renforce le moi, ce qui contente, ce qui « vient de la culture, ne rompt pas avec elle » (Barthes, 1973, p.25). Il est précaire, mais il renforce les convictions. Dans la recherche le plaisir provient de la confirmation d'une hypothèse, d'un graphique dont la forme était espérée, ou de l'adéquation des dires d'un enquêté avec les représentations du chercheur. La portée épistémologique du plaisir est donc d'indiquer quand le chercheur est sur le bon chemin. Dans mon cas, j'ai ressenti ce plaisir à plusieurs reprises lors des entretiens. Par exemple, quand une danseuse m'a expliqué son intérêt pour les marches et les rampes d'escalier (image n°22), elle confortait, par la même occasion, ma volonté d'approfondir les liens possibles entre sport de rue et danse in situ. D'une certaine manière, c'est le plaisir que j'ai ressenti à ce moment de l'interaction qui m'a permis de ne pas occulter cette information et au contraire de prolonger la discussion sur ce thème dans la suite de l'entretien. Par contre, plaisir et jouissance sont à différencier. Cette seconde correspond à ce « qui met en état de perte, celui qui déconforte [...], fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques » (Barthes, 1973, p.25-26). La jouissance ébranle, divise et pluralise. Son intérêt épistémologique diffère donc de celui d'écouter ses plaisirs. Il se retrouve, dans sa capacité à mettre au jour des tensions réflexives. La jouissance a une valeur d'expérience limite et sa quête nous semble donc fondamentale dans la recherche. Selon Howard Becker (2004), il est nécessaire de rechercher et d'identifier le cas qui risque de chambouler notre vision des choses. Il faut « comprendre les discours étranges » (Becker, 2004, p.239) parce qu'ils témoignent du fait qu'il y a quelque chose à creuser. La jouissance fonctionne comme un indicateur d'une redoutable efficacité pour identifier les dissonances et les contradictions. « Tout s'emporte en une fois... tout se jouit dans la première vue... » (Barthes, 1973, p.84).

Il y a dans cette thèse une partie entière consacrée aux contradictions et aux ambivalences que j'ai pu repérer sur le terrain. Celles-ci me sont apparues de manière flagrante lorsque des discussions ou des observations ont chamboulé ma vision de la danse in situ, des sports de rue ou du street art/graffiti. Il nous semble donc que pour démêler la complexité du social, le chercheur doit se confronter à des situations qui confortent ses idées, mais aussi à des situations qui, en les contestant, font avancer sa réflexion. Au plan méthodologique, il faut donc créer les conditions de l'apparition de la jouissance et du plaisir, mais surtout prendre le temps d'analyser ses affects pour

qu'ils deviennent une occasion de compréhension du monde. Pourquoi tel événement m'apporte du plaisir ? Pourquoi celui-ci de la jouissance ? Et pourquoi celui-là du déplaisir ? Ces questions permettent de mieux connaître son objet. Les affects peuvent être un outil méthodologique, à condition qu'il n'y ait pas de « saturation » émotionnelle qui empêche de trouver les mots justes pour décrire les résultats (Genard & Roca i Escoda, 2013). Par contre, cela nécessite de la part du chercheur une posture active. L'accès au plaisir de Roland Barthes (1973) est finalement assez aisé, notamment pour un chercheur, comme moi, qui connaît déjà une partie de son terrain d'enquête. Le plus difficile est de trouver des sources de jouissance pour ne pas voir son objet à travers un seul prisme. Concrètement, cela se traduit par la recherche perpétuelle de contradictions, que ce soit dans la sélection des lectures ou des enquêtes. Dans cette thèse, j'ai par exemple préféré réaliser des entretiens avec des personnes au profil atypique sur lesquels je misais des espoirs de surprise. J'ai favorisé la lecture des livres aux titres surprenants plutôt que ceux qui, à coups sûrs, conforteraient mon propos. Rétrospectivement, je partage l'idée selon laquelle nos plaisirs ou nos déplaisirs ne sont pas sans raison, même s'ils demeurent irréfléchis (Genard & Roca i Escoda, 2013). Les affects ne possèdent donc un potentiel épistémologique que si on les interroge. L'expérience esthétique ne se désolidarise pas de toute dimension cognitive (Schaeffer, 1996). Au contraire l'aspect relationnel de l'expérience esthétique ouvre la possibilité d'un jugement « réfléchissant » qu'Emmanuel Kant (1790) oppose au « jugement déterminant » qui enferme la réalité par la seule sollicitation de la déduction rationnelle. Nous ne contestons donc aucunement le rôle dynamogène des émotions pendant une thèse. Mais cette fonction politiquement admise les cantonne à un « accompagnement extérieur » (Genard & Roca i Escoda, 2013) alors qu'elles peuvent être utiles à la réflexion. Par contre, cela oblige le chercheur à arrêter de s'effacer sur le terrain. Au contraire, cela le replace dans le cercle du monde étudié dans lequel il doit s'écouter pendant son observation pour avoir accès aux forces en présence.

Pour finir et conclure cette partie orientée sur la méthodologie, nous souhaitons développer quelques lignes sur ce que nous appelons la flânerie épistémologique. C'est plus un état d'esprit, ou une posture, qu'une forme de méthodologie à proprement parler. Elle est d'ailleurs tout à fait combinable aux outils quantitatifs et qualitatifs classiques de la sociologie. Simplement, elle a des répercussions sur les actions concrètes menées par le chercheur, par exemple la constitution d'un échantillon, la sélection des outils et la retranscription des résultats.

Pour faire une thèse sur l'espace public, la nécessité d'y flâner - au sens de Charles Baudelaire, de Walter Benjamin ou de Pierre Sansot - nous semble impérative. Et ce d'autant plus si les enquêtés en sont des grands adeptes. Mais tenter de comprendre la ville appelle aussi une façon de pensée particulière. Dans la littérature, il n'est pas rare de comparer la ville à un texte. Michel de Certeau met notamment en évidence certains rapprochements possibles (1990). Claude Eveno, quant à lui, explique par exemple que « la ville n'est pas davantage une addition statique de bâtiments, qu'une phrase n'est une simple juxtaposition de mots » (2001, p.38). Il rajoute que la personnalité d'une ville n'est pas « acquise par autoaffirmation endogène, mais qu'elle s'est dessinée progressivement par accident, chances successives, et instants propices, à la faveur de rencontres, de visites, de traversées ». Adopter la flânerie épistémologique c'est partir du principe qu'il peut en être de même pour une thèse. C'est partir du principe qu'une thèse, comme une ville, « se compose et se recompose à chaque instant » (Sansot, 1973, p.209). Chaque pas, chaque lecture et à chaque rencontre. Pour ce travail, j'ai dérivé, tel un situationniste, de livres en livres, de personne en personne, et de « situation » en « situation ». J'ai dérivé entre différents outils méthodologiques, de l'observation à l'entretien en passant d'abord par l'analyse quantitative. Bon nombre des choix effectués ont été faits par hasard comme l'on choisit une rue lorsque l'on flâne. Chacun d'eux a déterminé celui qu'il fallait faire au carrefour suivant. Comme je l'ai expliqué dans les paragraphes précédents, la flânerie épistémologique est ouverte au hasard qui est ni plus ni moins qu'une forme particulière de rencontre où se loge une possibilité de réflexivité (Lavie, 2013). Elle se déroule le plus souvent dans un relatif plaisir réflexif, au gré des curiosités et des intuitions sur lesquelles il est difficile de mettre des mots. La méthode est un dogme si elle n'autorise pas les chercheurs à ouvrir l'éventail des possibilités et des perspectives (Hatzfeld, 2009). C'est un peu comme s'il était interdit d'utiliser d'autres chemins que ceux qui sont dessinés sur une carte. Mais adopter la flânerie épistémologique ne revient pas à « zoner » (Hatzfeld, 2009). Ce n'est pas « confier aux étoiles » le soin d'organiser son terrain. Ce n'est pas parce que la flânerie épistémologique accepte l'influence du hasard et accorde aux affects le statut d'outil qu'elle est synonyme d'une oisiveté dépourvue de rigueur. Elle nécessite au contraire une attention élevée, une grande réactivité, et une disponibilité à tout instant. Dans un cadre méthodologique « souple », ce sont ces efforts qui permettent aux données de ne pas glisser entre les doigts du chercheur. C'est à cette seule condition que flâner permet d'être ouvert à l'inattendu, d'être à l'écoute des autres, mais aussi de soi. Accepter ce flottement et cette incertitude permet d'observer sans intentionnalité

et de laisser une chance au monde de se présenter autrement qu'à la lumière de nos préjugés (Landrieu, 2009). Entendons-nous bien, ce que nous appelons flânerie épistémologique ne relève pas de l'invention méthodologique. Nous mettons simplement un mot sur une tendance que l'on retrouve chez de nombreux chercheurs. Christophe Gibout (2012) explique que toute pensée en marche est un mouvement et que tout discours est le fruit d'un parcours intellectuel. Sylvaine Derycke (2012), quant à elle, pense que toute connaissance émerge d'une appréhension vagabonde faite d'irrégularités et de divers tâtonnements. Et que dire d'Edgar Morin qui cite dès les premières pages de son ouvrage sur la méthode (1986, p.8), le poète espagnol Antonio Machado, « *Caminante, no hay camino, el camino se hace al andar.* » « *Toi qui chemines, il n'y a pas de chemin, le chemin se fait en marchant* ». Tout ceci m'a incité à flâner en dehors des chemins battus. Dans tous les cas « la saisie de la réalité procède rarement en ligne droite » (Namian & Grimard, 2013). Cette thèse est donc un cheminement tortueux où chaque rencontre a permis à la connaissance d'être coconstruite. Exactement comme la flânerie urbaine (Sansot, 1973), l'appréhension d'un objet sociologique est une question de *Kairos* (Jankelevitch, 2002) et nécessite un devoir de lenteur (Gibout, 2012). À la lumière de notre expérience, la phrase de Pascal Dibie, « flâner est une discipline, ne rien faire est un art, apprendre à regarder est une technique » (1998, p.174) pourrait presque être un conseil méthodologique pour apprenti chercheur en sociologie. Par contre, nos propos ne doivent pas être perçus comme un prêche ostentatoire. La mise en place de cette posture nécessite un contexte particulier et un environnement propice qui n'est pas généralisable à l'ensemble des travaux de recherche. Le fait que cette thèse ne soit pas financée et qu'elle soit encadrée par des directeurs ouverts d'esprit m'a donné une liberté incontestable. De plus, toutes les recherches n'ont pas la possibilité de disposer d'un temps aussi long de réflexion. Il ne s'agit donc pas d'adresser une quelconque critique. La dimension socio-politique d'une recherche est à prendre en considération (Genard & Roca i Escoda, 2013). Il est moins aisé de laisser parler l'empirie par flânerie épistémologique quand un commanditaire attend un résultat rapide et formaté. Cette posture interroge d'une certaine manière la sociologie parce qu'elle rend chaque recherche extrêmement singulière. Difficile d'imaginer deux chercheurs qui flânent de la même manière. Il y a trop de croisement et donc trop de probabilité de prendre des chemins différents. Cette thèse a une part irréductible et incontestable de subjectivité que je soumet volontiers au débat public et scientifique. Ce n'est pas parce que je ne suis pas convaincu par la rhétorique de l'impersonnalité comme gage de scientificité (Wacquant, 1990, p.424) que je

n'accepte pas le caractère inévitablement inachevé de ce travail. Un autre chercheur aurait certainement fait différemment pour appréhender « l'aspect touffu, imagé, symbolique de l'expérience vécue » (Maffesoli, 1996, p.32). Mais comme la flânerie est un mouvement permanent, je doute que cette recherche se termine avec le point qui va clôturer ces nombreuses pages.

Pour résumer, cette thèse a été volontairement construite par « immersion réflexive » (Derycke, 2012). Grâce à une posture qui permet de bénéficier de son histoire personnelle tout en trouvant son émancipation (Hughes & Chapoulie, 1996). C'est ainsi que je suis resté sociologue dans l'aventure de la participation (Chapoulie, 1984). La mise en place de cadres souples et de multiples outils a simplifié l'exploration du terrain et des acteurs qui l'arpentent, car cela multiplie les possibilités d'adaptation. Pendant trois ans de recherche, une thèse évolue autant que l'objet qu'elle étudie. Cette méthodologie s'est construite en fonction de l'avancée des travaux, des réflexions et des données déjà stockées. Je ne sais pas si la recherche nécessite comme l'art une part de créativité et d'irrationalité (Badiou, 2012), mais la liberté dont j'ai bénéficié a été incontestablement féconde. En plus d'être compatible avec les outils classiques de l'enquête sociologique (questionnaire, entretiens, observation), ce que j'appelle la flânerie épistémologique permet de faire des rencontres inattendues qui forcent la pensée à penser, libère la passion de la connaissance, et satisfait la « libido sciendi », dans un travail de thèse pas toujours exaltant. « Penser se fait sur le coup de la rencontre... À l'état courant, elle est plongée dans une somnolence qui lui est comme naturelle. Il faut donc un choc pour l'en sortir, pour la sortir de son hébétude, sa bêtise, ses habitudes et ses clichés » (Mengue, 2012, p.19). C'est aussi cette méthodologie qui permet de prendre le temps d'interroger ses affects afin qu'ils deviennent une donnée en soi et un indicateur des moments particulièrement saillants dans la réalité sociale. Il ne s'agit pas de faire l'apologie d'une méthode, mais simplement de constater que passer parfois d'un déterminisme méthodologique total reniant toute forme de subjectivité à un indéterminisme partiel peut être bénéfique pour ne pas faire plier le terrain sous le poids des attentes théoriques et scientifiques. Un questionnaire ou même des entretiens directifs n'auraient incontestablement pas permis d'accéder à tous mes résultats. Il n'y a pas une seule méthodologie applicable à tout terrain, mais une démarche qu'il faut adapter en fonction du contexte (Derycke, 2012). C'est justement cette capacité d'adaptation méthodologique qui donne à la sociologie une véritable force heuristique. Les ajustements fonctionnent comme une garantie de l'adéquation de la méthode à l'objet étudié sans

pour autant réussir à combler le caractère provisoire, partiel et fragmentaire des connaissances (Remy, 1995). « L'imperfection est (hélas) consubstantielle à la recherche » (Gibout, 2012, p.203). Toutes les recherches dévoilent certains résultats et laissent dans l'ombre une partie de leur objet.

Cette longue partie méthodologique avait pour but de rendre compte avec honnêteté de l'évolution de la démarche qui est à l'origine de ce travail et qui en a fait l'objet (Becker, 2004). Il ne s'agissait pas de masquer les tâtonnements qui ont notamment abouti à l'utilisation de plusieurs outils, mais plutôt, de centrer la présentation sur leur importance. Cette thèse est le résultat d'une flânerie épistémologique de trois années où l'artisan sociologue (Gibout, 2012) que j'ai essayé d'incarner à tenter de se saisir toutes les opportunités de réflexions qui se sont présentées à lui. En suivant les conseils de mes directeurs de thèse, je n'ai pas surfé toutes les vagues (Gibout, 2012) mais seulement celles qui pouvaient m'emmenner loin, en faisant confiance à mon expérience, à mes ressentis, à mes connaissances et mon intuition. Tous les choix ont été faits de proche en proche, de croisement en croisement. Chaque rencontre et chaque lecture ont permis de choisir une direction momentanée jusqu'à former un véritable cheminement sur lequel j'ai essayé de mettre des mots. Cette partie méthodologique est divisée en chapitres pour en simplifier la lecture. Si j'étais meilleur écrivain, et si la forme académique d'une thèse le permettait, un récit aurait peut-être été plus pertinent que cette énumération où les liens entre les différents choix sont plus difficiles à faire apparaître.

L'espace public : de l'appropriation à la production

Dans cette deuxième partie, nous allons commencer à présenter et analyser nos données. Il va s'agir de montrer principalement que nos enquêtés - qu'ils soient riders, danseurs ou street artistes - produisent des espaces véritablement publics en se les appropriant. Comme nous l'avons expliqué dans l'introduction, nous concevons l'espace public comme un espace ouvert, hétérogène, dans lequel la coprésence est d'une part possible et d'autre part génératrice de transactions, de débats, et de négociations entre citoyens. En partant de cette définition, il est possible d'affirmer que les riders, les danseurs et les street artistes stimulent le caractère public des espaces. Quand ils s'approprient un lieu temporairement, ils valident son accessibilité et contribuent aussi ainsi à le rendre plus hétérogène. Ils provoquent, de plus, de nouvelles sociabilités qui prennent la forme de discussions, de négociations, et de transactions.

« Je modifie l'espace urbain ; un peu comme si je rajoutais un autre lampadaire, du nouveau mobilier [...]. Ta modification n'est pas définitive. Quand tu décides de t'exprimer dans l'espace public, tu dois accepter que ce que tu crées n'est plus seulement à toi. Ce n'est pas si simple... »

Street artiste

Essayons d'aller un peu plus loin, en détaillant ce que nous entendons par appropriation et production, avant de décrire précisément comment nos enquêtés stimulent l'espace public. Tout d'abord, l'appropriation est un terme trop souvent utilisé de manière simpliste. La définir comme une simple pratique d'un lieu dont l'utilisateur n'est pas propriétaire est trop minimaliste (Ripoll & Veschambre, 2005). Rappelons que l'homme est géographiquement pluriel (Stock, 2006) et qu'il appréhende les lieux de multiples façons. Au-delà de l'appropriation, il peut les ignorer et ne faire que les traverser et les survoler. L'appropriation recouvre des actions aux temporalités multiples allant de la plus durable à la plus précaire et éphémère (Ripoll & Veschambre, 2005). Dans le cas de l'espace public, réduire ce terme à l'idée d'accaparer définitivement la propriété physique d'un lieu serait une erreur. « L'espace public est caractérisé par une propriété temporaire d'usage » (Choay & Merlin, 1988, p.86). Cette citation est d'ailleurs confirmée par nos observations. Dans les activités qui nous intéressent, les appropriations sont vécues sur le mode de l'usufruit (Gibout & Mauny, 2009). Les riders, les danseurs et les street artistes ne sont pas propriétaires, mais ils

s'octroient un droit d'usage (*usus*) et un droit de jouir des fruits (*fructus*) d'un espace dont ils doivent, par contre, conserver la substance. Il est nécessaire de rajouter que l'appropriation n'est pas simplement, matérielle, physique et spatiale. Elle est aussi idéale (Ripoll & Veschambre, 2005) et symbolique, en témoigne la tendance de nos enquêtés à renommer les espaces de pratique. Dans les sports de rue, les trottoirs deviennent des curbs, les rampes d'escalier des handrails, et certains lieux prennent le nom du rider qui l'a découvert ou celui qui y a réalisé le meilleur *trick*²⁴. Comme le montre Raphael Zarka (2011), hétéronommer revient à désigner de nouveaux objets qui appartiennent à une réalité parallèle. C'est une forme de prise de pouvoir symbolique sur certains lieux, une façon de se dégager au moins partiellement des noms imposés par le pouvoir et des usages traditionnels qui y sont attachés. « Tout pouvoir est toponymique et instaure son ordre de lieux en nommant » (Certeau, 1990, p.190). Nous partageons donc la mise en garde de Guy Di Méo sur l'appropriation. « C'est dans toute la richesse de ses significations, y compris celles qui touchent aux zones les plus secrètes du vécu individuel, qu'il s'agit ici de l'entendre. » (1999, p.89). Fabrice Ripoll et Vincent Veschambre (2005) utilisent l'usage exclusif et l'usage autonome pour délimiter quatre types d'appropriations. Selon eux, l'espace approprié est, à des degrés variés, réservé à ceux qui l'utilisent plus ou moins librement. « Aux classes supérieures qui conjuguent souvent l'usage exclusif et l'usage autonome de leurs lieux de vie, s'opposent les pensionnaires des « institutions totales » : asiles, prisons, casernes, etc., sans usage exclusif ni autonome. Entre ces deux situations limites, on trouve des situations d'usage exclusif non autonome [...] Et inversement, les usages peuvent être autonomes sans être exclusifs : c'est ainsi que des lieux publics sont régulièrement utilisés par certains comme une ressource, malgré leur caractère public (commerce, jeux, loisirs) sans qu'ils se réservent cet usage en l'interdisant aux autres » (Ripoll & Veschambre, 2005, p.6). Dans notre recherche, les appropriations observées relèvent le plus souvent de la quatrième proposition. En effet, si les danseurs, les street artistes, et les riders s'octroient la liberté d'user de l'espace public, ils ne peuvent en bénéficier de manière exclusive. Les espaces de pratiques sont délimités par des frontières floues et toujours contestées, car aisées à franchir par tous les autres occupants d'une place ou usagers d'une rue.

²⁴ Ce terme correspond aux figures réalisées dans les sports de rue.

« Ce qui s'est passé à Albert 1er, c'est que nous, les danseurs, quand on est arrivé au début il y avait des sortes d'arrangements non verbalisés avec les skateurs. Puis on a eu besoin de poser des choses pour marquer l'espace se faire des repères... et donc ils ont commencé à se servir des plots, à les enlever... c'était un peu comme si c'était leur espace... on est rentré dans une négociation compliquée. C'était dingue... Le premier truc que le type m'a dit c'est « c'est notre place, vous ne pouvez pas être là ». J'ai été obligé de lui expliquer ce que c'est un espace public, à un skateur, c'est un comble... En expliquant que c'était temporaire ça a finalement marché... le plus marrant c'est que finalement dans la danse on a été obligé de danser un skateur qui skate, puisqu'on interagissait avec l'actualité de la veille de la place et qu'il y a des skateurs tous les jours... Le truc fou, c'est que contrairement à ce que l'on pourrait croire, puisqu'ils sont des vrais utilisateurs de la place, je crois qu'ils n'ont rien capté à ce que l'on faisait. Ils étaient enfermés dans leurs propositions et ils nous ont vécu ou comme des ennemis ou pire, avec indifférence. » Chorégraphe et danseur

« Il y a quelque chose de contradictoire dans le graffiti. Je m'approprie un espace qui n'est pas mien, et une fois peint on pense que cet espace nous appartient. C'est l'idée du toyage, il ne faut pas repasser quelqu'un parce que ce n'est pas chez toi... Je m'absous de la propriété sauf qu'après j'en recrée. Je m'arrange bien quoi... C'est un peu égoïste... Haha. » Graffeur

« Moi j'aime bien me faire toyer... C'est presque un hommage. Finalement ça montre que l'on a ouvert des espaces d'expression... Nous on prend notre photo puis après on est content... Je ne possède rien quand je colle quelque part. Ce n'est pas à moi. C'est un bien commun, donc ça vit. C'est la contradiction qui m'énerve le plus chez les street artistes et les graffeurs... Tu t'appropries un espace commun et tu vas te plaindre qu'un autre ait fait la même chose que toi... Tu fais un truc dans l'espace public, tu le donnes à l'espace public. Point ! Ils devraient être contents ! » Street Artiste

La scène décrite par le chorégraphe et retranscrite ci-dessus illustre bien à la fois la tendance des usagers les plus réguliers à vouloir faire de l'espace public un espace privatisable. Dans le monde du street art et du graffiti, les deux verbatims ci-dessus montrent qu'une des règles fondamentales est de ne pas peindre sur une proposition déjà existante, sur un espace déjà approprié. Contrevenir à cette règle est appelée « toyer » dans le langage indigène. Les témoignages recueillis et nos observations témoignent du fait qu'elle est finalement très souvent mise à l'épreuve et à l'origine de certains conflits entre pratiquants. Nous constatons donc, dans notre recherche, que l'appropriation de l'espace public rime difficilement avec une réelle privatisation. Il est par contre intéressant de remarquer que ceci n'empêche aucunement l'appropriation idéale et symbolique dont nous parlions plus haut. Dans ces activités il n'est pas nécessaire que l'espace approprié soit privatisé pour qu'il y ait construction d'un attachement affectif et d'un sentiment d'appartenance (Ripoll & Veschambre, 2005). La présence d'autrui n'empêche pas nos enquêtés de se sentir à leur place, voire chez eux. Mais l'on ne s'approprie pas la rue, une place, ou un mur, n'importe comment, n'importe quand et pour n'importe quelle raison. S'approprier un espace nécessite « d'acquérir des connaissances théoriques et pratiques des savoirs et des savoir-faire qui permettent de s'y mouvoir sans s'y perdre, mais aussi d'en user de façon pertinente ou stratégique » (Ripoll & Veschambre, 2005, p.6). L'appropriation implique bien souvent un travail social normatif qui définit les « bonnes » manières de faire et qui différencie les insiders des outsiders. Nous développerons cette idée plus loin, mais nous avons repéré des règles implicites dans les trois activités étudiées qui régissent le rapport de leurs pratiquants à l'espace public. L'appropriation de l'espace public est donc un des dénominateurs communs entre la danse in situ, le street art et les sports de rue. Cette action est inévitable pour pouvoir y proposer un *trick*, un mouvement dansé ou une création plastique. Prendre place (Joseph, 1995) est un prérequis à toute volonté de transformation et de production de l'espace public. Les danseurs, les street artistes et les riders doivent conquérir un lieu public avant d'y proposer quelque chose, avant de s'en affranchir de façon ostentatoire pour produire un espace public. Tout commence par un acte d'occupation (Calogirou & Touché, 1995) ou d'annexion (Zarka, 2007). Mais cet enracinement demande un temps long (Molès & Rohmer, 2003) pour former le terreau de la relation d'appartenance (Stock, 2006). Même si la recherche de nouveaux espaces à coloniser est fondamentale en graffiti (Pradel, 2005) et dans les sports de rue (Riffaud, 2017), l'appropriation ne peut se réduire à la prise de possession d'une étendue de terrain. C'est aussi un maniement affectif et symbolique d'un

environnement spatial qui relève de la lutte pour un droit à profiter des espaces réellement publics. Les danseurs interrogés ont particulièrement bien exprimé cette idée qui nous rappelle à la pensée de George Perec. « L'espace est un doute : il faut sans cesse le marquer, le designer, il n'est jamais à moi, il n'est jamais donné, il faut que j'en fasse la conquête » (Perec, 2000, p.179).

« Je ne sais pas vraiment ce que c'est que l'espace public, mais je ne l'imagine pas comme un espace où il est impossible d'y apporter ses rêves, ses envies... un bout de soi... » Danseur

« L'espace public c'est quelque chose que tu ne peux pas vraiment saisir. Mais ça ne m'empêche pas d'essayer... » Danseuse et chorégraphe

Contrairement aux citadins qui passent d'un endroit à l'autre sans prendre en compte les lieux qu'ils traversent, les riders, les street artists et les danseurs les prennent en charge, se les approprient temporairement pour y vivre sans complexe. Comme nous le verrons plus loin, c'est la diversité des formes et des matériaux de la ville qui forme le terrain de jeu des riders (Zarka, 2007), mais il en est de même pour les street artists et les danseurs. L'appropriation dans ces activités nécessite donc une attention particulière à tous les détails. Les adeptes de la création in situ, dont bon nombre de nos enquêtés font partie, connaissent l'importance de prendre en considération l'histoire, les usages et les dimensions symboliques du lieu pour l'investir pleinement. Nos enquêtés dansent, glissent et peignent différemment en fonction de l'espace qu'ils sont en train de s'approprier parce qu'ils tiennent compte autant de ses caractéristiques matérielles que symboliques. Ils ont une grande capacité d'adaptation. Ils peuvent pratiquer les milieux ambiants « attractifs », « ambigus », autant que ceux qui sont « saturés » ou « délaissés » (Thomas, 2005). L'appropriation des non-lieux (Augé, 1992) et des espaces louches (Sansot, 1973), comme les friches industrielles ou les bassins de rétention d'eau, est un bon exemple pour illustrer comment il est possible de transformer les espaces du « rien » en espaces du possible. Contrairement à l'appropriation des espaces publics, l'appropriation de ces « non-lieux » peut aboutir à des phénomènes de privatisation et d'exclusion. Elle a plus tendance à produire des espaces communautaires plutôt que des espaces réellement

publics. Mais rappelons, tout d'abord, que ces lieux sont souvent des espaces de repli, des lieux dans lesquels les pratiquants se sentent bien parce qu'ils peuvent y évoluer à leur guise sans avoir à se justifier et à négocier leur présence. Comme le rappelle François Ripoll (2006) l'appropriation d'un espace dévalorisé est stigmatisant. Ce choix est donc souvent sous contraintes ou par dépit mais il y existe tout de même une forme de valorisation de soi par l'auto-attribution et l'auto-production d'un espace signifiant. Malgré tout, ils sont le plus souvent des espaces de pratiques minoritaires. Dans la plus grande partie des cas, nos enquêtés s'approprient des lieux déjà définis comme publics, mais qui sont parfois dans l'attente d'une réactivation. Selon nous, les danseurs, les riders et les street artistes apportent la stimulation nécessaire pour empêcher que le caractère public de ces espaces ne s'estompe avec le temps. Rien que leur présence crée des discussions et des formes de transactions qui sont fondamentales pour que son caractère public devienne réalité. Nous défendons donc dans cette thèse que leurs usages de la ville renouvellent les espaces publics. Ces actions structurent le système spatial au moins autant que le spatial détermine ces actions. « Il existe une relation de codétermination entre l'ambiance des lieux et la conduite du passant » (Di Méo, 2009, p.15). Nos enquêtés prennent en charge les lieux qui préexistent à l'action du citoyen, en mobilisant leur « intelligence sentante » (Zubiri, 2010). Autrement dit, ils mettent en place un processus d'intellectualisation prenant en compte à la fois la réalité des choses et la manière dont les individus sont affectés par celle-ci. Il ne peut pas ainsi n'y avoir qu'un seul ordre, qu'un seul monde. C'est le subjectif qui domine. Ils maintiennent une tension entre l'espace conçu et l'espace vécu (Lefebvre, 1974). La planification de l'espace public est questionnée, voire parfois remise en cause.

« C'est une intervention qui suggère que l'emploi de ce lieu peut aussi être absurde et poétique. Il s'agit de s'approprier la ville, de la donner à voir autrement, de renouveler le regard, de donner une identité nouvelle à un espace, de le révéler, voire de lui donner de nouvelles empreintes. » Philippe Saire²⁵

Les danseurs, les riders et les street artistes ne se contentent pas de s'approprier certains lieux, ils les enrichissent par la multiplication de leur sens et de leur fonction. Ce constat nous

²⁵ Saire, P. (2016). Ce que la danse fait aux lieux, interventions chorégraphiques en paysages urbains. *L'observatoire, la revue des politiques culturelles*, 48, p.44.

oblige à relativiser certains propos sur la ville contemporaine. Si celle-ci était totalement aliénante, les deux composantes du droit à la ville, le droit à l'appropriation et le droit à l'œuvre (la participation) ne seraient pas possible (Lefebvre, 1968). Nous verrons dans les lignes qui suivent que ce sont bien ces deux types d'actions qui sont à l'œuvre dans les sports de rue, la danse in situ, et le street art/graffiti. Leurs pratiquants arpentent corporellement la ville et la reconfigurent par le sentir et leur motricité. Ils créent un décalage et refusent l'emprise que le lieu exerce sur eux, pour produire empiriquement de l'espace public en y circulant et en s'y regroupant (Di Méo, 2009). Ils participent ainsi à la continuité du social qui nécessite de produire des espaces plus signifiants à partir des lieux qui sont à disposition. L'habitabilité d'un espace public dépend de sa capacité à laisser l'homme expérimenter son existence en fonction de ses représentations, de sa pratique et de sa culture. L'appropriation a le statut de relation fondamentale entre l'homme et l'espace (Molès & Rohmer, 2003) notamment parce que « régionaliser l'espace-temps, revient pour l'acteur à le signifier » (Stock, 2006, p.83). Le monde dans lequel évoluent nos enquêtés n'est pas l'addition de lieux préexistants, mais une construction dépendante d'une relation écologique entre l'homme et l'espace (Berque, 2000). Nous nous inscrivons donc ici dans la longue liste de travaux qui ont démontré que « l'urbain est ainsi, plus ou moins, l'œuvre des citoyens au lieu de s'imposer à eux comme un système, comme une ligne déjà terminée. » (Lefebvre, 1968, p.64). Cependant nous souhaitons dans les prochaines lignes approfondir l'idée que les pratiques que nous avons observées participent à la fabrique ordinaire de l'espace public. Nos enquêtés modifient incontestablement les lieux par leur présence, mais nous souhaitons maintenant nous attarder sur les moyens mis en jeu dans cette transformation.

Nous verrons qu'ils produisent l'espace public en remplaçant tout d'abord leurs corps sensibles au centre de la relation citoyen/espace. Ensuite nous nous intéresserons au rôle que la dimension ludique de leurs activités joue dans ce processus. Et nous terminerons par démontrer que les images produites en nombre dans ces activités ont aussi une influence importante.

Corps et espace sensible

La ville est à l'image de notre société dans laquelle de plus en plus d'individus sont amenés à penser et à se comporter de façon différente (Lahire, 2005). La réalité de la ville, comme celle du monde social, n'est pas homogène. Elle est une superposition de plis singuliers transcrivant une richesse et une complexité ontologique (Milon, 1999 ; Lahire, 2013.). Cette recherche a vocation à tenter d'aller jusque dans ces plis, en analysant la capacité de certains citoyens à lire cette ville, à déchiffrer sa matérialité. Lire le béton nécessite une sensibilité exacerbée. Comme le dit si bien Michel Foucault, « nous sommes à un moment où le monde s'éprouve » (2004, p.12). Comme nous l'avons expliqué en introduction, nous n'adhérons pas au catastrophisme, à la nostalgie et au pessimisme de certains écrits consacrés à la relation de l'homme à la ville. De prime abord, certains citoyens semblent en effet distants et peu attentifs à leur environnement proche. Mais encore faudrait-il le vérifier sérieusement. Cette thèse montre, en tout cas, que les danseurs, les riders et les street artistes ne font pas partie de ceux-là. Ils construisent un lien corpo-sensible solide avec la ville. Ils mettent en œuvre une véritable esthétique, au sens de John Dewey (2005), en tant que faculté de sentir, d'éprouver et de partager. D'ailleurs ils s'accordent à dire que leurs pratiques ont transformé leurs manières d'être au monde, d'être en ville et d'être à la ville.

« Depuis que je peins, ce qui a changé c'est que je suis en repérage non-stop. Ça a construit une carte en moi. Je connais plus Montpellier avec les rochers²⁶ qu'avec les noms de rue... »

Street Artiste

« Je suis devenu relou avec ça. Dès que je me balade, je suis attentive... je regarde les murs différemment. Je touche la matière, j'évalue la taille... j'évalue aussi le lieu... » Street artiste

²⁶ Oups est un street artiste qui utilise majoritairement les rochers comme support d'expression (image n°44)

Pour ma part, je ne compte plus le nombre de fois où des personnes extérieures au roller, ne comprennent pas pourquoi mon regard s'arrête parfois sur un espace qu'ils considèrent sans intérêt. Comme bon nombre de mes enquêtés, tous mes trajets quotidiens sont un prétexte au repérage. Leurs actions sont même déterminées par cette capacité à vivre une ville sensible (Mons, 2013) comprise comme un territoire où les corps sont affectés par des spatialités vécues (et *vice versa*). Dans ce contexte, la multiplicité et l'instabilité des perceptions créent une tension du lieu, un écartement spatial, des phénomènes de fissures. Un écart se creuse entre le savoir constitué, institutionnalisé, et le « sentir comme connaissance sauvage du monde » (Mons, 2013, p.220). D'une certaine manière, vivre une ville sensible consiste à réussir à déchiffrer le dedans des lieux sans se laisser distraire par leur dehors. Et ceci grâce à l'écho que les formes et les textures font dans le corps. C'est grâce à cela que nos enquêtés produisent du décalage, déconstruisent la relation rigide entre l'espace et sa fonction. Pour lire la ville, ils incarnent l'espace et sollicitent tous leurs sens. L'espace est certes pratiqué, mais il est surtout vécu (Di Méo, 1990). Il s'agit d'un espace reconstruit spontanément et en permanence par l'individu plus que façonné par le temps social. Cette déconstruction/reconstruction qui change la signification des lieux nécessite incontestablement que le citoyen, en tant que témoin sensible, puisse « plonger au cœur de la ville pour entendre son battement » (Sansot, 1973, p.57).

Analyser ce sensible est donc nécessaire pour comprendre le rapport entre ces citoyens et l'espace public. Pour cela, après un rapide détour par la description de l'idée de lire la ville, nous centrerons notre propos sur l'incarnation de l'espace mis en place par nos enquêtés. Corps et spatialité sont très liés. L'expérience spatiale commence avec le corps. C'est ce qui en fait un objet du savoir sociologique et géographique (Di Méo, 2010 ; Barthe-Deloizy, 2011). Ce que nous caractérisons dans l'espace public comme « vide » ou « plein » est d'abord une vérité corporelle. Tout ce qui constitue l'espace ne devient réel qu'en rapport à l'existence humaine. Dans cette logique, s'intéresser aux corps des danseurs, des riders et des street artistes est fondamental, puisqu'il participe indirectement à la production de l'espace public. Dans un deuxième temps, nous nous consacrerons à l'exacerbation de la sensorialité de nos enquêtés. Nous nous inscrivons volontairement dans une sociologie des sens (Simmel, 2013) parce que notre recherche démontre à plusieurs reprises l'importance tant de la perception dans les relations spatiales que d'une approche multisensorielle dans les relations à autrui, individu ou groupe. Ce sont les sens des

danseurs, riders et street artistes qui permettent à nos enquêtés de lire la ville comme un texte qui ne se donne pas en toute immédiateté (Certeau, 1990).

Lire la ville pour l'expérimenter

C'est avant tout par le corps et les sens que danseurs, street artistes et adeptes des sports de rue lisent l'espace public. C'est ainsi qu'ils accèdent à l'espace signifiant qu'est la ville et qu'ils comprennent son signifié, sa parole (Lefebvre, 1968). Cette connaissance de l'espace est fondamentale, quelle que soit l'activité, car elle permet de comprendre et de maîtriser les possibilités opératoires de l'environnement (Pradel, 2002). Cette capacité à lire s'acquiert avec le temps par expérience. Un déchiffrement hésitant finit par laisser place à une lecture suffisamment efficace pour comprendre le dessein de la ville dans son dessin. Nous prolongeons ici une métaphore maintes fois utilisée qui consiste à comparer la ville à un texte (Certeau, 1990 ; Escaffre, 2005 ; Bailly, 2013). Si la ville est une phrase (Bailly, 2013), chaque rue, chaque fragment d'espace devient un mot et tous les objets qui s'y trouvent deviennent des lettres. En fait, c'est un peu comme si ceux qui imaginent et bâtissent la ville étaient écrivains tandis que ceux qui la vivent étaient des lecteurs qui isolent chaque fragment pour constituer un signifié (Penalta, 2011). Lorsqu'ils sont dans la rue, nos enquêtés sont attentifs à tout. Avec l'expérience, ils sont devenus de bons lecteurs de la ville parce qu'ils s'attardent sur tous les détails qui en font sa structuration, du global au parcellaire et du macroscopique ou microscopique. Ils sont des observateurs du réticulaire à la recherche de toutes les affordances que l'espace peut offrir (Gibout, 2006). Les ressources cognitives du citoyen sont d'une certaine manière externalisées (Gibson, 2014) et la ville est vécue en fonction de toutes les possibilités qu'elle recèle.

« *Les lignes de construction se lisent comme des partitions.* » Julie Desprairies²⁷

²⁷ Dans Clidière, S., Morant (De), A. (2009). *Extérieur danse : essai sur la danse dans l'espace public*. Montpellier : l'Entretemps, p.93.

« Avec l'expérience, on pourrait faire un lexique des qualités des sols et des degrés de contraintes qu'il nous impose. On est désormais capable de lire un sol » Anne Le Batard²⁸

« Quand les choses se passent mal, c'est souvent parce que tu n'as pas pris assez de temps en amont pour lire, pour comprendre le lieu » Rider

« Je pense que le corps est un marqueur, c'est un instrument de lecture... C'est par le corps que l'on change son regard sur un lieu » Danseur

C'est en rencontrant et en discutant avec l'artiste *The Blind* qui fait du graffiti en braille, que je me suis rendu compte, que toucher le mobilier urbain afin de connaître son potentiel de glisse ou prévoir l'absorption des pigments de peinture était une forme de lecture proche de celle des aveugles. Pour les riders, les danseurs ou les graffeurs, comprendre l'espace passe aussi par le fait de ressentir les aspérités du support sur la peau (image n°3).

²⁸ Dossier de presse, Compagnie Ex Nihilo, 2014, p.10.



Image n°3 : Main d'un rider touchant la rampe sur laquelle il va prochainement glisser, Montpellier

Mais attention « une ville n'est pas davantage l'addition statique de bâtiments qu'une phrase n'est qu'une simple juxtaposition de mots » (Payot, 2009, p.38). La ville fait partie des textes dont le signifié est toujours précaire. Il n'y a jamais une seule relation possible entre ses fragments. « La ville ne s'accorde pas à un récit unique » (Mongin, 2005, p.25). D'ailleurs, le lecteur est toujours invité à « réécrire » en partie l'histoire. Nos enquêtés imposent leur présence ou celle de leurs productions et participent ainsi autant à la lecture qu'à l'écriture des villes contemporaines (Gwiazdzinski, 2016). En fait, ils interagissent avec ce texte/ville toujours inachevé, toujours matière à discussion. Cette expressivité des lieux est donc par essence subjective. Mais sa compréhension nécessite, pour quiconque, une appropriation sensible et corporelle des lieux. C'est de cette « géographicit  » (Raffestin, 1989) de la danse, du street art et des sports de rue, dont il va être question maintenant.

L'incarnation de l'espace public

Mon expérience de la ville rollers aux pieds est corporelle. C'est mon corps qui bouge, qui perçoit, qui ressent à la fois le plaisir et la douleur. Mon corps est un intermédiaire complexe qui me permet d'entrer en relation avec l'espace public. La problématique du corps dans cette thèse semblait donc déjà centrale avant même les longues heures d'observations et de discussions avec

les adeptes de toutes les activités qui nous intéressent ici. Sur ce sujet, il a été stimulant de remarquer que l'incarnation de l'espace public était l'un des dénominateurs communs les plus flagrants entre la danse in situ, le street art/Graffiti et les sports de rue. Ces activités sont, selon nous, corpo-spatiales en empruntant un terme utilisé par Anne Fournand (2008). Dans celles-ci le corps est au centre. Comme dans le parkour, il est le centre et unité de l'existence (Miaux, 2009).

« *C'est mon corps qui me dicte ce que je vais faire ici* » Rider

« *Questionner le corps c'est aussi questionner l'endroit où il vit.* » Danseur

L'espace est lu par corps, mais il est aussi orienté et qualifié en fonction de celui-ci. Le corps est un moyen concret d'être en prise avec le monde. « Le site se pose souvent comme un *a priori* de l'expérience chorégraphique. Il s'agit d'insérer un corps dansant dans le flux des circulations humaines, de s'intéresser à l'espace comme un capital du corps social ou encore à ses différentes configurations comme autant de géographies transitoires » (De Morant, 2012, p.45). Mais penser le corps dans une perspective géo-sociale, nécessite certaines mises au point préalables (Barthe-Deloizy, 2011). Nous partageons l'idée que le corps ne doit pas être considéré comme un milieu interne qui pourrait remplir l'espace social. « L'homme possède l'espace en lui » (Barthe-Deloizy, 2011) et le produit en même temps qu'il se l'approprie. De plus, il nous semble important de considérer l'interface corps/espace en termes de fluidité puisque l'espace est modifié lorsque le corps change (Fournand, 2008). L'espace des uns ne peut pas être celui des autres, puisque chaque corps est spatialisé et spatialisant. « La grande ville est une expérience unique, vitale de cette accumulation physique, une aventure des corps accumulés, une superposition du vivant. Peut-être est-ce ça la fonction obscure de la ville de confronter les corps entre eux, mais aussi avec les éléments matériels, les objets, les machines, les matières qui en constituent la trame » (Mons, 2014, p.123). En prolongeant cette idée, le street art, la danse et les sports de rue, partagent la caractéristique de participer à cette confrontation du corps à la matière urbaine. Les techniques du corps qui sont sollicités dans cette confrontation sont des objets avec une résonance sociale,

affective, imaginaire (Gibout, 2006). Selon nous, la ville contemporaine se dessine en observant les comportements de ses usagers puisque, comme nous l'avons dit, le corps est le médiateur du rapport à l'espace. Ainsi il est un objet du savoir sociologique et géographique à part entière (Di Méo, 2010 ; Barthe-Deloizy, 2011).

En fait, la ville « épouse d'emblée une double dimension corporelle : celle de la ville vue comme un corps, et celle de la ville vue comme un tissu de trajectoires corporelles infinies » (Mongin, 2005, p.32). Le street art, la danse et les sports de rue jouent sur ces deux dimensions. D'une part, elles transforment concrètement le corps de la ville en y faisant une trace. Nous reviendrons ultérieurement sur ce point, mais elles multiplient aussi la quantité et la diversité des trajectoires corporelles dans l'espace public. Dans ces trois activités, le corps outil est inséparable du corps sensible et du corps pensant. C'est un tout qui est toujours au centre. Comme le dit Henri Lefebvre, « c'est à partir du corps que se perçoit et se vit l'espace » (Lefebvre, 1974, p.190). Ce n'est d'ailleurs pas parce qu'il disparaît en partie de la production finale en street art qu'il est moins sollicité. Cette forme d'expression est, comme la danse in situ, un art à même la ville (Escorne, 2011), c'est-à-dire une activité qui fait corps avec la ville, qui explore les espaces, à la mesure du corps.

« J'aime me dépasser physiquement, et j'adore l'énergie que chaque fresque dégage quand elle est gigantesque ». MadC²⁹

« Dans le graffiti, tu te défoules aussi. C'est vider quelque chose... Vider les pots autant que toi... Ce qui est kiffant, c'est de prendre de la peinture et de t'éclater. Avec une bombe, tu peux faire des grands gestes, bouger... » Graffeur

²⁹ *Graffiti Art Magazine*, 26, 2015, p.92

Percevoir l'inaperçu, « rendre visible le mouvement des lieux »³⁰, ne peut se faire qu'au prix de cette réelle expérience de la rue. Comme l'affirmait Maurice Merleau-Ponty (1976), « ce n'est pas l'œil qui voit. Ce n'est pas l'âme. C'est le corps comme totalité ouverte ». La ville, en tant que phénomène, en tant qu'expérience vécue, apparaît alors de manière singulière à travers ce que leur corps est capable d'y réaliser. L'incarnation de l'espace est donc la première condition à une bonne lecture de l'espace. C'est elle qui permet de créer du sens en unifiant les différents éléments présents dans l'environnement. Le comportement de nos enquêtés montre qu'à l'époque de la désincarnation technologique, certains citadins continuent à s'approprier l'espace public par l'activation du corps et de connaissances *embodied* ou, *stricto sensu*, incorporées. Il semble que la passivité du corps du citoyen moderne est ici contredite. L'humanité qui est décrite dans ce travail ne relève pas de celle qui est décrite comme assise (Virilio, 1976). « À la prétendue séparation du corps et de la ville se substitue l'imprégnation urbaine de la corporéité » (Baudry, 2004, p.142). C'est même grâce à ce rapport très charnel qu'ils se sentent à l'échelle de l'espace et qu'ils peuvent donc l'habiter (Clidière & De Morant, 2009). C'est un corps à corps, une relation peau à peau qui est en jeu. L'espace est corporellement jugé. Il se compose et se recompose dans cette interaction réciproque. Le corps de nos enquêtés mesure l'espace, de la même manière que l'espace mesure leurs corps. « C'est dans l'agencement avec les corps que l'espace s'incarne, devient sensuel, s'intensifie, s'opacifie. C'est dans l'interférence avec des spatialités que les corps se montrent, brillent, émergent... » (Mons, 2013, p.84). La peinture, le mouvement, ou le *trick* exécuté forment la conclusion et le commencement d'une relation circulaire. Dans la danse, le street art et les sports de rue, le corps se spatialise et l'espace acquiert une corporéité dans une co-construction permanente (Di Méo, 2010). Autrement dit, « les vivants participent de ce qu'ils voient et de ce qu'ils touchent. Ils sont pierres, ils sont autres, ils échangent des contacts et des souffles avec la matière qui les englobe » (Valéry, 1995, p.37). Nos enquêtés expriment une volonté de se confronter à ce que la vie et la ville a de concret. Ils partagent un souci du quotidien (Chaudoir, 1999) qui prend forme grâce à une grande attention apportée aux lieux qu'ils fréquentent. C'est d'ailleurs ce qui les différencie des passants ordinaires qui investissent l'espace public quand eux le surinvestissent. Nos observations nous ont amenés à repérer les deux logiques de confrontation

³⁰ Julie Desprairies dans Clidière, S., Morant (De), A. (2009). *Extérieur danse : essai sur la danse dans l'espace public*. Montpellier : l'Entretemps, p.93

corporelle à l'espace déjà mis en évidence par Fabrice Escaffre (2005). Nos enquêtés sont à certains moments dans l'évitement et dans la recherche des vides. Quand un rider slalome à toute vitesse entre les gens et les différents obstacles présents dans une rue, il ne fait rien de plus que jouer avec l'hétérogénéité des densités humaines et du bâti. En danse, l'exemple du spectacle « *Bodies in Urban Space* »³¹, auquel j'ai pu assister à Montpellier, fonctionne dans la même logique. Les danseurs occupent tous les espaces vides qu'ils trouvent, quitte à se retrouver dans des positions vraiment inconfortables. Ils remplissent les vides pour proposer de nouvelles perspectives. « Le travail de Willi Dorner est une réponse du vivant à l'inerte » (Clidière & De Morant, 2009, p.93)

« À l'origine... on s'est dit qu'un mouvement, ça chassait du vide. S'il n'y a rien, je peux bouger... L'idée c'est de combler le vide avec le corps... De l'embellir par le mouvement... Moi j'aime le vide parce que c'est l'endroit où il peut se passer quelque chose. » Danseuse

« Je ne sais pas ce que le Corum a de particulier... c'est une histoire de perspectives, de bon équilibre entre le vide et le plein » (image n°4) Danseur

³¹ Cie Willi Dorner, <https://vimeo.com/17288771>



Image n° 4 : Station de Tramway Corum à Montpellier

Mais, dans d'autres situations, nos enquêtés semblent être plutôt dans une confrontation avec le plein. Le corps s'attaque au dur, à la matérialité de l'espace. Il doit d'ailleurs s'adapter pour dénicher son potentiel. La relation corpo-spatiale de nos enquêtés est donc double. Ils exploitent à la fois le vide et le plein. Les espaces où ils se sentent le mieux sont d'ailleurs caractérisés par un bon équilibre de ces deux pôles. C'est dans ce contexte que leur corps s'exprime le plus facilement et qu'ils peuvent mettre au jour l'ensemble des possibles.

« Je ne peux pas danser dans un espace totalement vide » Danseur

« Je prends appui, sur les données physiques et concrètes de l'espace. C'est un processus de contraintes au sens positif du terme »³² Julie Desprairies

³² Dans Clidière, S., Morant, A. (2009). *Extérieur danse : essai sur la danse dans l'espace public*. Montpellier : L'Entretemps, p.93.

« Il y a tellement de matières sur un seul même lieu ! C'est très bizarre parce que l'espace apporte une contrainte et en même temps tu te sens libre. » Danseuse

Malgré le caractère explicite de ce dernier verbatim, cette recherche montre que le corps de nos enquêtés n'est pas totalement libéré de toutes contraintes. Il est vrai qu'en danse toute une réflexion sur le corps a incité les danseurs à sortir des chemins battus. Et ceci a incontestablement provoqué un décadrage plus visible que dans les sports de rue par exemple. Mais cette libération ne nous semble jamais vraiment totale non plus. Les discours qui mettent seulement en avant l'originalité, l'inventivité et la beauté des mouvements omettent bien souvent l'importance de la technique dont la performance dépend pleinement. Dans son livre « Apprendre par corps », Sylvie Faure (2000) explique notamment que les danseurs sont des techniciens avant de devenir des interprètes et parfois des créateurs. Dans les trois activités que nous avons observées, le corps et son expression sont doublement contraints. D'une part parce que la pratique in situ, dans un espace qui n'est pas prévu pour accueillir de telles activités, oblige les pratiquants à développer un cortège de techniques pour garantir leur sécurité. Le corps ne peut pas être totalement libre sous peine d'un certain nombre de déconvenues pour sauter sur une main courante dans les sports de rue, pour escalader une gouttière en street art, ou pour simplement se laisser tomber sur le sol en danse. Paul Ardenne (2011) va même jusqu'à comparer certains street artistes à des sportifs de haut niveau ou à des traceurs³³ qui courent, sautent et escaladent bien plus qu'on le croit.

« ... Il y avait un petit rebord de mur qui était genre à 4m de hauteur et au-dessus de ce rebord il y avait un mur qui devait faire 2m sur 1,20 environ... J'avais repéré qu'il y avait une gouttière avec un creux dans le mur qui montait jusqu'à ces 4m. Et du coup, en m'aidant de la gouttière et des différentes prises par-ci par-là, j'ai réussi à accéder jusqu'en haut. Je me souviens même que j'avais essayé de faire les choses bien. J'avais pris un harnais et une corde... Le rebord n'était pas très large, je voulais ne pas glisser et avec la colle ça peut arriver rapidement. » Street artiste

³³ Nom donné aux pratiquants de parkour, une forme de déambulation acrobatique (Lebreton, 2009 ; Gibout, 2016).

Il en est de même en danse, où la nécessité d'une physicalité endurante et d'un corps aguerris est fondamentale (Clidière & De Morant, 2009). Comme nous le rappelle le plasticien Daniel Buren dans son livre sur l'art dans l'espace public « la rue n'est pas un terrain conquis... il faut d'autres armes que celles forgées depuis un siècle dans l'habitude parfois complaisante du musée » (2005, p.45). Nous pouvons faire exactement le même constat, en parlant des skateparks et des salles pour danser, qui offrent un contexte de pratique incontestablement plus favorable, où les incertitudes sont moins nombreuses. Quand je fais du roller dans la rue je suis obligé de prendre en compte l'obstacle en lui-même, mais aussi l'ensemble de son environnement. Chaque plaque d'égout, chaque poteau est une occasion de plus de se rendre compte que « le goudron n'est pas meuble »³⁴... Les techniques du corps dépendent évidemment du milieu dans lequel le pratiquant s'exprime (Gibout, 2006). Malgré tout l'espace continue à dicter certaines règles dans la relation de corpo-spatialité. S'il ne définit plus obligatoirement la place des corps, il agit notamment toujours sur leurs formes.

« Nous sommes devenus comme des félins » Anne le Batard ³⁵

« À force de tomber, tu apprends... et tu finis par devenir un chat » Rider

« Pour peindre des grosses pièces dans la rue, c'est très physique. Il faut un corps entraîné pour investir cet espace » Graffeur

³⁴ Titre d'un des spectacles de la Compagnie Jeanne Simone

³⁵ Dans Clidière, S., Morant, A. (2009). *Extérieur danse : essai sur la danse dans l'espace public*. Montpellier : L'Entretemps, p.45.

« Maintenant, on ne parle plus d'obstacle... Maintenant, tout devient un outil. Ça change tout. On est moins dans une confrontation... Il faut être plus souple sur les articulations, faire attention à ses appuis... Du coup, on n'a pas mal travaillé la chute dans les premiers temps. » Danseuse

Au-delà de la contrainte qu'impose l'espace, il nous semble que le corps et son expression subissent aussi une force moins visible. Chez certains pratiquants, la liberté corporelle affichée semble parfois être un leurre qui cache une normalisation sous-jacente des comportements. C'est peut-être dans le monde des sports de rue et du street art que ce phénomène est le plus flagrant. En écoutant nos enquêtés, il semblerait que l'on ne puisse pas toujours faire exactement ce que l'on veut dans ces deux activités. En fait, ceux qui se risquent à l'innovation sont soit adulés, soit relégués au rang d'originaux voire de marginaux. En danse « hors les murs », la marge de liberté semble incontestablement plus large. Mais cette activité n'est pas non plus complètement dénuée de tout conservatisme. Dans les trois activités ici étudiées, la recherche d'un style, d'une grâce, d'une beauté, aussi subjective soit-elle, contraint le corps par le simple regard d'un public et du groupe social d'appartenance. Nos enquêtés sont moins libres qu'ils ne le disent par le simple fait d'être « agis » par le regard de l'autre. Certains subissent moins cette forme de pression sociale, mais une bonne partie des enquêtés semblent l'avoir tellement intériorisée qu'ils n'en ont même plus conscience (Gibout, 2006). L'apprentissage, qui se déroule souvent par imitation dans ces activités, laisse aussi des traces même quand le niveau de maîtrise est haut. Quand le pratiquant laisse libre court à son imagination, il n'improvise pas à partir de rien. De fait, cette longue démonstration n'a pas vocation à contester en bloc la liberté corporelle des danseurs, street artistes et riders. Elle permet plutôt d'insister sur le caractère construit de cette relation corps-espace. Elle est subjective et dépend de nombreux facteurs. Le rapport au corps et à l'espace est socialement déterminé et donc l'interaction entre les deux est le produit d'une expérience culturelle travaillée par des normes et des codes. À titre d'exemple, lors des spectacles de danse « hors les murs » auxquels j'ai pu assister, j'ai été à plusieurs reprises surpris de voir des danseurs tendre les pointes de pieds comme le font les ballerines ou autres gymnastes.

« Quand ce tricks est à la mode, tout le monde finit par le faire. Un pro fait un truc et tout le monde suit... » Rider

« On entend souvent, le graffiti c'est la liberté... Mais c'est super technique, super codifié. Au début, c'est bouffer de l'académique ! Même si c'est l'académie underground, c'est de l'académie ! C'est peut-être pour ça que je m'en suis éloigné avec le dessin d'une certaine manière ». Graffeur

« J'ai mis du temps à poser un pied par terre... je voulais respecter la discipline... tu vois on fait du freestyle, mais il faut un peu écouter cette musique-là, un peu s'habiller comme ça... il y a des codes et j'ai mis du temps à les remettre en question. » Danseur et rider

Libre ou pas, tout le paradoxe de cette relation corps-espace, c'est que malgré son importance, elle est souvent inaccessible aux spectateurs néophytes, trop éblouis par les productions de corps apolliniens. Pourtant, chacune de celles-ci est précédée d'une lecture approfondie de la ville dont nous avons parlé plus haut. Cette topoanalyse nécessite bien plus de temps que la performance en soi et celle-ci fait pleinement partie du jeu. Mais elle se passe la plupart du temps en coulisse, dans la région postérieure dont les spécialistes connaissent l'existence (Goffman, 1973). Contrairement aux idées reçues, les danseurs, rideurs et street artistes pratiquent la lenteur (Sansot, 1998).

« Tout est matière à expérimentation dans la ville. On peut faire énormément de choses dans la ville, il suffit juste de savoir le voir. Et c'est ça la difficulté, c'est de passer du temps à observer. Observer la ville, et ça ce n'est pas facile. » Graffeur et rider

Ceux qui ont été interrogés considèrent en fait la ville comme un éco-bio système avec lequel leurs corps doit interagir. Ils vivent l'expérience urbaine comme un commerce actif et alerte entre soi et le monde (Dewey, 2005) et s'engagent d'une certaine manière dans une écologie corporelle située (Lebreton & Andrieu, 2013). C'est cette philosophie, qui n'est pas un discours, mais une pratique du quotidien (Andrieu & Sirost, 2014) qui place des citoyens en position de bien être là où

d'autres subissent la nervosité inhérente de la ville (Simmel, 2013). En fait, le corps de nos enquêtés est multiple. Même dans l'action, quand le corps donne l'impression d'être centré sur son rôle productif, il est aussi à l'écoute jouant son rôle de récepteur face aux affordances de l'environnement. Comme dans les arts contextuels, l'expérience est la règle (Ardenne, 2002). Il s'agit de pratiquer par corps pour savoir comment lire la matière urbaine. Grâce à ces constatations, nous ferons plus loin de nombreux parallèles avec le monde de l'artisanat, mais avant cela notre recherche confirme que l'on « ne se débarrasse pas au nom de la révolution globale en cours, du réel, du corps et du désir d'habiter dans un lieu, du corps à corps urbain » (Mongin, 2005 p.229). Les activités que nous avons étudiées, qui font et défont l'espace, sont « spatiales » (Lefebvre, 1974) notamment parce que le corps qu'elles sollicitent est spatialisé (Di Méo, 1996). Dans le monde du skateboard, Chihsin Chiu (2009) parle même de construction d'un « corps-espace » qui témoigne de la relation intime, sensible et émotionnelle qui existe entre les deux. Avec ce concept il prolonge en fait la pensée de Maurice Merleau-Ponty selon qui « Être corps, c'est être noué à un certain monde [...] et notre corps n'est pas d'abord dans l'espace : il est espace » (1976, p.173). Corps et espace entretiennent une relation dialogique. « L'espace du monde est la disposition du corps qui en reçoit les sollicitations » (Malherbe, 1991, p.67). Comme nous l'avons expliqué plus haut, en danse in situ, en street art et dans les sports de rue, le corps se spatialise et l'espace acquiert une corporéité dans une co-construction permanente (Di Méo, 2010). C'est justement ce phénomène de « corpospatialité » (Fournand, 2008) qui oriente l'arpentage des villes mis en place par nos enquêtés. C'est ce phénomène qui autorise la sélection des lieux où la proposition peut avoir lieu. Mais surtout, c'est cette relation corps/espace qui permet à nos enquêtés de contester provisoirement la liberté surveillée dont les corps sont en partie victimes dans la ville disciplinaire contemporaine (Dreyfus, 1976).

« Je ne sais pas bien, je crois que je cherche à vivre la ville dans un corps libéré. Quand je danse, ce n'est pas comme quand je marche... Je me permets de faire ce que je veux ». Danseuse

Nous insisterons plus loin sur la dimension micropolitique de ces activités, mais nous pouvons d'ores et déjà préciser que cette incarnation prolongée de l'espace public conditionne les

possibilités de penser sa reconfiguration (Augoyard, 1979). Ceci confirme l'idée développée par Augustin Berque selon laquelle « la pensée relève de la corporéité » (Berque, 2000, p.191). Les riders, les danseurs et les street artistes pensent activement l'espace public parce qu'ils y sont actifs, parce qu'ils se l'approprient et le produisent. Dans les trois activités étudiées, c'est donc par le corps que tout commence. Il est au centre. « Vivre une ville sensible nécessite que le corps soit à la mesure et à la démesure de l'environnement qui le traverse » (Mons, 2014, p.123). Il est la condition irremplaçable de la réussite, le point d'ancrage de l'expérience perceptive et sensorielle de la ville des riders, des danseurs et des street artistes.

Exacerbation de la sensorialité

La réalité urbaine est « pratico-sensible » (Lefebvre, 1968). « Pour qui cherche à capter et restituer la concrétude de l'expérience urbaine, le passage par la perception semble non seulement envisageable mais inévitable » (Thibaud, 2010, p.199). Nous avons évoqué la mise en place d'une forme d'écologie corporelle, mais il est aussi possible d'utiliser le terme d'écologie sensorielle (Andrieu & Sirost, 2014) pour décrire la relation entre les riders, les danseurs, les street artistes et l'espace public. Les questions d'ordre esthétique³⁶ sont fondamentales pour prendre la mesure des espaces urbains réellement vécus. La spatialisation du corps et la corporéisation de l'espace impliquent un échange sensible entre nos enquêtés et la ville. L'un s'offre à l'autre lors d'une expérience urbaine totale. Ceci aboutissant à la formation d'un œcoumène, c'est à dire d'un territoire réellement anthropisé dans lequel une relation à caractère ontologique s'instaure entre l'habitant et l'habitat. Le sens - compris comme signification - que nous accordons aux choses dépend de nos sens (Berque, 2000).

³⁶ Dans son acception première *aisthesis*, c'est-à-dire de perception par les sens.



Image n°5 : « Duo bleu électrique », Cie Les Chasseurs de Vide, Montpellier

La ville propose une vicariance des sens, une présence perceptive souvent de l'ordre de l'hyperstimulation (Thibaud, 2010). Il est possible de dire qu'elle est sensible, car elle dispose d'une affectologie puissante entendue comme une capacité à affecter et à être affecté (Mons, 2014). Mais ces informations ne sont seulement perceptibles que si le corps joue un rôle de médiateur, d'analyseur et de descripteur pour que l'individu reste en prise avec le monde. La perception de la ville est très subjective même si nos capacités sensorielles sont communes. En fait, leurs solidifications dépendent de facteurs sociaux, culturels et historiques. « Chaque type de perception forme un monde complet. Chaque perception est une auto-organisation du monde. La perception de l'enfant n'est pas celle de l'adulte. La perception de l'adulte sain n'est pas celle du malade. Chaque structure de la perception permet de penser une organisation spontanée qualifiable en termes de monde » (Merleau-Ponty, 1945, p.173). Dans notre cas, les caractéristiques de chaque pratiquant, mais aussi le type d'activité pratiquée construisent une relation unique à sa spatialité. Par contre, tous partagent la capacité à percevoir un inaperçu grâce à leurs sens afin de réinterroger les pré-supposés et ouvrir de nouvelles perspectives. Ils ne cherchent seulement pas tous les mêmes indices, cet inaperçu est très subjectif. C'est ce qui crée de l'hétérogénéité dans la déconstruction de l'espace et donc dans les productions proposées.

« Quand on est plusieurs sur le même spot, on voit tous qu'il y a quelque chose à faire, mais le plus souvent chacun trouve un truc différent. » Rider

« Ce qui est bien quand on danse à plusieurs c'est que chacun perçoit l'espace différemment. Le résultat c'est l'addition des différentes visions et des différents ressentis » Danseuse

L'appellation « géographes du sensible » attribuée à certains artistes dans la revue Mouvement³⁷ nous semble pouvoir aussi correspondre aux riders. Notre recherche montre qu'ils ont aussi une appréhension sensorielle de la spatialité. Comme les artistes, c'est ainsi qu'ils accèdent au potentiel kinesthésique des lieux (Spinney, 2010). Tous nos enquêtés utilisent la majorité de leurs sens pour observer l'espace dans lequel ils évoluent. La vue joue un rôle fondamental comme dans la majorité des activités contemporaines (Simmel, 1981). C'est souvent ce sens qui est à l'origine du premier contact. L'homme est principalement optique disait Vladimir Jankelevitch, et nos enquêtés ne font pas exception. Quand ils se déplacent, même en dehors des temps de pratique, leur regard se pose sur tout ce qui les entoure. Ils attendent le moment jubilatoire de la rencontre avec quelque chose qui fait « spot », où quelque chose arrête le regard. « L'espace c'est ce qui arrête le regard, ce sur quoi la vue butte » (Perec, 2000, p.159).

« J'attends qu'un élément du paysage m'interpelle par son incongruité. » Levalet³⁸

« Il regarde les perspectives, les lignes de fuite, les textures, l'hospitalité, l'inhospitalité... Un danseur expérimenté, il saisit les endroits d'évidence et les endroits non évidents pour se placer... et il joue avec ça. Après il saisit aussi les détails qui vont le faire danser, qui vont lui

³⁷ Revue mouvement, 56, 2010, p.3

³⁸ Graffiti Art Magazine, 26, 2015, p.90

permettre de faire des choix, comme la température, la lumière, la dureté du sol... Ils cherchent toutes les sources d'inspiration. » Chorégraphe et Danseur

Nos enquêtés qu'ils soient danseurs, street artistes ou sportifs de rue, ne laissent pas ce « sens de la distance et de la représentation » (Le Breton, 2000, p.140) prendre le pas sur les autres sens. « Le sens qu'ils accordent aux formes urbaines se construit aussi largement à partir des différentes perceptions sensibles et pas seulement à partir des seules perceptions visuelles » (Escaffre, 2005, p.151). Celles-ci sont bien souvent complétées par les autres canaux sensoriels et notamment par le toucher, sens de la proximité par excellence (Simmel, 1981). La peau du corps rencontre très souvent la peau de la ville, parfois avec fracas, mais très souvent par effleurement et tâtonnement (image n°5). Les mains des peintres touchent pour anticiper l'absorption des pigments, les riders pour prévoir la glisse, et les danseurs pour anticiper le contact qui va inévitablement advenir. Le toucher sert la pratique et la technique, mais c'est aussi un moyen pour rechercher l'inconscient de la forme qui se trouve dans la matière (Bachelard, 1942).

« Je touche les murs pour savoir s'ils ont de la vie. Ça me permet de choisir » Street artiste

Elles [les textures] dictent un peu nos comportements... En fait, notre corps prend le contrepoids de la matière sur laquelle on est... » Danseuse

« Dès que je vois un spot, j'ai besoin d'aller toucher le mur. J'ai besoin de ce contact-là. C'est marrant parce que je le touche au tout début quand je vois le mur. J'ai besoin de ce contact-là. Je sais directement comment va réagir la colle et le papier par-dessus. Et je le touche à la fin quand j'ai fini le projet, quand le collage est en place. J'ai besoin de le toucher sur le mur pour enlever les bulles d'air et pour que le papier imprègne vraiment le mur. Il y a ce contact-là qui est au début et à la fin. » Street Artiste

Cette topoanalyse qui précède l'exécution des mouvements sollicite aussi l'ouïe et même l'odorat. L'expérience sensible permet de décupler le recueil d'informations faite pendant l'observation immédiate. La majorité des citadins ne conscientisent pas tous les sons, les textures et les odeurs qu'ils rencontrent. Seuls le bruit, le vacarme, ou les odeurs nauséabondes les rappellent à leur capacité de percevoir. Ce n'est pas le cas des pratiques étudiées où l'éveil de la conscience passe par l'expérience perceptive (Clidière & De Morant, 2009). Ils « skatent à l'oreille », « dansent au toucher » et « peignent au nez ».

« Dans l'espace public je parle souvent de « ne rien subir » il faut en permanence s'adapter et donc pour ça, tout traiter avec l'ouïe, la vue, et aussi le toucher. » Danseur

« Ici il ne faut pas tomber ici, ça pue la pisse... » Rider

Percevoir l'imperceptible nécessite cette multiplication des canaux d'information (Deleuze & Guattari, 1980). La perception est du côté du *presque rien* (Jankelevitch, 2002). Faire surgir le « non-dit » sous les éléments architecturaux, comme la théorie de la déconstruction fait surgir le « non-dit » sous les œuvres littéraires (Derrida, 1967) n'est pas chose aisée. Il ne faut pas s'arrêter à une connaissance superficielle. Il faut vivre les lieux du sensible (Mons, 2014) pour ensuite les décrypter avec précision, de leur configuration géo-sociale la plus macro à leurs plus petites aspérités et autres inégalités les plus microscopiques. C'est une expérience esthétique au sens de John Dewey (2005), c'est-à-dire une unité sensorielle qui permet d'être pleinement présent dans un espace à la manière d'un animal toujours sur le qui-vive. L'expérience est « une forme de vitalité plus intense. Au lieu de signifier l'enfermement dans nos propres sensations, elle signifie un commerce actif et alerte avec le monde. À son plus haut degré, elle est synonyme d'interpénétration totale du soi avec le monde des objets et des événements » (Dewey, 2005, p.58). Après avoir côtoyé pendant de longues heures nos enquêtés, nous pouvons affirmer qu'ils sont tous convaincus de l'intérêt d'observer l'espace public et de ne surtout pas se contenter de ce qui est immédiatement disponible. Ils trouvent une satisfaction à s'attacher à tous les détails qui composent la rue et qui, selon Gaston Bachelard (1957), peuvent être le signe d'un nouveau monde.

« Un danseur, comme un rider à mon avis, a une vision transformée par sa pratique de la rue... ça éveille une autre curiosité, tu découvres des autres possibles et ça je trouve ça fabuleux... Tu peux traverser la même ville, le même lieu dans des strates de réalités différentes... » Danseur et Chorégraphe

« J'adore me balader dans ces rues. A chaque fois je crois que je connais tout par cœur, et je redécouvre quelque chose ». Rider

En tant que pratiquant, je partage l'idée ci-dessus. D'une certaine manière, c'est un luxe de faire une activité qui permet d'être toujours surpris dans ton environnement quotidien. Au cours d'« Arpentage Hors-Piste »³⁹, j'ai été très étonné de redécouvrir le quartier des beaux-arts de Montpellier dans lequel j'habite depuis 8 ans. En y passant une semaine rollers aux pieds, j'ai réalisé l'infinité des possibilités même sur un territoire familier. L'espace public est d'autant plus apprécié qu'il offre une source de plaisir qui ne se tarit pas. C'est donc enrichi de cette capacité, que certains artistes promeuvent cette expérience esthétique de la ville auprès de leur public. Ils incitent les autres à être plus attentifs, en relevant ce que l'on ne voit plus au quotidien (Luxembourg, 2014 ; Riffaud, 2016). Le propos du collage appelé « *Sens* » réalisé par Al sticking à Montpellier en 2012 est très clair (image n°6). En faisant disparaître les yeux, les narines et la bouche de son personnage, l'artiste insiste d'une certaine manière sur leur importance. Selon ses mots, ce collage est « *un appel à la flânerie et à l'importance d'accueillir, grâce aux sens, la poésie de la ville et les stimuli de la rue* ».

³⁹ Voir Introduction ou <https://vimeo.com/138537880>

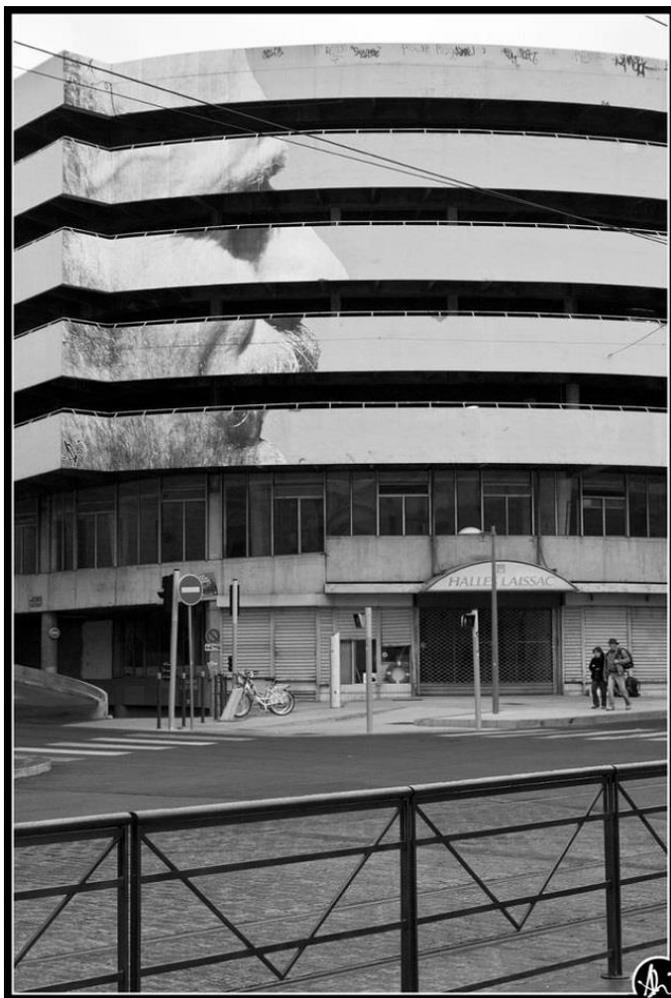


Image n°6 : « Sens », AI, Montpellier

Même si la perception est par essence toujours partielle, qu'elle est subjective et dépendante des temporalités, cette géographie des affects permet de délimiter des spatialités et d'éprouver l'habité. Nos enquêtés sont majoritairement « *urbaphiles* » parce qu'ils sont des « habitants récepteurs » (Mons, 2014) qui laissent l'espace retentir en eux. Ses caractéristiques créent un écho dans leurs corps qui leur fait accueil (Merleau-Ponty, 1964). C'est le corps sensible qui permet une connaissance sauvage du monde (Merleau-Ponty, 1976). Lorsque Karin Wackers-Espinosa décrit les actions d'Ernest Pignon Ernest qu'elle a pu observer, elle explique « Au cours de ses déambulations, de jour comme de nuit, Ernest Pignon-Ernest se laisse envahir, submerger par une perception sensible, entre vision et émotion. Il apprivoise humainement le lieu. Il passe sa main sur la paroi, sur les irrégularités, sur les graffitis, les tags. Il croise les gens, leur regard.... Il repère les

odeurs. Il pénètre dans l'existence même du lieu et de son *logos*, ce langage qui lui est propre, là où l'œuvre reste toujours à l'œuvre, où tous les lieux et les êtres restent à venir » (2015, p.5). L'écologie sensorielle dont nous parlions plus avant est repérable chez cet artiste reconnu. Il met bien en place, comme les autres enquêtés, une série de process qui maximise l'interaction entre le corps et les milieux naturels et sociaux. C'est ainsi qu'ils saisissent le caractère polymorphe de la ville contemporaine et la vivent toujours sur des modes plurielles.

Pour conclure, la danse in situ, le street art et les sports de rue sont des révélateurs de ce que peut être l'expérience urbaine contemporaine. Notre recherche contredit la disparition parfois annoncée de la relation corpo-sensible du citoyen dans une société hypertechnologique. Contrairement à Jean-Paul Thibaud (2006), nous pensons que l'anesthésie ne se généralise pas et que les rues sont toujours des espaces de friction composés par imprégnation et incarnation. L'espace public et les rues qui le constituent sont, souvent en dépit des dispositifs qui s'y opposent, le lieu du « partage du sensible » (Rancière, 2000). Malgré la volonté de transparence liée à la modernité, l'espace urbain reste en partie opaque et illisible (La Rocca, 2013). C'est avec la mise en place d'un rapport très sensible à l'espace, permis par une incarnation prolongée de l'espace, que les danseurs, les street artistes et autres pratiquants de sports de rue, se placent comme des déchiffreurs, des traducteurs, des lecteurs acharnés. Ils sont motivés par la conviction qu'il y a toujours un au-delà à ce qui est immédiatement accessible. C'est bien pour cela qu'ils ne lisent pas seulement avec la vue qui est, comme l'a très bien expliqué Georg Simmel (1981), le sens de l'immédiat et de l'imperfection. Le visible n'est que « la surface d'une profondeur » (Merleau-Ponty, 1976). Ils ne peuvent donc pas s'en contenter pour saisir toute l'épaisseur d'un lieu. Ils combinent ce sens aux autres pour saisir le dedans et le dehors qui caractérise chaque lieu (La Rocca, 2013) et ainsi pouvoir donner corps à leurs danses, à leurs peintures, ou à leurs *tricks*. Rappelons, par contre, que nous ne considérons pas l'espace comme un strict signifiant. Nous partageons l'opinion de Guy Di Méo qui explique que les territoires n'acquièrent pas seulement du sens par notre perception. D'une certaine manière notre recherche confirme qu'ils sont conditionnés par de nombreuses forces. La représentation que nos enquêtés ont d'un espace trouve son origine effectivement dans sa réalité, mais celle-ci est déformée par les filtres individuels et sociaux (Di Méo, 1998). Certains de nos enquêtés assument l'idée que leur perception de la ville est par exemple influencée par leurs pairs ou par leur histoire personnelle. L'espace vécu est un

espace à la fois réel et idéal et donc la perception que nos enquêtés en ont est très subjective. Comme le remarque encore Maurice Merleau-Ponty, « ces mondes privés ne sont mondes que pour leurs titulaires, ils ne sont pas le monde » (1964, p.48). Vivre la ville de manière sensible c'est donc faire apparaître la diversité potentielle de la ville vécue. Et c'est bien cela qui rend la vie en ville extrêmement stimulante pour la majorité des enquêtés.

« J'avais adoré un spectacle où une danseuse utilisait une rampe d'escalier, depuis, à chaque fois que je croise une rampe je me demande ce qu'il serait possible de faire ». Danseuse

« Je n'ai jamais trop aimé peindre sur les rideaux de fer, je ne sais pas pourquoi... mais du coup je n'y prête pas du tout attention. Je me concentre sur d'autres choses ». Graffeur

« Dans l'histoire du skateboard, la margelle de piscine c'est quelque chose... j'adore le bruit que ça fait. Quand je skate, je cherche des spots qui font ce bruit... » Rider

Nous y reviendrons en conclusion, mais les riders, les danseurs et les street artistes n'attendent pas la mise en place et l'officialisation d'un « urbanisme affectif » (Feidel, 2013). Ils transforment eux-mêmes les aménagements coercitifs en ménagements au diapason des sens qui célèbrent l'humanité des humains (Feidel, 2013). D'une certaine manière, en plus de redonner de l'espace au corps (Paquot, 2002), ils redonnent du corps à l'espace. Ils mettent ainsi à mal les constats pessimistes selon lesquels les corps urbains contemporains deviendraient moins sensibles (Berque, 2000), moins connaisseurs des choses (Le Breton, 2000). C'est, au contraire, parce qu'ils sollicitent leur corps comme une totalité ouverte (Merleau-Ponty, 1976), que leur appropriation de l'espace public peut se transformer en une production de celui-ci mais aussi qu'ils peuvent jouer des espaces qui ne se voient pas » (Merleau-Ponty, 1990, p.141).

Ludification de l'espace public

« Cette ville n'est plus une ville. Il n'y a pas si longtemps, 2 millions d'habitants jouaient au jeu de la vie. Manger, travailler, se reposer... Le jeu de la vie n'est jamais facile. Pourquoi fallait-il, tout à coup que les règles en soient perturbées ? » *The Devil's Toy* (Jutra, 1966)⁴⁰

Contrairement à ce que sous-entend ces paroles tirées d'un film mythique de la culture skate, l'homme ne s'est jamais réellement contenté du « jeu de la vie », et a souvent fait de la vie, un jeu. Il a toujours tenté de territorialiser son lieu d'habitation grâce aux activités ludiques. Seulement, comme le reste, les conditions de leurs exercices ont beaucoup changé avec les époques. La ville contemporaine a notamment participé à la disparition de bon nombre de jeux traditionnels (Parlebas, 2000). Même si ce passé est trop souvent idéalisé, la tentative d'encadrement, de cloisonnement voire de suppression du jeu de l'espace public urbain est un constat très partagé (Gwiazdzinski, 2002 ; Augustin *et al.*, 2013 ; Paquot, 2015 ; Kylin & Bodelius, 2015...). « La ville qui dort, la ville qui travaille et la ville qui s'amuse ne font plus bon ménage. » (Gwiazdzinski, 2014, p.48). Les joueurs, qu'ils soient petits ou grands, sont rarement les bienvenus dans une ville qui n'est décidément pas une cour de récréation. Elle est plutôt considérée comme un milieu hostile dont les embûches rendent le jeu potentiellement dangereux. L'anti-ville (Ariès, 1979) qui a fait perdre à l'enfant son statut de figure familière de la rue ne se préoccupe que des « actifs ». Les « passifs » pourtant majoritaires ne font pas le poids dans la balance des choix urbanistiques (Paquot, 2015). Pourtant, nos observations combinées à celles de nos prédécesseurs témoignent du fait qu'il est actuellement impossible de proscrire totalement le jeu des espaces publics urbains (Calogirou & Touché, 1995 ; Lebreton, 2009 ; Laurent, 2012 ; Gibout, 2014). Notre thèse renforce l'idée que la ville n'est pas seulement un espace de travail (Augustin *et al.*, 2013), la légitimité du jeu s'y observe au quotidien. En s'adaptant au caractère inéluctablement mouvant de la ville, certaines activités ludiques résistent à cette expulsion. C'est le cas notamment de la danse « hors les murs », du street art, et des sports de rue, dont les pratiquants, s'accordent sur la dimension ludique de leur activité. Souvent perçus par le grand public comme des enfants incapables de

⁴⁰ Jutra, C. (1966). *The Devil's Toy*, produit par Marcel Martin, édition Werner Nold.

grandir, ces adultes deviennent les témoins de la possibilité de stimuler l'espace public par une appropriation ludique de celui-ci.

Pour développer ce propos, il est tout d'abord nécessaire d'expliquer en quoi la danse in situ, le street art et les sports de rue ont une dimension ludique et pourquoi nous nous permettons de faire un rapprochement avec certains jeux enfantins. Deuxièmement, la capacité des pratiquants interrogés à transformer n'importe quel espace apollinien en espace dionysiaque doit questionner le gestionnaire de la ville autant que le sociologue. Le ludique est une manière qu'à la société de se dire (Mafessoli, 1992) mais il est aussi une matérialisation du « droit à la ville » (Lefebvre, 1968) ainsi que l'ont montré Anne-Peggy Hellequin et Christophe Gibout (2012) au travers de l'exemple dunkerquois du rapport urbain à la mer. Le jeu devient une technique pour construire un art de vivre baroque et situé qui rend certains espaces habitables en leur donnant du sens (Lazzarotti, 2006 ; Corneloup *et al.*, 2014). Tout comme le loisir (Stebbins, 1992), le jeu peut être considéré comme sérieux. Nous partageons l'opinion de Florian Lebreton qui en fait une piste anthropologique majeure pour analyser la ville contemporaine (2010).

Jouer adulte comme un enfant

« Pour les enfants, le trottoir représente la liberté, à mi-chemin des deux contraintes de l'école et de la famille... S'ils sont bien jeunes, ils s'y conduisent comme dans une cour de récréation, c'est à dire comme dans un espace qui n'est pas linéaire. Ils vont, ils viennent. La bousculade des adultes fait partie de leurs jeux. Ils n'ont pas conscience d'aller d'un point à un autre, par le plus court chemin, mais de ce caniveau à cette bouche d'égout, de cette marque à ce quadrillage... La vision des adultes est, en un sens, décevante ; faite pour la « désaventure », elle néglige le sol et aussi les façades, les toits, puisque notre regard s'élève rarement au-dessus du rez-de-chaussée... Le sol appréhendé à l'état de nature fournit aux enfants par ses imperfections, par ses particularités, un terrain mouvant diversement utilisable... » (Sansot, 1973, p.210). À la manière des enfants décrits ci-dessus, les danseurs, street artistes, et riders ne négligent rien dans l'espace qui leur est proposé pour « créer un monde à leur mesure » (Zarka, 2007, p.19). C'est en cela que ces citoyens jouent avec l'espace, comme principal partenaire. Si l'on suit la classification faite par Roger Caillois (1958), ces trois activités ont une part de *Mimicry* puisqu'elles sont des jeux d'exposition qui

aboutissent à une relation avec un public varié et convoqué de manière différente. Elles ont aussi une part d'*Ilynx*, de recherche de plaisir du corps (Pégard, 1998) que nous avons évoquée dans la partie précédente.

« *D'une certaine manière, ce que je fais est un peu égoïste. Je le fais parce que ça me fait du bien. Rouler en ville c'est kiffant !* » Rider

« *Quand tu lâches prise, il y a moyen de prendre son pied en dansant dans l'espace public* »
Danseuse

En prolongeant cette classification, il apparaît néanmoins que les sports de rue diffèrent de la danse et du street art/graffiti. Ils correspondent à la conjonction interdite entre *Agon* et *Ilynx* (Zarka, 2007). En effet, la dimension compétitive des sports de rue ne peut pas être minorée (Laurent, 2008 ; Vieille Marchiset, 2010) alors qu'elle n'existe pas dans la danse in situ et le street art. Même si ces activités ne sont pas dénuées de rivalité et de concurrence, leur mise en scène n'est pas organisée. Sur le continuum entre *Paida* et *Ludus*, les activités que nous avons étudiées tendent à être plus proches du jeu libre, plutôt que du jeu très contraint. Mais comme nous le verrons plus loin, cette *Paida* souvent affichée est un peu à relativiser. La réelle fantaisie dont les acteurs parlent est plus ou moins libérée des normes qui pèsent sur l'individu et nécessite toujours une forte dose d'effort, de patience, et de travail plutôt caractéristique du *Ludus*. À l'image de notre époque, la forme de jeu mise en place dans ces activités hybrides est très subjective. C'est d'ailleurs la définition de Johan Huizinga qui correspond le mieux à ce que nous avons observé dans les trois activités « Le jeu est une action qui se déroule dans certaines limites, de lieu, de temps et de volonté, dans un ordre apparent, suivant des règles librement consenties, et hors de la sphère de l'utilité et de la nécessité matérielle. L'ambiance du jeu est celle du ravissement et de l'enthousiasme, qu'il s'agisse d'un jeu sacré, ou d'une simple fête, d'un mystère ou d'un divertissement. L'action s'accompagne de sentiments de transport et de tension et entraîne avec elle joie et détente. » (1988, p.217). En fait, comme les enfants, danseurs, riders et street artistes se persuadent d'inventer une réalité qu'ils ne font que découvrir. Les codes du jeu changent au gré des envies des humeurs, et des relations. Rien n'est figé, l'imagination part dans tous les sens. Pour eux peindre, danser ou rouler consiste à bricoler à partir de ce qu'ils trouvent dans le monde réel (Paquot, 2015). L'imprévu, et la surprise

font partie du jeu. D'ailleurs, comme les enfants, leurs « modes de déplacement tendent d'ailleurs à se construire en contradiction avec les plans de circulation » (Paquot, 2015, p.56), en suivant des chemins du plaisir qui ne se superposent que rarement à ceux qui sont imaginés par les urbanistes.

« Je m'inspire de pas mal des textes de Simone Forti, qui parle des mouvements instinctifs de l'enfant et de l'animal. Du coup on essaye d'oublier tous les codes sociaux qui nous freinent dans la création... On est devenu des enfants, dans l'espace on s'amuse. On a créé un jeu entre nous. » Danseuse

« Le jeu, c'est la face cachée... En vérité, le processus de création part de là. Du côté enfantin, instinctif. On va jusqu'au bout des règles du jeu. On joue avec les contraintes. Mais on n'embarque pas toujours le spectateur dans un jeu. Le jeu c'est entre nous. Le jeu c'est personnel. » Danseuse

« Dans la rue, il y a un rapport à l'enfant. C'est spontané ? Quand tu balades, pour créer ou pour observer du street art, tu n'es pas formaté, il y a une grande part de liberté. Tu fais ce que tu veux et ça, c'est enfantin. » Street artiste

Il est d'ailleurs frappant de remarquer que certains des enquêtés déclarent être attirés par les terrains vagues, les friches, et les chantiers. Ainsi qu'il en est de même pour les enfants. C'est l'indécision spatiale qui attire, quel que soit l'âge. C'est le fait que le travail des choses soit toujours en cours dirait Walter Benjamin (2001). Selon Donald Winnicott « jouer c'est faire » (1971, p.59) et non pas simplement penser. Jouer est une action et dans notre cas, c'est celle d'une confrontation à la réalité physique des éléments de son environnement à des fins de détournement. Dans notre recherche, l'espace jouable est celui qui laisse une place à la réinterprétation voir à la transformation. Les danseurs, riders ou street artistes que nous avons rencontrés, agissent comme les enfants qui remontent par le toboggan alors qu'il y a une échelle à leur disposition. Cette comparaison avec le toboggan n'est pas anodine. Les danseurs et les riders nous ont fait part de leurs attirances pour les pentes et les plans inclinés. Ils les remontent pour les descendre, ou les descendent pour les remonter. Il valide d'une certaine manière la pensée très déconstructiviste de Claude Parent (2004) qu'il a appelé la fonction oblique du bâti. Selon lui, l'orthogonalité de la ville

la rend moins accessible et moins vivable. De manière plus générale, comme nous l'avons vu dans la partie précédente, tout l'intérêt de l'espace vide c'est qu'il se présente comme « un espace de jeu où tout devient possible » (Gibout, 2013, p.73). Il y a derrière les actes l'idée de faire exister le vide, de « prendre possession d'un lieu afin d'en révéler sa part manquante » (Clidière & De Morant, 2009, p.142). Mais le caractère plein de l'espace a aussi son importance. C'est la matière brute qui autorise la réécriture. Nos enquêtes jouent dans l'espace public grâce à leur imagination qui comble les vides et détourne les pleins.

« Ce qui m'amuse le plus, c'est de trouver le truc que personne n'a vu. Que personne n'a imaginé avant moi dans ce lieu ». Rider

*« C'est toujours amusant de faire exactement l'opposé de ce qui est prévu par les autres. »
Chorégraphe et danseuse*

« En danse, il y a du jeu dans l'itinéraire... Par rapport à l'espace, jouer c'est négocier avec les manières de faire, avec les pratiques... » Chorégraphe et danseuse

« J'ai toujours vu ça comme un grand terrain de jeu... Et mêmes adultes je le vois toujours comme ça. » Street artiste

*« Je réfléchis un peu comme un gamin lorsqu'il transforme une cuillère en catapulte. » Florian
Rivière (Artiste)⁴¹*

Mais contrairement au préjugé, dont nous avons nous-mêmes pu être témoins, nos enquêtés ne sont pas touchés par le « syndrome de Peter Pan ». La situation ci-dessous qui s'est déroulée dans une rue de Montpellier peut servir ici d'illustration. Elle montre le décalage qui existe entre les représentations de ce passant mécontent et la réalité quotidienne vécue par les riders. Ceux qui étaient présents ce jour-là, n'ont rien contre l'idée de grandir, mais le roller leur permet de conserver

⁴¹ <http://www.demainlaville.com/la-ville-est-un-couteau-suisse/>

une partie de leur âme d'enfant. En poursuivant l'idée d'Antoine de Saint-Exupéry dans « Le Petit Prince » (1943), les riders appartiennent aux adultes qui n'ont pas oublié qu'ils ne l'ont pas toujours été.

Lors d'une session dans le centre-ville de Montpellier, un passant nous interpelle en nous hurlant littéralement dessus. Seulement un de nous se charge de lui répondre, pendant que j'écoute et observe la scène.

- Vous n'avez pas honte ?

- Pourquoi devrions-nous avoir honte ?

- Vous n'avez plus l'âge de faire ces conneries ! C'est pour les adolescents et encore...

- Pourquoi dites-vous que c'est des conneries ?

- Quand vous payerez des impôts, vous comprendrez pourquoi vous n'avez pas le droit de faire ça. Vous croyez que cette rambarde est faite pour ça ?

- Malheureusement monsieur, nous avons majoritairement un boulot, un loyer et nous payons nos impôts. Certains d'entre nous ont même une petite famille, et on trouve toujours ça très marrant.

- Vous ferez moins le malin quand j'aurai appelé la police.

D'une certaine manière, les riders comme les danseurs et les street artistes relèvent du mythe de l'enfant éternel dans lequel les qualifications normatives sont contestées et la morale surplombante en voie de muséification (Maffesoli, 2006). « L'enfant éternel » est une figure contemporaine emblématique, opposée à celle de l'adulte sérieux, rationnel, et producteur du XIXe siècle. Elle oriente les mœurs vers plus de souplesse dans l'appréciation du bien et du mal (Maffesoli, 2006). C'est parce que la danse in situ, le street art et les sports de rue sont des « actions non logiques » selon l'expression de Vilfredo Pareto (1968) qu'elles font « irruption dans le monde des adultes et le questionnent » (Xiradakis, 2013, p.23). Le regard qui est porté sur ces pratiques par le public extérieur est lié à cette connotation enfantine que les pratiquants eux-mêmes ne contestent pas. Ils sont même assez fiers d'avoir conservé leur âme d'enfant et revendiquent leur « étrangeté légitime » (Char, 1968). Les danseurs, les street artistes et les riders, jouent avec un corps qui s'est en partie émancipé de l'influence du monde adulte et c'est en cela qu'ils peuvent être perçus comme anormaux. Ils luttent à leur manière, sans toujours y parvenir, contre le

formatage du corps où s'imposent les limites sociales et psychologiques de la conduite (Vigarello, 2004).

« On s'accorde le droit de redevenir un enfant que lorsque l'on est avec nos enfants. Moi j'ai la liberté de jubiler, de me traîner par terre, d'exploser un pot de fleurs, de jouer dans les flaques... » Chorégraphe et Danseur

« Je n'aime pas que l'on me dise ce que je dois faire. J'ai envie de faire ce que je veux, comme un gosse. Donc si c'est ça être anormal, donc oui, et je suis super content de ne pas être normal ».
Street artiste

« Le processus prenait parfois des aspects très ludiques, voire enfantins... parfois il fallait presque convoquer une sorte « d'idiotie » dans l'utilisation de ces éléments... faire l'effort de ne pas comprendre. » Phillippe Saire (Chorégraphe et danseur)⁴²

« Avec le graffiti, tu te mets dans une forme de marginalité, mais c'est une marginalité créative. C'est une marginalité positive. » Graffeur

⁴² Saire, P. (2016). Ce que la danse fait aux lieux, interventions chorégraphiques en paysages urbains. *L'observatoire, la revue des politiques culturelles*, 48, p.43- 44.



Image n°7 : Compagnie Les Chasseurs de Vide, Montpellier

Nos observations renforcent l'idée que nos enquêtés ne laissent personne indifférent. Comme nous l'avons vu, certains passants sont ouvertement désapprobateurs, mais certains se contentent de moqueries. « *Quand on est adulte, on ne s'allonge pas par terre [image n°7], on ne prend pas autant de risques* » ; « *Même mes gosses ne font pas ça* » ; « *Je vais bien rire quand tu vas te casser la gueule* »⁴³. Ces réactions hostiles ou simplement provocatrices sont très majoritairement ignorées par les enquêtés. Certains d'entre eux expliquent par contre qu'occasionnellement ils font en sorte de les éviter en quittant provisoirement l'espace public.

« *L'intérêt de l'atelier, c'est que tu évites les cons* » Street artiste

« *Le street c'est bien, tu ne sais jamais ce qui va se passer, mais quand tu as envie d'être pépère, il vaut mieux parfois aller aux parks.* » Rider

⁴³ Toutes ces phrases ont été entendues puis notées lors des phases d'observations.

« Quand je suis dans la création... je préfère travailler dans un théâtre... je ne vais pas dire que je me cache, mais... je m'isole. Comme ça je reste concentré et puis je ne vais pas commencer à me rouler par terre... Déjà un mec de 44 ans qui continue à faire du BMX, c'est rigolo... si le mec il commence à se rouler par terre, à tourner en rond avec son vélo au-dessus de la tête. Les gens vont se dire que je suis un fou... je n'ai pas envie de m'emmerder avec ça. Je préfère être dans mon petit jardin secret... » Rider et danseur

Mais, nos observations sur le terrain nous ont aussi fait remarquer que de nombreux commentaires positifs étaient aussi donnés. Certains passants interviennent parce qu'ils sont simplement inquiets, mais beaucoup d'entre eux expriment aussi le fait qu'ils apprécient simplement ces comportements à grand renfort de rires, de sourires, et d'applaudissements. La contestation de l'obligation de « désaventure » attribuée au monde adulte est incontestablement parfois appréciée. Tous nos enquêtés nous ont rapporté des scènes qui montrent que certains citadins voient dans la danse in situ, le street art et les sports de rue une occasion de ré-enchanter leurs trajets quotidiens.

« Un jour un passant est venu me voir très inquiet... j'étais allongée dans un escalier la tête en bas... c'est normal... » Danseuse

« Le truc le plus fou qu'il m'est arrivé c'est quand une vieille nous a offert des crêpes parce que l'on roulait devant chez elle ». Rider

Dans tous les cas, ces réactions négatives comme positives témoignent du fait qu'à notre époque jouer dans l'espace public est surprenant et ce d'autant plus si le joueur est un adulte. De très nombreuses enquêtes sont arrivées à la conclusion que les enfants sont la principale victime des forces politiques, économiques, et sociales qui façonnent l'espace urbain (Bunge, 1973). Leur présence dans l'espace public décline parce qu'il n'est pas considéré comme adapté à leurs activités notamment ludiques (Holloway & Valentine, 2000, Christensen & O'Brien, 2003 ; Valentine, 2004 ; Holt, 2011). La peinture réalisée à Montpellier par Al représentant un enfant puni pour avoir collé dans la rue (image n°8) ne dit pas autre chose. C'est une forme d'autoportrait où l'artiste se retrouve dans la posture de cet enfant bridé. À titre d'anecdote, cette peinture était à l'origine un collage.

Mais celui-ci ayant été décollé puis déchiré par un riverain mécontent, il a été remplacé par ce pochoir. Selon l'artiste, le message est double. Il interroge à la fois les passants sur la place des enfants dans l'espace public, mais aussi d'une certaine manière sur sa place à lui en tant que « grand enfant » qui prend encore les murs pour une feuille de papier sur laquelle il est plus conventionnel de dessiner. Les performances de Florian Rivière (hacker urbain) appelées « City as a playground » vont dans ce même sens. Avec des jeux dessinés au scotch sur le sol (image n°9). Il interroge la possibilité de la ville contemporaine à accorder de la place à une activité inférieure souvent accusée d'être déconnectée du réel. Il questionne les citadins sur ces activités qui « possèdent la permanence de l'insignifiant » (Caillois, 1958, p.125) et qui sont l'expression d'un savoir-vivre fondamental. Soyons clairs, nous voyons derrière ces « jeux » bien plus qu'un divertissement. Ces activités relèvent du baroque qui, comme nous le rappelle Jean Perrot (1991), est un art d'enfance questionnant les conventions et les normes.



Image n°8 : « Puni ! », AI, Montpellier



Image n° 9 : “City as a playground”, Florian Rivière, Dublin

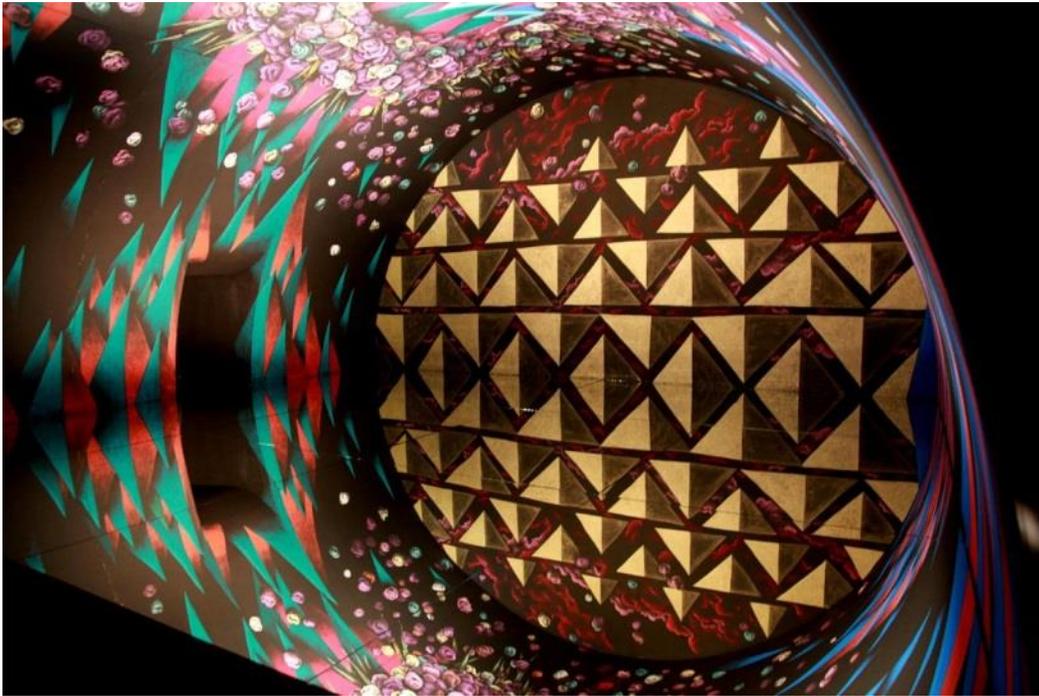
Baroquisation de la ville

Comme nous l’avons évoqué en introduction, nos enquêtés peuvent être considérés comme des « néo-situationnistes » (Gwiazdzinski, 2014) ou des « géo-artistes » (Gwiazdzinski, 2016) car ils produisent des situations au sens de moments de vie qui reconfigurent l’imaginaire urbain (Debord, 1967). Ils sont pleinement inscrits dans la baroquisation du monde et donc de la ville (Maffesoli, 1990). Cette idée provient du rapprochement d’un style artistique et d’un style social. « Le baroque est l’art d’un monde qui a perdu son centre » (Debord, 1967, p.189). Il permet de décrire un monde dans lequel le tissu de nos existences est plein de plis particuliers (Deleuze, 1988), mais aussi d’accepter une ville où le mythique et le ludique agissent sur les ruines de la raison cartésienne.

Nos enquêtés se laissent transporter par la poésie qui compose le génie du lieu (Pitte, 2010). Nous pouvons faire ici un lien explicite avec le mythe de l’enfant éternel (Maffesoli, 2006) dont

nous avons parlé plus avant. Conserver son âme d'enfant c'est aussi laisser libre court à son imagination. L'expression « cet enfant a des idées baroques » n'est pas anodine. Elle décrit ceux qui, comme mes enquêtés, sont souvent dans l'excès, dans la provocation et dans la fantaisie. L'observation de la ville contemporaine, et notamment de certaines formes d'appropriation de l'espace public, témoigne de la révolte du cerveau droit sur le gauche, de l'hémisphère relatif à l'esthétique, aux sensations et au sacré sur celui des aspirations prométhéennes (Vega & Gomez, 2015). Dans le monde de la danse « hors les murs », du street art et des sports de rue, il est question de retour au sensuel, de l'amour du décalage et du jeu avec l'impossible. L'imagination est une force largement utilisée pour déconstruire le quotidien par le merveilleux (Chaudoir, 2008). Chacun de nos enquêtés crée une fiction territoriale (Gwiazdzinski, 2014) et c'est d'ailleurs cette hétérogénéité, consubstantielle au baroque, qui interroge les gestionnaires de l'urbain.

Les prochaines pages sont inspirées d'un article publié dans les *Cahiers européens de l'imaginaire* intitulé : « Le bowl de skate, une voute retournée » (Recours & Riffaud, 2015), mais nous avons ici étendu notre réflexion à la danse contemporaine « hors les murs » et au street art.



44

Image n°10 : « Rock Hard in a Funky Place », Julien Colombier, Marseille

Lorsque l'on observe un tableau de Pierre-Paul Rubens, ce sont les courbes accentuées par le jeu des ombres qui entraînent le regard. La peinture baroque est une peinture dynamique. Elle « dresse l'apologie de l'arabesque et de la ligne courbe et pratique subrepticement la ligne droite » (Perrot, 1991, p.16). Il en est de même dans la danse, les sports de rue et le street art/graffiti. Les corps se courbent, les lignes sont rarement rectilignes tout comme les traces laissées par les riders sur la ville. Le mouvement est partout et c'est d'ailleurs ce qui peut flatter le regard. Le graffeur trace des courbes de peinture sur les murs, le rider préfère le faire avec la gomme de ses roues sur le sol, tandis que le danseur a choisi d'agir sur/dans l'air qui l'entoure. Dans tous les cas, le corps est au centre de la production de courbes de rêves qui se transforment en rêve de courbes. Cela est flagrant chez les danseurs et les riders mais l'observation d'un graffeur en pleine réalisation témoigne du fait qu'une belle courbe de couleur nécessite une belle courbe du corps.

⁴⁴ Voute aux pastels placée au-dessus d'un miroir rappelant ainsi « les full pipe » dont les adeptes des sports de rue raffolent.

« *La précision du trait dépend de la précision du mouvement du corps entier* » Rider et graffeur

Dans les sports de rue, en plus des corps, des mouvements et des traces, les espaces eux-mêmes courbés font le bonheur des riders. Le style architectural très particulier des piscines ou autres bowls bétonnés, souvent recouverts par les graffeurs d'œuvres d'art, ressemblent de manière inversée aux dômes de certains édifices religieux baroques, avec leurs rondeurs, leurs façades incurvées, leurs courbes parfaites aux inclinaisons variées et leurs arrêtes brillantes⁴⁵ (image n°11 & n°12). D'ailleurs certains artistes, dont l'imagination va souvent plus vite et plus loin que celle des chercheurs, ont traduit la même analyse avec leur talent. Ari Marcopoulos, photographe, vidéaste phare du skateboard et ex-assistant d'Andy Warhol, a proposé une photographie inversée de la chapelle Sixtine sous-entendant son potentiel de glisse. Dans la même idée, Julien Colombier a présenté à Marseille en 2013 lors de l'exposition « La dernière vague » une voûte aux pastels disposée au-dessus d'un miroir qui provoque chez les pratiquants une irrésistible envie de se jeter dedans munis de leur outil roulant (image n°10). Ces lieux sont appréciés parce qu'ils sont parfaits pour « *curver* », action qui consiste à faire des courbes sur la courbe. Attention, à de rares exceptions près, l'espace public contemporain est surchargé de lignes, d'arrêtes, et d'angles parfaits, il ne s'agit donc pas de dire ici que seule la courbe attire nos enquêtes. Simplement les danseurs, les street artistes et les riders, produisent inévitablement une courbe typiquement baroque, même lorsqu'ils jouent avec le caractère rectiligne de l'espace.

⁴⁵ Celles-ci sont appelées coping dans le monde des sports de rue.



Image n°11 : Bowl de Grammont, Montpellier



Image n°12 : Bowl de Grammont, Montpellier

Marie Isabelle Taddei (2015) explique qu'une explosion de couleurs, une profusion de formes arrondies, et une pointe d'extravagance suffisent pour que le mot baroque s'applique. Ce sont effectivement ces caractéristiques qui nous incitent à faire ce rapprochement avec les graffitis que l'on retrouve à la fois sur les murs des villes ou dans ces fameux bowls. Mais c'est aussi, la surcharge décorative, la profusion de décors et le gigantisme de certaines fresques qui nous permettent de confirmer l'idée selon laquelle « le graffiti writing c'est du baroque » (Parisi, 2015, p.164). Si historiquement le baroque se développe face au rationalisme protestant, les artistes graffeurs luttent - en art - face au pragmatisme et au fonctionnalisme qui touche la ville et la majorité de ses équipements notamment sportifs et culturels. Dans un bowl, les lignes de peinture tracées au sol n'ont pas d'autre utilité que celle de provoquer l'émerveillement et la rêverie. Elles interrogent notre capacité d'imagination, contrairement à celles qui délimitent un couloir d'athlétisme ou la zone de proximité tolérée d'une œuvre dans un musée. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer, comme j'ai pu le faire lors de mes nombreux déplacements liés à des compétitions, que la sportivisation en cours des sports de rue, dont nous parlerons longuement plus loin, modifie ce constat. La normalisation sportive implique une aseptisation décorative. Pour s'en convaincre, il suffit d'observer et de comparer le bowl du Prado à Marseille au quotidien et pendant une compétition internationale... (images 13 & 14)

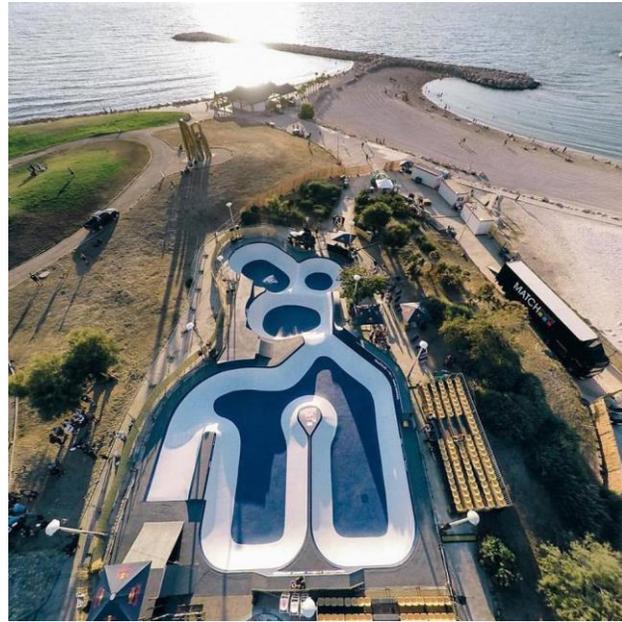


Image n°13 & n°14 : Bowl du Prado, Marseille

Avec les graffitis, quels que soient leurs emplacements, c'est l'esthétique, la naïveté et les références au monde de l'enfance qui dominent. Les trompe-l'œil et les représentations idéalisées de l'être humain font appel à un imaginaire naïf, à l'utilisation de couleurs vives et aux effets dramatiques. L'art baroque partage la capacité avec le graffiti d'émerveiller l'enfant qui est en chacun d'entre nous. « La calligraphie baroque a produit un goût pour la fioriture, les excentricités, l'entrelacement des lettres défiant la lisibilité, les lettres transformées en être vivant... » (Parisi, 2015, p.166). L'un des graffeurs que j'ai interrogé, dont le pseudonyme est Salamech, en a même fait sa spécialité à Montpellier (image n°15). Bien souvent sous les traits de sa bombe de peinture, chaque lettre devient un personnage à part entière. Il revendique le caractère enfantin de ses peintures sans négliger le caractère esthétique de ses productions.

⁴⁶ Bowl du Prado tel qu'il se donne à voir au quotidien et tel que repeint pour une compétition en 2016.



Image n°15 : Salamech, Berlin

Entre baroque et graffiti, il y a aussi un point commun moins explicite. Sur le papier il semble que les deux mouvements soient opposés à l'esprit du capitalisme (Parisi, 2015). L'un combat l'éthique protestante qui forme les racines de cet esprit (Weber, 1964), et l'autre la pollution visuelle liée à l'omniprésence de la publicité dans la ville marchandisée. Pourtant comme le fait remarquer Marie Isabelle Taddei (2015), certaines contradictions apparaissent dans les deux mouvements. L'art baroque, comme le graffiti aujourd'hui, a été un outil de propagande lucratif, mais nous développerons ce propos de manière plus approfondie dans une partie ultérieure.

Les graffeurs utilisent donc la couleur et la démesure comme subterfuge, provocateur de rêves. Mais ils ne s'en contentent pas et bon nombre d'entre eux utilisent aussi la provocation, l'outrance et tentent de repousser les limites du déjà fait. La sobriété est bien souvent délaissée au profit d'excentricité. Il y a dans le graffiti une culture du « toujours plus ». Plus haut, plus gros, plus visible, plus dangereux, mais aussi plus artistique, plus novateur et plus contemporain. Ce jeu avec

l'impossible typiquement baroque (Perrot, 1991) est aussi une ligne de conduite chez ceux qui glissent, sautent, dérapent sur la toile de béton qu'est la ville. C'est l'image donnée par Vladimir Jankélévitch (2002) à propos des sculptures sur les toits de Prague. Ces statues en déséquilibre, sur le point de se jeter dans le vide représentent pour le philosophe le *Kairos* (καιρός), la « tangence éclair », l'entre-deux, ce « presque rien » qui peut devenir presque tout. Le rider en équilibre sur le rail d'escalier qui le sépare du vide se retrouve dans une situation similaire où la tension est maximale. Ce suspens, ce jeu à la limite (Griffet, 1994), sur cette charnière métallique entre deux mondes, cette fascination par le vide, cet instant où il va basculer renvoie à la métaphore de la tentation. Celle-ci induit une simplification manichéenne de la situation puisque tout se résume dans un monosyllabe : dire « oui » ou dire « non ». Le « oui » est définitif. Lorsqu'on se lance, on ne peut plus revenir en arrière. C'est cette idée d'irréversibilité qui donne à la décision du rider quelque chose de l'ordre de la gravité, une solennité toute particulière, que ressentent très bien le pratiquant et même celui qui l'observe. Comme nous l'avons déjà précisé en amont, au lieu de considérer la ville comme chose en soi, « *ding an sich* » (Kant, 1790), immobile et abstraite, les riders (et les graffeurs) la perçoivent et s'en saisissent eux-mêmes par l'intermédiaire de leur expérience corporelle et sensible. Elle apparaît, en tant que Phénomène (φαινόμενον), de manière singulière, à travers ce que leur corps est capable d'y réaliser. Comme dans la « *Chute des anges rebelles* » de Pierre-Paul Rubens c'est le dynamisme et l'amplification de mouvements emphatiques qui est à l'origine de l'exaltation. « La joie est une frayeur dont nous ne redoutons rien » (Bachelard, 1943, p.47).

Cette idée typiquement baroque de bannir le raisonnable est aussi présente dans le monde de la danse contemporaine in situ même si les enjeux sont différents. Celle-ci passe plus rarement par une mise en danger, mais elle fait son apparition dans une contestation très fréquente des normes corporelles établies. Par exemple, danser sur les monuments aux morts n'est pas un comportement académique. C'est pourtant le concept du spectacle « JEAN, solo pour un monument aux morts » auquel j'ai pu assister à Montpellier dans le cadre du festival « Mouvements sur la ville » (image n°16). Même si ce lieu particulier est en adéquation avec le propos du spectacle, il y a dans ce choix une volonté de pouvoir danser partout, quitte à froisser ceux qui conçoivent seulement le recueillement dans l'immobilité et le silence, quitte à introduire - presque comme une étrange incongruité ou une subversion - de la vie dans un lieu de mort.



Image n°16 : « JEAN, solo pour un monument aux morts », Cie Patrice de Bénédicti, Montpellier

L'idée de déconduite est au centre de toutes les activités que nous avons observées dans le cadre de cette recherche, mais certaines compagnies d'art de rue en ont même fait le fil rouge de leurs propos. C'est le cas notamment de la compagnie X/tnt qui propose des performances ayant pour but de construire un code de la déconduite. L'idée est de proposer un « véritable guide du citoyen en explorant avec les habitants ce qu'il est permis ou non de faire dans l'espace public »⁴⁷. Lassés par la question récurrente « vous avez le droit de faire ça ? », les membres de cette compagnie assument agir de manière déraisonnable. Ils ouvrent des passages piétons sur le rond-point de l'Étoile à Paris. Ils jouent au Ping Pong dans les marches du Sacré Cœur avec des centaines de balles. Les artistes choisissent un lieu, une action, et les juristes qui les épaulent énoncent une analyse qui est ensuite retranscrite dans une des fiches du code⁴⁸.

⁴⁷ <http://www.xtnt.org/>

⁴⁸ Le code de déconduite et l'ensemble des vidéos des actions est à retrouver ici : <http://www.xtnt.org/>

« Nous créons des actions artistiques qui soulèvent un point de questionnement et nous font entrer dans les zones grises du droit » Antonia Taddei⁴⁹

« On souhaite montrer que le droit est une construction culturelle, qu'il appartient aux artistes et aux citoyens de la faire progresser. On n'a pas un usage assez créatif du droit ». Antonia Taddei⁵⁰

« On utilise le levier de l'onirisme et de l'imagination pour interroger ces lieux [centres commerciaux] qui proposent du rêve marchand servi de publicité ... on cherche avant tout à amener le spectateur à regarder ces espaces différemment. L'enjeu est de les conduire à faire un pas de côté, d'introduire du décalage » Mael Palu⁵¹

« Dans mes spectacles, les espaces que j'utilise pour parler ne sont jamais anodins. Je fais des choix, et je choisis ce qui fait signe, ce qui raconte... je m'en sers comme opportunité pour faire émerger une certaine poésie » Danseur et chorégraphe

« Le graffiti est une partie subconsciente de la société, cet endroit mystérieux où l'on digère et réinterprète les images et les émotions quotidiennes. Il est vécu et fabriqué comme un rêve...construit par des esprits en quête d'identité qui a été effacée par le gris des murs bétonnés, le gris de l'eau et du ciel pollué, le gris économique et politique, tous ces gris qui font de nous des poissons de vase, des êtres sans voix, ni jambes, ni mains, ni sourire, allant tout droit d'un

⁴⁹ Co-directrice de la Cie X/tnt, *Stradda*, n°38/39, 2016, p.54

⁵⁰ Co-directrice de la Cie X/tnt, *Stradda*, n°38/39, 2016, p.54

⁵¹ Cie la Folie Kilomètre, *Stradda*, n°38/39, 2016, p.61

point à un autre, sans avoir le plaisir de faire des détours. La moindre trace volontaire sur un mur est un cri de liberté et de désir de s'échapper de ce marécage. Au fond notre école est d'essayer d'améliorer notre environnement en le détériorant, et d'essayer d'ouvrir des fenêtres dans ce monde étouffé. » Roti Riot⁵²

« Du coup c'est d'ouvrir celui qui regarde, lui faire voir un espace qu'il n'a jamais vu alors qu'il passe devant tous les jours ; et d'essayer de mettre un peu de poésie dans tout ça. » Graffeur et rider

Comme d'autres signes, nos enquêtés témoignent d'une société en cours de baroquisation, avec son rejet de la rationalité, son goût pour les lignes contrastées, pour le mouvement, pour les émotions éphémères et l'exaltation. Ils replacent l'onirisme au centre du rapport entretenu entre nos enquêtés et l'espace public. D'ailleurs, la ville elle-même devient baroque quand ils font d'elle un théâtre. Certaines places sagement fréquentées deviennent des lieux de déconduite, d'exubérance, et de partage d'émotion. Danseurs, graffeurs et riders montrent conjointement un désir d'étonner, d'éblouir et parfois de choquer, mais nos entretiens ont surtout fait ressortir une envie profondément enracinée de rester disponible à la beauté banale de la ville et à la poésie de son ordinaire, « une dynamique fantasmagorique du leurre, du trompe l'œil (...) l'un des plus beaux mensonges romanesques de notre condition d'homme » (Sirost, 2014). Le ludique répond à ce besoin parce qu'il permet de conserver son regard d'enfant sur la chose urbaine, mais aussi de contester certaines normes qui ont tendance à rendre son expérience trop fade. L'appropriation de l'espace public et donc sa production deviennent réalité parce que les riders, les danseurs et les street artistes font corps avec la ville, mais aussi parce qu'ils y trouvent un levier à la ludification de leur expérience urbaine. Les deux collages ci-dessous réalisés respectivement par Cedric Crouzy (image n°17) et Al (image n°18), dans les rues de Nîmes et de Montpellier vont dans ce sens. Ils revendiquent l'idée de se permettre de jouer partout, et avec n'importe quoi à l'image des enfants.

⁵² Graffeur. Dans Sihol, B., Oxygène, N. (2013). *Vitry Ville Street Art. L'aventure continue*. Grenoble : Critères Edition, p.106.



Image n°17 : Collage de Cedric Crouzy, Nimes



Image n°18 : Collage de AI, Montpellier

Faire des images et créer des imaginaires

« Faire des images », c'est cette expression qui est utilisée dans le monde des sports de rue lorsque les riders s'appêtent à filmer ou à photographier leurs prouesses. Nos observations confirment d'ailleurs que, comme dans les autres sports de glisse (Wheaton, 2000), cette production d'images est en pleine expansion dans les sports de rue. De nombreuses raisons peuvent expliquer la prolifération de ce comportement qui touche aussi la danse contemporaine « hors les murs » (Clidière & De Morant, 2009) et le street art/graffiti (Pradel, 2005). Faire des images d'une création ou d'un moment de vie, c'est conserver le souvenir d'actions bien souvent éphémères. C'est aussi un outil pour présenter ces travaux, et montrer ce que l'on est capable de faire notamment via les réseaux sociaux.

« On a plein de projets notamment celui de filmer... Dans un but, il ne faut pas se le cacher, de présenter notre travail et de pouvoir être programmé... C'est vrai que parfois les dossiers papier nous font halluciner... On nous demande de répondre à des questions très fermées, à des besoins, à des attentes concrètes... Du coup, si on montre une vidéo, ils savent de suite à quoi s'attendre... » Danseuse

« En faisant une photo tu fais une deuxième trace... C'est un souvenir avant tout pour moi même si le plus souvent je le partage sur instagram. Je fais le choix, de ne pas laisser mes collages qu'à la rue. » Street artiste

« Quand Isadora Duncan danse dans les vagues, elle n'est pas en spectacle, mais pour sponsoriser sa démarche, elle est bien obligée de donner des récitals notamment par vidéo. Par moment elle en a ras le bol, mais tout ça c'est pour faire rentrer de l'argent pour son école, pour former des élèves. » Danseuse

« Je ne graffe pas que pour que ce soit vu, c'est d'abord pour le kiff. Après c'est sûr que mon dragon qui a fait 50 000 J'aime... Ça compte, si je disais le contraire je mentirais. Mais à la base, on voulait kiffer avec Dragon ball... Ce n'est pas une recherche de reconnaissance, c'est plutôt voilà, moi j'ai fait ça » Graffeur

*« Avec les photos et les réseaux sociaux, tu peux facilement devenir le commercial de ton art. »
Street artiste*

« Une belle photo, c'est un souvenir avant tout pour moi même si le plus souvent je le partage sur instagram. Je fais le choix, de ne pas laisser mes collages qu'à la rue... Instagram, c'est bien pour communiquer avec le monde entier, montrer son travail à des gens qui ne peuvent pas le voir en vrai... C'est fondamental. Ça me permet de faire des tests, de faire parler de mon travail, de communiquer avec les gens intéressés... Tu peux juger comment mon travail est perçu. » Street Artiste

« [La photo] c'est pour deux raisons, pour les archives. Et puis pour internet. J'essaie de faire des belles photos pour qu'elles fonctionnent. Le problème c'est que même la plus belle photo d'un collage le rend moins percutant. » Street Artiste

Mais au-delà de ces fonctions utilitaires et pragmatiques, l'image participe aussi à l'appropriation et à la production des espaces publics. Elle a notamment la capacité d'entretenir un cycle entre le réel et l'imaginaire lié à un espace. Elle est d'ailleurs de plus en plus intégrée dans la pratique quotidienne et dans le processus même de création. Cette évolution a des répercussions non négligeables sur la pratique elle-même. Dans les sports de rue, comme en danse in situ, ou en street art, certaines productions sont pensées pour être filmées ou photographiées. Parfois même c'est par la mise en image qu'elle advient. Par exemple, l'artiste Slinkachu, reconnu pour ses figurines miniatures qu'il dépose dans l'espace public, ne peut guère se passer de les photographier, pour que sa proposition soit accessible. Par contre, malgré l'importance grandissante des appareils

photos et autres cameras, « faire des images » ne remet pas en question le projet d'appropriation réel de l'espace public pour y danser, glisser ou peindre. Alain Mons (2013), explique parfaitement que réduire ceux qui produisent des images à des artistes « multimédias » est une réduction simpliste de leur entreprise. Selon lui, la relation spatiale aux choses reste bien souvent la colonne vertébrale de leurs travaux. L'image spatialise une histoire (Barthes, 1964) et d'après nos enquêtes, l'image est surtout un outil de plus au service de l'interaction avec l'espace. Les images, qu'elles soient animées ou non, décrivent toujours une vision très subjective et permettent « d'écortcher la couche de routine qui banalise les signes et les rend indifférents » (Althabe & Comolli, 1994, p.20). En reprenant une formulation de Friedrich Nietzsche, c'est un peu comme si les photographes et vidéographes avaient comme les riders, graffeurs et danseurs peur de « mourir de la vérité ».

« Quand tu prends une photographie, et qu'elle est réussie, l'espace est un peu plus à toi » Rider
et photographe

*« Maintenant quand je vois un spot, j'imagine toujours comment il pourrait rendre à
l'image. »* Rider et vidéaste

*« Tu cadres un mec dans un espace, c'est une mise en scène. Dès que tu cliques sur le bouton
REC, tu le mets en scène, par ton placement, par le mouvement que tu vas faire ou pas, par la
focale. Tu proposes une vision des choses. »* Rider et photographe

Faire une image de quelqu'un qui s'approprie l'espace public, c'est d'une certaine manière superposer deux actions qui se renforcent mutuellement pour douter ensemble de la réalité des choses qui se donnent à voir. Cela décuple l'effet loupe sur des détails urbains qui gagnent en dignité. Dans les sports de rue, une photographie réussie met souvent autant le rider en lumière que le lieu dans lequel il évolue. Il en est de même pour le street art notamment lorsque la production à mettre en image se rapproche de l'art in situ ou contextuel (Ardenne, 2002). Dans leur livre « Extérieur danse : essai sur la danse dans l'espace public », Sylvie Clidière et Alix de Morant

abordent cette problématique sous le titre des territoires de l'image. Elles y développent une idée qui nous semble pertinente. Selon elles, « filmer revient à chorégraphier » (2009, p.172). La vidéodanse est devenue une forme à part entière qui ne participe pas, contrairement à ce que l'on pourrait croire, au processus de déréalisation. C'est bien un rapport à l'espace réel qui est mis en image. Nous ne partageons donc pas l'idée selon laquelle faire des images finirait par participer à la dissolution de la réalité. Dans les trois mondes que nous avons étudiés, l'omniprésence de l'image a certes transformé les pratiques des espaces, mais n'a pas fait disparaître pour autant sa matérialité. Par exemple, au cours des nombreux tournages auquel j'ai pu assister et participer dans le monde de sports de rue, celui qui est filmé devient prioritaire pour exploiter le lieu à sa guise. Bien souvent, chacun roule tour à tour, alors qu'en dehors de ces tournages la pratique est plus libre, moins organisée. Ceci est bien une modification des comportements liée à la mise en image, mais la pratique de la physicalité de l'espace reste par contre guère différente. L'importance de faire des images dans ces activités à même rendu leurs pratiquants encore plus sensibles aux lieux dans lesquels ils évoluent. Ceux-là ne sont plus choisis seulement pour leurs accessibilités, leurs architectures, et leurs visibilités. La question du rendu du lieu à l'image devient plus fondamentale. Pour nos enquêtés, les images ne sont donc pas des signes sans espace, des signifiés sans signifiant. Au contraire, nous pensons qu'elles participent à l'attachement symbolique de nos enquêtés aux lieux réels en leur donnant une réalité subjective.

« La photogénie oriente beaucoup le lieu que tu choisis pour faire un truc. À Paname, si tu as la tour Eiffel en fond, ou avec un métro...ça claque ! » Graffeur

« Depuis quelque temps, je suis plus attentif à l'atmosphère, à la beauté du lieu dans lequel je roule. C'est important pour faire des belles images ». Rider

Il faut par contre noter, pour être honnête, que certains enquêtés reconnaissent que la valeur ou l'aura de la production peut être affectée par la mise en image. Comme le montre Walter Benjamin (2013), c'est le sentiment d'assister à quelque chose d'unique qui donne une aura à une

œuvre. Et la capacité de l'image à répéter le temps peut finalement jouer en sa défaveur. La majorité de nos enquêtés, s'interrogent sur l'importance grandissante de ces images et ils n'ont pas tous une vision similaire du phénomène.

« Les gens ne sont pas confrontés à mes tags de la même manière derrière leur ordi ou dans la rue... » Graffeur

« Les gens ne l'auront pas vue dans la rue. C'est bien dommage, mais ils le verront via facebook ou des sites internet, le journal. Ils le verront, mais ils ne vont pas en profiter autant parce qu'il n'y aura pas l'envergure de tout ce qu'il y avait avec. » Street artiste

« C'est sûr, rien ne vaut la confrontation réelle avec l'œuvre... Il se passe autre chose dans ces lieux, et c'est pour ça que les lieux de rencontre réelle ne disparaîtront jamais... Street artiste

« Quand l'image est trop prégnante, c'est que l'on est dans le folklore. Ce n'est pas ce qui importe dans le skateboard ». Raphael Zarka⁵³

« J'en ai un peu marre des spectacles qui sont imaginés pour être pris en photo. Ça casse un peu l'émotion du moment. » Chorégraphe et danseuse

Même si en tant que pratiquants, je partage assez ces dernières idées, il faut aussi prendre en compte qu'à travers la prolifération des images et leurs échanges notamment via internet, c'est aussi des corps qui se connectent (Susca & Bruzziches, 2011) et qui s'inspirent mutuellement. L'agentivité et la performativité des images (Bartholeyns & Golsenne, 2010) sont aussi efficaces

⁵³ Plasticien et skateboarder. Déclaration dans une interview sur France culture, « Rouler » (3/5) : Ride or Die. Des roulettes sous la planche », octobre, 2013

en danse et dans les sports de rue. Elles influencent incontestablement le comportement de nos enquêtés. L'image des uns influence le rapport à l'espace des autres, qui à leur tour, mettent en image leurs prouesses. Elles orientent consciemment ou non leurs choix quand elles deviennent un langage, un acte de parole (Arquembourg, 2010). D'une certaine manière la mise en image participe donc à la production de nouveaux espaces. Elles influencent le comment et le pourquoi de la déterritorialisation et de la reterritorialisation des lieux. La multiplication de la diffusion des images sur internet ne freine bien évidemment pas ce phénomène, mais elle engendre aussi un dédoublement de l'espace public. Il devient notamment réel et virtuel, local et global (Avallone, 2012). Dans le street art/graffiti, les sites web deviennent de nouveaux « *walls of fame* », sans faire disparaître ceux qui sont bien réels. Les espaces d'exposition se multiplient permettant des expériences inédites. De plus, dans les sports de rue, l'histoire est archivée à travers les vidéos des experts (Borden, 2001 ; Cretin, 2007) et la presse spécialisée (Laurent, 2008). « Elles disent aux skateurs qui ils sont ». (Yochim, 2010, p.140-141). C'est d'ailleurs aussi valable dans le street art et la danse in situ. Les images produites ont une influence culturelle, notamment dans la construction du rapport aux territoires. La mise en image est vectrice d'une attirance pour certains lieux. Prenons l'exemple des friches industrielles et autres terrains vagues. Bon nombre de vidéos de danse, de street art et de sports de rue se déroulent dans ces lieux. Dans ma vie de rider, j'y ai d'ailleurs passé un certain nombre d'heures. Nous formulerons quelques pistes explicatives plus loin mais en attendant nous pouvons remarquer que les images produites dans ces lieux, qui se sont multipliées ces dernières années, ont contribué à les rendre attractifs. Que ce soit en danse, en street art, ou dans les sports de rue, la mise en image de précurseurs a permis de démocratiser la beauté souvent négligée des friches industrielles auprès des autres pratiquants. Aujourd'hui, l'attractivité de ces espaces est partagée par tous nos enquêtés (images n°19 & n°20 & n°21).



Image n°19 : « Là où tu te poses », Cie Les chasseurs de vide, Le Grau du roi

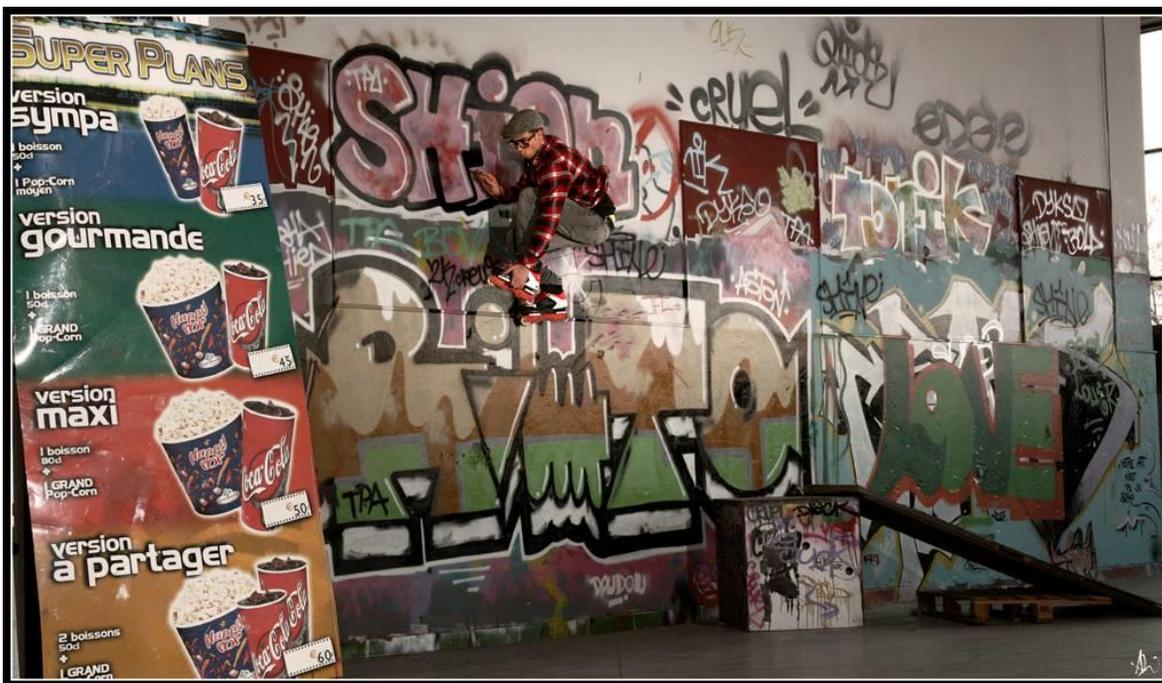


Image n°20 : David Aubert, Nimes



Image n°21 : Collage de CSSJPEG, Canet

« Les images ont une fonction sociale. Il y a des images conservatrices et des images utopiques. » (Glaser, 2015, p.316). Dans notre cas, il s'agit bien souvent de la seconde catégorie. L'image dans la danse in situ, les sports de rue ou le street art participent à une réification d'un lieu et aux développements de nouveaux stéréotypes. Elle a donc premièrement la capacité d'inciter l'appropriation. Mais aussi celle de relayer l'imaginaire d'un lieu et de stimuler celui de ceux qui vont l'admirer. Elles influencent le rapport à l'espace en tant que source d'inspiration et d'information sur ce qu'il est possible de faire. Elles finissent par influencer le résultat final de la proposition, par intégrer le processus même de création et donc de production de l'espace. Les images sont donc, selon nous, partie prenante dans les choix qui sont effectués par les danseurs, les riders et les graffeurs. Comme le corps sensible des pratiquants et la dimension ludique de ces activités, elles ont une influence incontestable sur l'appropriation et la production de l'espace public.

Conclusion intermédiaire : Autoproduire ses espaces publics

« Le street art est une affaire de jeux interactifs, en témoigne la poétique peinture-slogan de Nasty : Tu effaces, je repasse, tu repeins, je reviens... Il n'a pas fini de jouer le sale môme. Car c'est bien de cela qu'il s'agit. D'enfants dont les jouets sont papier, peinture colle et ciseau, aérosols et dont le seul désir est de s'amuser le plus longtemps possible avec les potes, sur un grand terrain de jeux qui s'appellerait la ville. Et s'ils parvenaient à nous la rendre plus amusante, plus vivante ? » Sylvie de Ridder⁵⁴

Comme dans cet extrait, la phrase « la ville est un grand terrain de jeu » est extrêmement répandue dans les discours qui accompagnent la danse in situ, le street art et les sports de rue. Les pratiquants ainsi que les journalistes, les géographes, les urbanistes et les sociologues font très régulièrement appel à cette image (Calogirou, 1999 ; Escorne, 2013 ; Gibout, 2016...). Cette image est pertinente à condition d'admettre que tous les lieux qui constituent la ville ne peuvent pas devenir le support d'une activité créatrice comme le jeu (Winnicott, 1971). Nos observations auprès des danseurs, des street artistes, des graffeurs et des riders montrent que toute la ville n'est pas investie. Il y a pour eux aussi des lieux sans qualité et des espaces particulièrement intéressants. Sans même parler de ceux qui pratiquent régulièrement loin des espaces publics (salle de spectacle, galeries et skateparks), la ville comme grand terrain de jeu reste bien souvent une image théorique. Face à la multitude de possibilités qu'offre la ville, le choix de ces adeptes de l'espace public s'oriente souvent vers des espaces bien identifiés correspondant à ce que les riders et les street artistes appellent « *spot* », mais qui existent aussi d'une certaine manière en danse in situ. En fait, comme tous les citoyens, la ville de nos enquêtés est subjective et découpée en zones plus ou moins intéressantes. Ils ont, eux aussi, une carte mentale de leurs espaces de pratique privilégiés et n'en sortent que ponctuellement.

« Je respecte toujours les murs sur lesquels je colle. Tout ce qui est bâtiment historique je touche pas » Street artiste

⁵⁴ *Télérama*, octobre 2013, p.8-9

« Dans mon spectacle, je me retrouve souvent sur la limite public/privé... Je rentre rarement chez les gens... mais quand je le fais, ce n'est pas une intrusion... certains artistes sont dans « l'agression », moi je suis bien éduqué. » Chorégraphe et danseur

« C'est vrai qu'à la Paillade il y a des bons spots, mais on n'y va presque jamais. L'ambiance n'est pas toujours très bonne. » Rider

De manière contre-intuitive, nous avons repéré une autodélimitation des espaces de pratique. Celle-ci est issue d'une construction individuelle entre des normes sociétales très répandues et celles plus spécifiquement liées aux pratiques de nos enquêtés. Cette information confirme que le jeu mis en place est en partie codé et normé (Lebreton, 2009). Ces microsociétés, souvent présentées comme marginales (Park, 1921), sont parfois assez conservatrices. La culture ludique est certainement une conséquence du poids trop lourd de certaines normes urbaines, mais elle ne participe en aucun cas à l'effondrement de l'ensemble d'entre elles. Avec la danse in situ, le street art et les sports de rue, la ville devient un terrain de jeu par endroit, mais elle ne l'est que rarement dans son ensemble. Nous relevons donc ici une distorsion entre le discours et la réalité sociale. Est-ce réellement regrettable ? Nous ne le croyons pas. C'est l'hétérogénéité des espaces qui permet à certains de devenir jouables. Planifier la ville ludique, c'est passer de l'horizon chimérique au fantasme assouvi et c'est prendre un risque contre-productif dont certains pratiquants ont bien conscience. Il ne suffit pas de consacrer un espace au jeu, pour que le temps qui s'y écoule soit vertueux pour le citoyen. Il nous semble au contraire que les espaces de jeu clés en main font perdre au jeu sa capacité à créer un espace autre, un espace différent de l'école ou du travail. À ce propos, je me souviens d'une discussion entre riders et urbanistes qui avait eu lieu pendant « Arpentage Hors-Piste »⁵⁵. Les urbanistes étaient demandeurs, ils tentaient de comprendre ce qui pouvait constituer un « spot », ce qui pouvait constituer une ville intéressante à rider. Mais même si quelques propositions avaient été formulées par les riders, ils avaient été surpris par l'idée qu'ils ne demandaient finalement rien...sauf de pouvoir continuer à être libres de jouer avec ce qui n'est

⁵⁵ Voir Introduction ou <https://vimeo.com/138537880>.

pas conçu pour cela. Il est possible ici de faire un parallèle avec les deux autres activités que nous avons étudiées. Quelle que soit l'activité, nous avons rencontré des citoyens qui ne veulent pas obligatoirement pratiquer partout, mais où ils veulent. Ils ne demandent pas à pouvoir s'approprier n'importe quel espace, mais seulement ceux qui font sens pour eux.

« *Au fond, je ne voudrais pas que la ville soit entièrement pensée pour que je puisse skater. Cela ferait perdre tout son charme au street* » Rider

Cependant, selon plusieurs chercheurs, ce tournant récréatif voulant rendre la ville entièrement ludique, est déjà en cours (Gravari-Barbas, 2006 ; Stock, 2007). Les villes européennes jouent sur la qualité des espaces récréatifs pour bonifier leur attractivité. *L'urban entertainment developments* consiste à proposer des lieux ludifiés qui servent de « locomotives » dans la revalorisation des centres-villes (Gravari-Barbas, 2006). L'hypermarchandisation du divertissement, la *fun theory*, ou la disneylandisation de l'urbanité (Brunel, 2006) permet aux municipalités de réclamer le label « ville ludique »⁵⁶, mais cela ne garantit pas que les lieux publics ainsi pensés deviennent des espaces publics. Au contraire même, puisque ces stratégies engendrent bien souvent une forme de privatisation (Gravari-Barbas, 2006). Cette ludification volontaire peut avoir un effet pervers, très bien illustré dans l'exposition Dreamland au musée Pompidou en 2010. La ville imaginée par Walt Disney a eu une influence sous-estimée sur l'organisation des villes contemporaines. L'architecture du réconfort favorisant le *fun shopping* qui y est généralisé (Marling, 1997) s'est incontestablement répandu en dehors des parcs d'attractions... Las Vegas et Dubaï sont les villes archétypales de cette tendance (Venturi *et al.*, 2008). La ludification peut parfois n'être qu'un décor en carton-pâte où les fantasmagories se répandent sur l'architecture postmoderne (Benjamin, 1989). Dans ces villes ludifiées par la force, l'*homo ludens* (Huizinga, 1988) est remplacé par l'*homo festivus* (Murray, 2000). L'homme s'y amuse, mais en respectant une temporalité et une spatialité qui lui sont dictées. Le totalitarisme festif s'exprime ainsi. Si le *hacking* de Florian Rivière, dont nous avons parlé plus avant (Image n° 9), était pérennisé, la ville serait certainement plus « *fun* », mais les lignes tracées au sol pourraient aussi devenir la matérialisation d'un discours inspiré par une forme de dictature

⁵⁶ <http://www.villeludique-et-sportive.fr/>

du bonheur. Au final, ces lignes de scotch finiraient par être du même registre que celles qui délimitent une piste cyclable. Elles seraient une injonction camouflée, dans un espace agréable et stimulant, à jouer ici, mais pas ailleurs. L'utopie ludique, qui est l'un des tenants de l'utopie urbaine dont nous parlerons plus loin, a ses dérives. Sans y prendre garde, en voulant canaliser les insatisfactions collectives, elles peuvent finir par « vendre du bonheur aseptisé et utilitariste [plus] qu'à en fabriquer de nouvelles modalités. » (Pagès, 2000, p.50). Dans ce contexte, le citoyen est dépossédé de sa capacité de construire son monde par le jeu. Il peut simplement l'utiliser. « Quand l'empreinte est prise et que le moule est fabriqué, imagination et adresse cessent d'être requises » (Roger Caillois cité dans Pégard, 1999, p.3).

Dans la même logique, cette recherche nous incite à nous interroger sur la tendance actuelle à fabriquer la ville en prédéfinissant l'expérience sensible et symbolique des futurs citoyens qui vont l'arpenter. Les riders, les street artistes et les danseurs témoignent de l'importance d'autoproduire son espace public pour pouvoir s'y épanouir. Autrement dit, il semble certes judicieux de s'intéresser aux rapports sensibles et imaginaires entretenus entre la ville et le citoyen. Ce sont des analyseurs importants des mutations urbaines actuelles (Thibaud, 2010 ; La Rocca, 2013). Mais ces réflexions ne doivent pas nourrir une volonté de maîtrise et de conditionnement des ambiances qui laissent trop peu de place aux citoyens (Thibaud, 2010). Illuminer, sonoriser, odoriser tout comme ludifier peut se révéler contre-productif en fabriquant des lieux publics que les citoyens ne pourront pas transformer en espace public. Notre thèse nous incite à penser que pour pouvoir s'approprier et produire de l'espace public, il est nécessaire que le citoyen soit à l'origine de ce que l'on considère comme touchant, ludique ou symbolique. La subjectivité de l'expérience d'un espace public est une garantie de son habitabilité pour chacun. L'habitabilité récréative, dont il est question dans cette recherche, nécessite une épaisseur symbolique pour se déployer en termes de géographicité, de sociabilité et de culturalité (Corneloup *et al.*, 2014). Le premier terme renvoyant à Claude Raffestin (1989) signifie une construction par le jeu d'une sensibilité particulière qui transforme la perception et l'appropriation de l'espace urbain. Nous avons longuement développé ce point précédemment. Les deux autres dimensions (sociabilité et culturalité) de cette habitabilité récréative renvoient premièrement à la participation dans la construction de liens sociaux réels ou virtuels entre les joueurs et deuxièmement à la capacité d'enculturation. En passant autant de temps dans l'espace public, les enquêtés créent une forme

culturalité façonnée par les multiples interactions avec le lieu et l'ensemble de ces utilisateurs (Corneloup *et al.*, 2014). C'est l'action conjointe de ces trois dimensions qui explique la place particulière que l'espace public prend dans le cœur des enquêtés et dans leurs vies. Ces trois dimensions, qui font que certains espaces publics deviennent habités, ne peuvent pas être imposées de l'extérieur puisque c'est le citoyen qui en est (ou pas) à l'origine. Les riders, les danseurs et les street artistes témoignent de leur capacité à auto-créeer des espaces transitionnels (Winnicott, 1971), c'est-à-dire des espaces, entre le subjectif et l'objectif, où la réalité extérieure est prise en compte, mais remodelée en fonction de besoins. Des espaces où le jeu, première activité créatrice (Winnicott, 1971), le corps sensible et l'imaginaire, prennent toute leur place et permettent de produire un « petit jardin secret ».

« On aime ce spot comme les gamins aiment une cour de récréation » Rider

« Je suis attaché à ce lieu parce que j'y ai vécu des moments inoubliables » Street artiste

« J'ai une relation particulière à ce lieu, mais je ne sais pas trop comment l'expliquer. Je m'y sens comme chez moi. » Danseur

Les « grands enfants⁵⁷ » que nous avons rencontrés exploitent les failles qui subsistent face à la rationalisation actuelle de la ville. Danseurs, street artistes et riders interrogent ceux qui organisent l'urbain s'appropriant l'espace public tel qu'ils le font. L'hétérogénéité des corps, des jeux et des imaginaires créent du désordre, mais ils sont aussi signe de la vitalité des espaces qui deviennent ainsi réellement pratiqués (Certeau, 1990). La danse in situ, les sports de rue et le street art peuvent être interprétés comme une technique pour habiter un espace au sens de le vivre, grâce à une appropriation corporelle, sensible et symbolique des lieux. L'esprit dionysiaque qu'ils induisent, participe au réenchantement de la ville (Corneloup *et al.*, 2014). La futilité de leurs actions conteste la domination de l'utilitarisme et c'est en cela que nous y retrouvons une dimension subversive (Pégard, 1999) que nous développerons dans une prochaine partie. Mais ces activités

⁵⁷ Terme émique employé par plusieurs enquêtés.

révèlent aussi la capacité des citoyens à être acteurs de la mise en récit de la ville. Ces activités sont les avatars d'une urbanité sensible, ludique, et symbolique auto-construite. Les riders, les danseurs, et les street artistes travaillent les lieux publics en les transformant en espaces publics malléables. Ils modèlent la ville comme des potiers en agissant sur une matière première qui n'est pas sèche, qui n'a pas encore de forme et de fonction. Cependant, cette capacité à exercer sa liberté, à produire un espace à son image mobilise un certain capital culturel et économique (Ripoll, 2006). Même si sur nos terrains, cette conclusion est un peu hâtive, il est clair que nos enquêtés ne font pas partie des citoyens qui n'ont pas d'autre choix que de s'accommoder des espaces déjà produits ou délaissés par les autres. Quelle que soit leur position dans la hiérarchie sociale, ils s'octroient le pouvoir de ceux qui sont à l'extrémité haute de l'échelle sociale (Pinçon & Pinçon-Charlot, 1989). Il nous semble donc important de retenir que le ludique, le sensible et l'imaginaire peuvent difficilement être anticipés, planifiés, urbanisables sans qu'ils ne perdent tout leur intérêt géographique et social. Si la métaphore de la marelle pour décrire la « ville zonée » fait sens (Gwiazdzinski, 2001), il ne faut peut-être pas souhaiter qu'elle le devienne dans les faits. La ville contemporaine a davantage besoin d'inorganisé, de non fabriqué (Paquot, 2015, p.78). Le Tohu-Bohu est une garantie d'habitabilité. « L'avenir appartient aux villes qui sauront offrir le meilleur de leur territoire à façonner, déformer, transformer d'année en année par ses enfants, leurs jeux et leurs rires... » (Paquot, 2015, p.79). « Nous n'avons pas le droit d'attendre de l'enfant qu'il découvre la ville, sans avoir nous-mêmes le désir que la ville redécouvre l'enfant » (Van Eyck, 1962). Ces deux citations ne disent pas de quels enfants il s'agit. En ce qui nous concerne, nous pensons que nous pouvons y inclure nos enquêtés. Ils sont les témoins de la réponse imparfaite qu'apportent « les cages dorées » aux besoins des citoyens qui réclament une « ville buissonnière » (Sansot, 1973, Certeau, 1990 ; Paquot, 2015) et autoproduite.

« J'aime bien quand les racines soulèvent le bitume, cela crée plein de possibilités » Rider

« Des marches qui relient deux espaces... nous on va sauter, on va trouver un autre moyen de relier ces deux espaces... Ce n'est pas qu'une histoire de vitesse ou de gagner du temps, c'est créer sur ce lieu-là. » Street artiste et rider

« La rampe c'est intéressant, parce que ce n'est pas droit, ça glisse, c'est lisse... Il n'y a rien qui fait pour qu'un danseur puisse à priori l'utiliser... Après les escaliers, c'est pour leurs côtés anguleux, tout aussi rassurants que déstabilisants. Dans un escalier, on peut autant se sentir stable qu'instable. » Danseuse⁵⁸



Image n° 22 : « Nuit Nuisette Nuisible », Cie 7 à 7, Montpellier

Notre thèse met donc en lumière des citadins qui font apparaître le jeu ludique, mais aussi le jeu mécanique qui existe entre les pièces de la ville contemporaine. Comme l'explique Thierry Paquot (2015), ce jeu, au sens mécanique, est une condition pour que le mouvement de vie soit possible. Les riders, les danseurs et les street artistes créent avec leur corps sensible et leurs

⁵⁸ Impossible ici de ne pas remarquer que les marches d'escaliers et les rampes attirent à la fois les danseurs et les riders... Ils démontrent en actes que ce ne sont pas seulement des lieux de passages favorisant les flux mais aussi des espaces de vie (image n°22)

imaginaires, un intervalle, un excès d'aisance qui réintroduit de l'imprévisible. Nos enquêtés nous incitent à penser que les gestionnaires de la ville ne peuvent plus créer des territoires pour et sans les habitants. Nous y reviendrons longuement en conclusion, mais il semble nécessaire de rencontrer l'habitabilité des habitants petits ou grands, de comprendre que le jeu (aux deux sens du terme) participe à cette fabrique d'un art de vivre situé (Corneloup *et al.*, 2014). Nous sommes convaincus que l'enjeu du jeu est plus grand qu'il n'y paraît, car il a une influence indéniable sur la capacité des citoyens à produire de l'espace (Lefebvre, 2000). Le processus de spatialisation du lieu public en espace public dépend de la possibilité qui leur est laissée d'y agir par plaisir. L'espace public acquiert ainsi une dimension ontologique, mais son caractère ouvert, hétérogène et dynamique est surtout stimulé.

Vers une production artisanale d'espaces publics
réenchantés

Nous avons tenté de montrer dans la partie précédente comment les riders, les danseurs et les street artistes passaient de la simple appropriation de l'espace public à une forme d'auto-production de celui-ci. Il va s'agir maintenant de se prononcer sur les conséquences de telles actions sur l'expérience urbaine des enquêtés. Nous allons donc nous intéresser à comment ces citoyens vivent la ville contemporaine, et à quelles sont les caractéristiques de ces espaces publics nouvellement produits.

À la question assez embarrassante : « quelle est l'essence d'un lieu ? », il faudrait souvent substituer une autre question : « quand peut-on rêver ? » (Sansot, 1973, p.38). La ville, tout comme les espaces publics contemporains sont faits de pierre et de béton et pourtant ils ne peuvent pas se réduire à ce réel. La ville est « un lieu chargé de symbolique et d'immatériel tout autant que de concret et de palpable » (Gibout, 1998, p.10). Nous avons déjà expliqué que l'action de nos enquêtés est déterminée par la physicalité du lieu arpente. Ils produisent de l'espace public en y rajoutant du corps et du ludique, mais ils sont aussi influencés par son potentiel onirique et symbolique. « Le génie des lieux ne dépend pas seulement de sa structure matérielle » (Pitta, 2001, p.39). Dans l'espace public, l'imaginaire et le réel se mêlent et s'entremêlent jusqu'à l'ambivalence (Bachelard, 1943). Le lieu public préexiste, il « va de soi » en fonction de ces caractéristiques topographiques. Mais comme le montre Xavier Zubiri (2010), ce réel se dévoile à l'individu à partir de ses propres schèmes émotionnels et intellectuels. « Le lieu est réel avant même que l'homme n'en dévoile la réalité » (Falaix, 2012, p.32). C'est ainsi qu'une même place, qu'une même rue, qu'une même ville peut être considérée de différentes manières. Ces espaces peuvent être rêvés par certains et cauchemardés par d'autres. « Elle [la ville] secrète elle-même l'imaginaire dont elle s'auréole et par lequel elle se signifie. » (Bachelard, 1943, p.12). Nos enquêtés apprécient se confronter à la réalité de la ville, mais veulent aussi laisser libre court à ce qu'elle évoque d'irréel. Ils réactualisent la réalité originelle du lieu qu'ils fréquentent par le prisme de leur « intelligence sentante » (Zubiri, 2010) comme les surfeurs décrits par Ludovic Falaix (2012). Autrement dit, ils prennent en charge ses caractéristiques physiques en y associant les affects que celui-ci suscite chez eux. Quitte à ce que ce soit romanesque, ils veulent se faire narrateur de l'espace public, en gardant les pieds au sol, mais aussi la tête dans les étoiles. Difficile de leur jeter la pierre, ce ne sont pas les premiers à vouloir croire au mythe idéalisé de l'espace public (Berdoulay, 2004).

Puisque le projet de cette thèse est de cerner le rapport particulier des riders, danseurs et street artistes à l'espace public contemporain, il nous faut prendre en compte que, dans cette relation, l'imaginaire coexiste avec la réalité (Bachelard, 1957). Il a des répercussions sur les manières d'habiter l'espace. Nous allons donc rompre provisoirement avec la tendance dominante de la sociologie urbaine à se restreindre à une analyse rationalisante (Escaffre, 2005). Nos enquêtés font appel à l'« *Arkhé-Esprit* » (Morin, 1986), qui est un des moteurs principaux de la capacité d'habiter l'espace en poète (Falaix, 2012) parce que la pensée symbolique et rationnelle y fonctionnent comme une boucle. Dans notre recherche, se concentrer exclusivement sur le réel correspond donc à prendre le risque d'occulter la présence d'enjeux symboliques et immatériels. Dans les mondes ici étudiés, l'imaginaire est à la fois prérequis à l'action et l'un des résultats de celle-ci. Nous partageons donc la position de Jean-Paul Thibaud (2006), qui explique que la fabrique de la rue, et donc des espaces publics, ne peut se passer de cette réflexion. L'étude de l'image, de l'imaginaire, et de l'inconscient collectif est même fondamentale pour tenter de cerner un territoire comme l'espace public (Debarbieux, 2003). En faisant un parallèle avec l'étude du ciel bachelardienne, nous nous refusons à remplacer l'étude des villes rêvées par celles des villes des livres et des sciences. « La connaissance poétique du monde précède, comme il convient, la connaissance raisonnable des objets. Le monde est beau avant d'être vrai. Le monde est admiré avant d'être vérifié. » (Bachelard, 1943, p.192).

Encore une fois, nous sommes conscient que le fait de s'intéresser à la fois à la danse « hors les murs », au street art et aux sports de rue, nous oblige à faire preuve de prudence vis-à-vis d'une généralisation simpliste. Ceci est aussi le cas pour les imaginaires mis en jeu. Jean Corneloup (1999) a montré que les pratiquants d'une même activité physique pouvaient avoir des imaginaires différemment polarisés au sein d'une constellation. Il en est de même pour nos enquêtés. Dans chacune des activités étudiées, les liaisons entre la pratique et ses représentations symboliques se sont multipliées. Du point de vue microscopique, chaque danseur, chaque rider et chaque street artiste semble de plus en plus concevoir son activité différemment de ses acolytes. Cette multiplication des sens de l'activité impacte inévitablement l'imaginaire qui y est associé. Mais nos longs entretiens nous permettent tout de même de faire certains parallèles. La danse n'est pas la seule activité qui poétise l'espace en le saisissant par l'imagination. Elle forme certes un indicateur privilégié de la dynamique des imaginaires urbains (Roland, 2005), mais l'espace est

aussi vécu « non pas dans sa possessivité, mais avec toutes les particularités de l'imagination » (Bachelard, 1957, p.17) dans les deux autres activités. L'imaginaire social se révèle imaginaire géographique (Berdoulay, 2004) aussi bien dans la danse in situ, le street art ou les sports de rue. En fait, l'imaginaire et l'activité dans l'espace fonctionnent dans une relation dialectique. Ces pratiques contribuent à la production d'un imaginaire urbain (Chaudoir, 2008). Elles construisent un discours très puissant qui a la capacité de lutter contre le désenchantement mais elles le font en se nourrissant des images, des mythes, et des légendes urbaines préexistantes. Les anciennes propositions influencent inéluctablement celles qui leur sont contemporaines dans un cercle salvateur sans fin. Pour nos enquêtés, l'espace public est une source inépuisable d'idées forgées à la force de l'imagination. Mais ils ne se contentent pas de cette posture de bénéficiaire. En agissant dans l'espace public, ils contribuent à la production, voire à la transformation du caractère symbolique de cet espace. Dans mon échantillon, ce sont notamment les danseurs et les street artistes qui déclarent être conscients de cette relation à double sens.

« Mes repérages sont souvent très longs... Il faut trouver tout ce qui peut parler, tout ce qui peut avoir une dimension onirique » Chorégraphe et danseur

« En agissant dans un espace, on le transforme symboliquement, il peut devenir autre chose » Chorégraphe et danseuse

Comme dans les travaux de Phillippe Chaudoir (2008), l'imaginaire est vraiment présent dans le quotidien de tous nos enquêtés et constitue une astuce face au désenchantement de la ville. Il y a dans ces activités hors-pistes la volonté de vivre et même parfois d'offrir à un public un décollage poétique pour échapper à la monotonie de la ville réelle (Pedrazzini, 2001). L'imagination n'est pas une faculté à former des images, mais à les déformer. Elle témoigne de l'aspiration de l'homme à la nouveauté, de l'aspiration de mes enquêtés à découvrir la ville sous un nouveau jour. Nous partageons donc l'idée de Claire Calogirou et Marc Touché (1995), qui expliquent par exemple que

les skateboarders ne s'évadent pas du réel, mais cherchent simplement à construire une autre relation avec la ville en se laissant aller parfois à la rêverie.

« Franchement, si tu te contentes de ce que l'on nous propose dans la ville, il y a moyen de te faire chier. J'ai besoin de débrancher mon cerveau parfois, de prendre le temps de rêver »

Danseur et chorégraphe

« En roller comme dans mon travail de photographe, c'est essayer de voir le paysage différemment... Ce qui m'importe c'est de partir d'une piste réelle, du mobilier qui existe vraiment, mais les amener sur un imaginaire. D'ouvrir une porte sur l'imaginaire urbain ... d'essayer de mettre un peu de poésie dans tout ça. C'est la difficulté. » Rider et photographe

« Nous quand on voit un rail d'escalier, on peut être de suite émerveillé alors qu'une personne lambda elle va dire, "mais qu'est-ce qui t'arrive ? (...) c'est qu'une rampe d'escalier calme toi

! »... » Rider et graffeur

Ces nouveaux espaces subjectivés dont les limites ne se superposent pas toujours à celles qui ont été préconçues, peuvent devenir, ce nous appellerons plus loin, des espaces totémiques (Durkheim & Adloff, 1960). Ils ont une forme de matérialité, mais existent surtout grâce aux représentations collectives, sociales et culturelles qui leurs confèrent du sens (Di Méo, 1999). Comme nous l'avons déjà expliqué précédemment la territorialité ne peut exister que par la pratique réelle de l'espace. Mais celle-ci aboutit à la fois à la production d'un espace objectivable et idéal. Selon Sylvie Clidère et Alix De Morant (2009) certains spectacles de danse proposent un ailleurs paradoxal à la fois dans et en dehors de la réalité. Ils produisent une fiction dans la réalité. Si l'on procède à la manière de Jean François Augoyard (1979), il est possible de dire que la danse contemporaine in situ, le street art et les sports de rue utilisent la synecdoque pour transformer l'ici en ailleurs et un espace quelconque en un espace totémique. Il s'agit de procéder à une extension

de sens grâce à l'imaginaire. De la même manière qu'un mot, un espace peut évoquer bien plus que son sens premier. Il devient un tout à partir d'un détail, à partir d'une légende ou d'un fait réellement avéré. Cette figure de style, peut ainsi décrire, comment certaines pratiques peuvent transformer certains espaces en « singularités grossies » qui font mémoire et communauté.

Nous avons donc repéré une capacité transdisciplinaire à vivre la ville comme un ailleurs en redonnant de l'importance à l'onirisme. C'est selon nous la première caractéristique des espaces publics produits par les riders, les danseurs et les street artistes. Nous aborderons ce point dans un premier temps pour ensuite tenter de développer l'idée selon laquelle certains espaces publics changent de statut sous l'effet des actions ici étudiées. Nous expliciterons à cette occasion ce que nous entendons par espaces totémiques. Pour terminer, en tentant de faire du lien entre ces deux premiers constats, nous démontrerons que les danseurs, les riders et les street artistes vivent une ville extraordinaire en la travaillant comme des artisans. C'est cette dernière idée qui nous permettra de conclure cette troisième partie.

Vivre l'espace public de l'ailleurs

Comme nous l'avons vu dans la partie précédente, la multiplication de la présence d'images contribue à la création des imaginaires qui influencent en partie le comportement de nos enquêtés. Dans le monde des sports de rue et du street art, certaines images donnent à voir une mise en scène stéréotypée des espaces participants à la construction des imaginaires du territoire urbain (Maurie, 2003). Ces vidéos et ces photographies contribuent à la modélisation d'une image mentale qui donne du sens et laisse un souvenir. C'est grâce à cette « imagibilité » (Lynch, 1998) qu'un spot de Montpellier peut donner l'impression à un pratiquant d'être à New York (Laurent & Gibout, 2008). Ces images, et l'imaginaire qu'elles induisent, jouent donc un rôle dans la déconstruction de la ville, dans l'écriture d'une nouvelle histoire, et dans la production d'un nouveau lien entre l'individu et le lieu. Elles nourrissent donc les propositions, c'est-à-dire les peintures, les tricks et les mouvements dansés. Mais elles influent même sur la manière dont nos enquêtés visitent et arpentent les villes. Nombreux sont ceux qui déclarent avoir construit une nouvelle composition cognitive des cités qu'ils ont arpentées. « Ils tracent des parcours et fabriquent des représentations cartographiques qui mobilisent d'autres imaginaires » (Gwiazdzinski, 2016, p.34). Ils sont à la recherche d'un ailleurs et leur imagination est pour cela leur principal atout.

« Je commence toujours par explorer la ville en sortant des sentiers battus, par me perdre dans l'environnement urbain. J'essaie d'aller... nulle part, contrairement à la plupart des citadins dont les trajets consistent toujours à rallier un endroit bien précis. Je me dessine ainsi une autre carte de la ville, avec des repères différents de ceux de ses habitants et des touristes. » Florian Rivière⁵⁹

« Quand on fait des nights sessions, que l'on descend tous ensemble dans les rues, j'ai l'impression d'être aux States. » Rider

⁵⁹ <http://www.demainlaville.com/la-ville-est-un-couteau-suisse/>

Attention, nous n'entendons pas par « ailleurs » le simple contraire de « l'ici ». Dans notre optique, il est à la fois possible de vivre un ailleurs dans le proche et dans le lointain. C'est pour cette raison que nous pensons, contrairement à Raphael Zarka (2007), que le skater, comme l'ensemble de nos enquêtés, se fait relais d'un mythe de l'ailleurs. Ils nous prouvent tous les jours qu'il est possible de faire de l'ici un ailleurs et de l'ailleurs un ici. « L'exotisation du proche » (Matthey, 2007) est caractéristique des activités que nous avons étudiées, mais peu nombreux sont nos enquêtés qui déclarent ne pas apprécier de se délocaliser ponctuellement pour se confronter à d'autres lieux et d'autres ambiances. En fait, la dialectique de l'ici et de l'ailleurs (Piolle, 1992), est réactualisée notamment par l'imaginaire qui donne une attractivité à certains espaces. L'ailleurs est idéalisé parce qu'il permet d'oublier les contraintes et les frustrations. Il y a dans ce comportement une dimension compensatoire à une ville trop rigide (Lebreton, 2010). L'ailleurs proche ou lointain, réel ou rêvé, permet dans tous les cas de vivre l'altérité (Piolle, 1992). Il y a dans la danse in situ, le street art, et les sports de rue une similitude dans le fait d'envisager la rue et les espaces publics comme un territoire toujours inconnu. Certains de nos enquêtés se conçoivent comme des aventuriers (Escorne, 2013) motivés par les nouvelles découvertes qu'un espace toujours étranger peut offrir. « La quête fait partie du plaisir » (Calogirou, & Touché, 1997, p.75). « La recherche de nouveaux espaces à coloniser est un enjeu majeur dans la démarche de reconnaissance du graffeur. » (Pradel, 2002, p.21).

« Très tôt, j'ai ressenti le besoin de sortir de l'abstraction des plateaux de théâtre, d'amener la danse dans des lieux qui ne lui étaient pas destinés. » Phillippe Saire⁶⁰

⁶⁰ Saire, P. (2016). Ce que la danse fait aux lieux, interventions chorégraphiques en paysages urbains. *L'observatoire, la revue des politiques culturelles*, 48, p.43.

« *La nouveauté dans le skate, elle vient des endroits que tu vas découvrir. L'espace de liberté du skate, il n'est pas dans la réalisation de figures très compliquées, il est dans la découverte de nouveaux spots et de la manière dont tu vas pouvoir t'adapter à quelque chose que personne n'avait vu avant* ». Raphael Zarka⁶¹

« *[En graffiti ou en roller], tu pars en mission, tu pars en, ce que l'on appelle, session... c'est partir à l'aventure quoi ! Tu n'es plus un simple piéton, tu es un explorateur...c'est la recherche du spot. Je ne sais pas, un peu comme rechercher une nouvelle terre.* » Rider et graffeur

Certains de nos prédécesseurs ont fait des liens explicites entre la démarche des riders et autres artistes de rue avec celle des situationnistes (Howell, 2001 ; Gwiazdzinski, 2014). En effet, tout comme eux, ils ne suivent pas les parcours cartographiés par les guides classiques. Ils partagent le goût pour une dérive ludique et sensible. Hors de leurs chez eux, ils appartiennent à la figure du post-touriste (Cohen, 2008) qui visitent hors des sentiers (Gravari-Barbas & Delaplace, 2015). Nos enquêtés arpentent les rues et les espaces non structurés autour d'une spécificité (Riffaud *et al.*, 2015). Ils créent ainsi de nouvelles « situations » où ils sont « demandeurs d'émotion dans un espace qui répond en offrant quelque chose » (La Rocca, 2013, p.175). Ce quelque chose est de l'ordre du cryptogramme, du sous-entendu, du mystère. L'imaginaire a besoin de secret pour se déployer. C'est une autre poétique de la ville, un « imaginaire réel » (Mons, 2013) car ancré dans la matérialité des espaces-temps, qui guide ces explorateurs du réticulaire (Urbain, 1991). Comme nous l'avons expliqué plus haut, ils ont une vision jubilatoire de la rue, parce qu'ils sont à l'écoute de ses stimuli pour restructurer continuellement leurs parcours. Mais l'imaginaire joue aussi le rôle d'un adjuvant (La Rocca, 2013). Il stimule et renforce la volonté d'explorer et de découvrir. Il propose des parcours ritualisés que nos enquêtés peuvent suivre comme un pèlerinage profane, mais qui ne les impose pas. Il y a dans ces activités une recherche de vivre l'errance pour s'autoriser une échappée mentale et physique (Mons, 2013). Cette volonté de se perdre peut être à la fois

⁶¹ Plasticien et skateboarder. Déclaration dans une interview sur France culture, « *Rouler* » (3/5) : *Ride or Die. Des roulettes sous la planche* », octobre, 2013.

exaucée autant dans sa propre ville que dans une ville étrangère et inconnue. Si l'on suit la théorie de Jean Didier Urbain (1991) pour qui les touristes se divisent en tribus, nos enquêtés sont intuitivement l'archétype de la tribu de Thésée. En tant que nomades post-modernes (Maffesoli, 2007), ils vivent la cité comme un labyrinthe dont chaque ramification est à visiter pour explorer la ville derrière la ville. Pour eux « l'exotisme est au coin de la rue » (Urbain, 1991, p.336). Comme nous l'avons déjà expliqué, c'est cet attrait pour la découverte qui les laisse sceptiques face à la tendance des villes à proposer des rues qui racontent des histoires toutes faites et proposent des intrigues connues d'avance (Thibaud, 2006). Dans leur discours, ils se sentent plus proches du voyageur que du touriste (Urbain, 1991 ; Paquot, 2014). Ils vivent la ville étrangère ou quotidienne comme des explorateurs, des aventuriers, des voyageurs voir des archéologues en expérimentant physiquement la ville qu'ils visitent.

« Faut être honnête visiter une ville en suivant un guide c'est assez chiant... Quand je visite en roulant je n'ai pas ce problème... » Rider

*« Je me sens parfois comme un archéologue. Un peu comme quand je cherchais un spot... »
Rider et plasticien*

« Questionner les différentes couches d'histoire à la manière d'un archéologue, Vhils souhaite révéler le vrai visage de la ville »⁶²

« Dans ces deux pratiques [roller et le graffiti], il y a un point commun qui me plaît plus que tous les autres et qui me pousse à continuer à en faire, c'est l'exploration. Je pense que se mettre des roulettes sous les pieds ou d'utiliser un médium comme une bombe de peinture, te pousse à aller dans d'autres endroits dans la ville, dans lesquels tu ne serais jamais allé... Moi ce qui m'intéresse c'est aller dans des endroits, un peu comme quand tu trouves un passage secret dans un jeu vidéo. » Rider et graffeur

⁶² Catalogue exposition « Pierres, Papiers, Peintures, Arts Urbains et Architectures », Montpellier, 2013, p.24.

Dans le street art et la danse in situ notamment, les lieux qui font sens sont souvent ceux dont la dramaturgie est lisible. Selon Pierre Sansot (1973), les pierres enregistrent les événements auxquelles elles ont assisté, et plusieurs de nos enquêtés sont sensibles à cette histoire. C'est pour cela qu'ils préfèrent les murs sur lesquels le temps a laissé une trace plutôt que les parois sans âmes du « white cube » (O'Doherty, 1999). Ce n'est pas par hasard qu'Agnès Varda a appelé son documentaire sur les « murals »⁶³ de Los Angeles « Mur Murs ». Elle y montre, de manière magistrale, comment les murs racontent une société à ceux qui tendent l'oreille mais aussi comment ils peuvent être un bon complice en offrant une structure propice pour mettre en branle l'imagination. (Brassaï, 2002).

« Je choisis les murs qui ont de la vie » Street artiste

« Le potentiel d'un mur, c'est d'une part lié à ses caractéristiques concrètes. Est-ce qu'il est suffisamment lisse, facilement atteignable, suffisamment visible ? C'est très pratique. Et puis après il y a quelque chose de plus subtil, de moins saisissable. Tout son passé, toute la richesse de l'histoire du lieu et tout l'imaginaire qu'il autorise ». Street artiste

« Il y a des espaces qui racontent déjà tout. En tant que danseur tu n'as pas grand-chose à faire... A partir du moment où tu commences à danser, le message devient presque évident. »

Danseur

En danse contemporaine « hors les murs », Alix de Morant et Sylvie Clidière (2009) justifient l'appropriation des friches industrielles par le contact exacerbé avec la matière que l'on y retrouve. Nous nous permettons de compléter cette idée en ajoutant que, pour nos enquêtés, c'est aussi la charge symbolique très particulière de ces lieux qui participe à la construction d'un lien entre le

⁶³ Peintures murales

danseur et l'espace. Les traces de l'histoire sont immédiatement visibles et ne laissent pas indifférentes les personnes qui s'approprient ces lieux, qu'ils soient riders, graffeurs ou danseurs.

« Quand je danse dans des lieux qui ont une histoire particulière, c'est toujours très différent. Tu ne peux pas faire comme si ce n'était rien. » Chorégraphe et danseur

« Très longtemps en graffiti ... la finalité ce n'était pas la peinture en elle-même, c'était tout ce qu'il avait avant et après. C'est toute la recherche du spot. Quand tu graffes dans un métro par exemple, le plus difficile, le plus intéressant, et ce qui te donne le plaisir, c'est d'accéder à un endroit secret, interdit. Et une fois que tu es devant le métro, que tu vas commencer à peindre, ben la, limite tout a été fait. » Rider et graffeur

« J'adore les pièces pourries, quand l'anecdote autour est un chef d'œuvre. Le graffiti c'est surtout la trace d'un processus. » Graffeur

Après le passage de nos enquêtés l'espace réel comme l'imaginaire qui lui est attaché est transformé. C'est en cela qu'il y a « fabrique de l'imaginaire » des lieux urbains (Chaudoir, 2008). La danse in situ, le street art et les sports de rue ont la capacité de redonner un nouveau sens à un espace. Et nos enquêtés ne sont jamais vraiment rassasiés. Ils sont toujours à la recherche de leur paradis perdu, un espace idéalisé qui repousse sans cesse les limites des territoires à découvrir. Il est intéressant de remarquer qu'un des premiers thèmes mythiques de la danse contemporaine est celui du labyrinthe (Roland, 2005). Nos observations confirment celle de Pascal Roland, puisque bon nombre des spectacles auxquels nous avons pu assister abordaient les thèmes du passage, du voyage, voire de l'errance. En allant plus loin, il est aussi possible de remarquer que la valorisation du saut, en tant que « phase aérienne transitoire, moyen d'aller d'un endroit à l'autre de manière ludique et joyeuse... un déplacement vif et léger, utilisant le sol comme possibilité de rebonds, origine de nouveaux départs. » (Roland, 2005, p.23) existe en danse comme dans les sports de rue.

Nous y voyons un argument de plus pour soutenir l'idée que cette quête perpétuelle d'un ailleurs perpétuel est transversale aux trois activités que nous avons étudiées. Cette dérive peut être ralentie par certains hauts lieux que nous appellerons espaces totémiques dans quelques lignes. Mais celle-ci ne sera pas stoppée indéfiniment parce que la ville réenchantée, qui est en partie autoproduite, est celle de la découverte perpétuelle.

Totémisation de l'espace public

Quand on pense à une ville, on pense majoritairement à certains de ses bâtiments parce qu'ils sont une composante importante de l'esthétique urbaine (Gibout, 1998). Une statue qui pointe une flamme vers le ciel et une immense structure en acier... voilà les lieux auxquels l'image de New York et de Paris est associée. Pourtant bon nombre de nos enquêtés nous ont fait part du fait que ces check points incontournables d'un dépeçage touristique classique ne font plus mouche pour eux. Ils n'ont pas perdu leur pouvoir d'évocation, mais simplement celui de l'attractivité. D'une certaine manière, leur position est bien résumée dans les mots de Pierre Sansot. « Les grands lieux urbains dévoilent, d'une façon irremplaçable la ville. Nous risquons, en effet, de nous laisser fasciner par la personnalité vigoureuse de tel ou tel de ces lieux. Et la ville, entité confuse, tendrait à s'effacer au profit d'êtres dont la configuration possède plus de netteté ». (Sansot, 1973, p.38). Nous avons montré dans la partie précédente, que nos enquêtés étaient plus attirés par l'idée de se perdre volontairement dans le dédale des rues et des non-lieux, à la manière d'une dérive situationniste. Pourtant, comme nous l'avons expliqué dans un article (Riffaud, 2017), il est plus pertinent, notamment dans le cas du street art et des sports de rue de parler d'un comportement hybride. Au-delà de cet arpentage à l'image de celui de Thésée dans le labyrinthe du Minotaure, certaines rues propres à ces mondes et à ces cultures sont devenues sacrées et incontournables. Un rider peut effectivement aller à Londres sans voir *Big Ben*, mais il ne ratera sans aucun prétexte une session à *South Banks*⁶⁴. Il en était de même pour *5 pointz*⁶⁵ dans le monde du graffiti avant sa destruction. Remarquons au passage que son caractère baroque a marqué les esprits. « Tout le baroquisme de cet endroit se situait dans la juxtaposition des pièces bariolées qui s'étaient succédées au cours des années, dans leurs emplacements parfois inimaginables, dans la joie agressive qu'elles dégageaient. » (Parisi, 2015, p.164). De manière générale, selon nos enquêtés, la ville humaine et attrayante est celle où l'on peut à la fois se perdre dans le dédale des

⁶⁴ South Banks est une zone urbaine sur la rive de la Tamise, autour de la gare Waterloo Station à Londres. Elle est connue comme centre culturel important de la capitale britannique car elle contient un grand nombre de musées, de théâtres et de salles de concert. Elle dispose aussi d'un des plus célèbres spots d'Europe pour le skateboard, le roller et le BMX.

⁶⁵ Lieu mythique du Graffiti New Yorkais détruit en 2014

rues, mais aussi se retrouver sur certains lieux sacrés. Les sites internet et la presse spécialisée, via les images publiées, invitent au voyage et créent une cartographie locale et internationale des spots à visiter (Riffaud, 2017). Nos enquêtés ont aussi des *check points* symboliques et sacrés qu'ils collectionnent en y faisant présence. Ils sont sur ce point assez proches du tourisme d'Icare (Urbain, 1991) qui préfère les clairières à la jungle urbaine. Il n'est pas question ici de se perdre, mais plutôt de se retrouver dans des lieux bien identifiés où s'incarne leur culture. Ces lieux ne sont donc pas ceux qui font l'unanimité pour la majorité, mais ils ponctuent aussi l'exploration « hors-piste ». Si le rite touristique est un rite de découverte, c'est aussi un rite de sauvegarde d'un imaginaire avec ses mythes et ses légendes.

La ville est un univers complexe, parfois les flux l'emportent sur les lieux (Mongin, 2005), et d'autres fois, notamment sous l'action de nos enquêtés, certaines rues deviennent des hauts lieux. À ce moment-là, elles ne sont plus seulement un outil urbanistique favorisant les flux ou « ce qui sépare les maisons les unes des autres » (Perec, 2000, p.93). Les exemples sont particulièrement nombreux dans le monde du street art et dans celui des sports de rue. Ces cultures ont des temples et des sanctuaires où se développe une religiosité communautaire caractéristique de l'esprit du temps. Comme toute religion, celle-ci a besoin d'objets ou d'espaces suffisamment réels pour créer une communauté visible et faire du lien entre les croyants du moment et ceux qui les ont précédés (Halbwachs, 1997). L'espace public devient totémique c'est-à-dire un lieu réel, mais qui se distingue par ses prolongements oniriques qui lui donnent un statut particulier (Bachelard, 1943). Certaines villes possèdent le paradis du skate, la mecque du roller, ou le mausolée du graffiti. Ces « grands lieux se distinguent par les parcours qu'ils sollicitent » (Sansot, 1973, p.54), mais ils ont aussi une attraction sentimentale issue de la construction d'un imaginaire lié aux nombreuses photos déjà existantes. Ces images se superposent sur la réalité et la transforment. Ces lieux ont un statut particulier parce qu'ils font image (Mons, 2013), parce qu'ils sont associés à un événement qui les dépasse et qui a été immortalisé. D'ailleurs, à la manière d'Icare, les pratiquants qui y passent oublient rarement de « faire des images » avec leur appareil photo devenu le meilleur acolyte de leurs « *road-trips* » (Riffaud, 2017). Comme nombre de touristes, ils privilégient l'image au langage (Urbain, 1991) et contribuent ainsi eux-mêmes au cycle (cf partie précédente). *Brooklyn Banks*, *5 pointz*, *South Banks* n'évoquent peut-être rien de particulier pour le lecteur néophyte, mais les riders et les graffeurs peuvent décrire ces espaces avec précision sans même y être déjà allés.

Ils ont construit cette représentation grâce aux images abondantes qu'ils ont pu avoir devant les yeux. Ces lieux sont définis en termes d'évènements et deviennent des espaces parce qu'ils font image et cristallisent ainsi des émotions et des souvenirs (Mons, 2013). Ces vidéos et ces photographies marquent toute une culture parce qu'elles mettent en lumière les prouesses, mais aussi parce qu'elles sont à l'origine de la capacité du rider à se faire une idée, une représentation du lieu. C'est cette imagibilité qui permet de modéliser une image mentale qui donne du sens à partir des particularités du lieu et laisse un souvenir (Lynch, 1998). Ces rues s'incarnent, s'intensifient et finissent par habiter les individus autant qu'ils les habitent. Ils deviennent des icônes urbaines dans lesquelles chaque trace est un discours ou une histoire (Glauser, 2010). À Montpellier, dans le monde du skateboard, c'est la place Albert 1er qui a ce statut (image n°23). En plus d'être un spot historique et très fréquenté, c'est un espace qui fait sens pour tout skateur du sud de la France qui se respecte. C'est un lieu de pèlerinage, voire de culte (Laurent & Gibout, 2008). Lorsqu'un pratiquant se retrouve là-bas, il vit un impact sensoriel de haute intensité lié à l'architecture, à l'ambiance et au contact physique avec les matières. Celui-ci est, en plus, décuplé par l'impression d'être lui-même dans la vidéo ou la photographie qu'il a tant regardées. Les émotions palpables sur l'écran sont vécues dans l'arpentage et les mouvements du corps. Une dialectique entre le réel et l'image de celui-ci prend forme amplifiant la symbiose entre le « spot » et l'individu.

« À Montpellier, la place Albert 1er c'est LE spot. J'aime bien l'atmosphère et le fait qu'il y ait toujours un type avec qui skater ». Rider et peintre



Image n° 23 : Place Albert 1^{er}, Montpellier

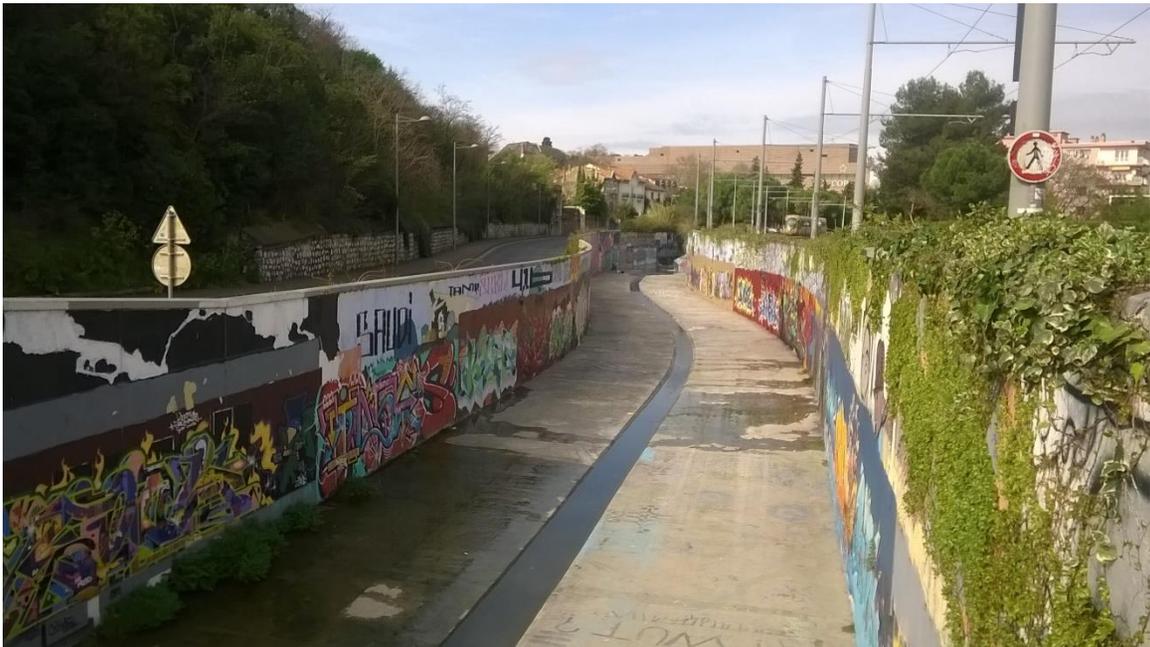


Image n°24 : Canal du Verdanson, Montpellier

Il y a le même phénomène dans le graffiti, certains murs ont plus de valeur symbolique que d'autres. L'attraction sentimentale construite avec les années devient « un symbole d'appartenance et de référence... ainsi qu'une modalité de présence sociale singulière ». (La Rocca, 2013, p.168). La culture des pratiquants implique d'y passer s'ils sont à proximité. Et le fait qu'ils correspondent à ce que Pierre Sansot (1973) appelle des espaces louches, grouillants et bruyants ou des espaces sinistres, déserts, et silencieux n'y change rien. Au contraire, les bassins de rétention d'eau et les friches sont parfois plus appréciés que les lieux en pleine lumière. « L'imaginaire a besoin de niches, de secret pour se déployer » (Mons, 2013, p.113). L'encadré ci-dessous, qui est un extrait d'une discussion avec un street artiste montpelliérain, en témoigne. A Montpellier, c'est le canal du Verdanson qui accueille presque tous les jours les graffeurs expérimentés et les street artistes en herbe (image n°24). Anciennement dénommée « Merdanson », ce n'est pourtant pas le lieu le plus reluisant de la métropole héraultaise. Mais ce n'est pas une exception, avant sa destruction, le spot new-yorkais historique des sports de rue, *Brooklyn Banks*, n'était apprécié que par cette population. « *It was a gritty and poorly maintained park rarely used by most of people...for decade nobody wanted the space except the skateboarders* » (Chiu, 2009, p.102).

*Extrait de l'article : Riffaud, T. [Al Sticking](#) (2016). Ver'Rue' sensible. Dialogue entre sociologie et street art. *Cahiers Européens de l'imaginaire*, 8, 262-265, 263.*

Dans la presse (la gazette (n°1249/juin 2012), les Halles Laissac sont décrites comme une verrue, un espace sale et non accueillant. Pourtant c'est sur ce même lieu, que tu aimes régulièrement coller et tu y as même fêté ton anniversaire. La perception d'un lieu et le jugement que l'on porte sur lui sont très personnels. L'imaginaire et le sensible jouent un rôle très important.

[Les halles sont loin d'être mal accueillantes. Elles sont justes à l'image de la ville. C'est un lieu de circulation parfois un peu squatté. Je préfère en faire abstraction. Je ne veux surtout pas m'empêcher de découvrir certaines parties de la ville à cause d'une insécurité fantasmée. Les halles c'est un lieu de vie, une société à petite échelle et c'est aussi ça que j'aime. C'est une verrue parce que ce lieu est incompris et non vécu.](#)

Ce que j'appelle « Les artisans » d'espace public, dont tu fais partie, apprécient souvent des lieux considérés comme sales par les autres. Friches, égouts, et autres bassins de rétention d'eau deviennent des espaces réellement pratiqués. Ils contredisent le fait que le corps de la ville fréquentable est celui du corps sain (Sennett, 2001).

[Oui, toutes les rues sont susceptibles de m'intéresser. Il faut se donner les moyens de rendre accessible n'importe quelle parcelle de béton.](#)

Manuel Bello (2012), parle de zones érogènes dans la ville. Chacun aurait les siennes. Cette métaphore fait sens selon toi ?

[Oui complètement, ma ville n'a d'ailleurs pas qu'une seule zone érogène...](#)

Les Halles Laissac en font partie ?

[Oui... C'est le téton... Hahaha. Vu de haut et avec un peu d'imagination cela a un peu cette forme...](#)

Une verrue pour certains, un téton pour les autres... On pourrait presque conclure là-dessus. Cette comparaison montre à quel point tu es attaché à ce lieu

Selon Pierre Sansot (1973), en réactivant la ville à chaque instant et dans tous les lieux il est possible de la resacraliser. C'est ainsi que certains espaces peuvent devenir totémiques. Tout citoyen fait exister un lieu en y ajoutant sa présence, mais nos enquêtés font plus qu'y ajouter de la vie. Ils produisent des lieux de reliance (Pellegrino, 2000), des lieux qui font lien entre l'individu et le social parce que l'altérité est à la fois niée et affirmée. Certains sont des espaces de l'entre soi, des espaces communautaires (Berdoulay *et al.*, 2004). C'est par exemple le cas du canal du Verdanson, fréquenté quasi exclusivement par les graffeurs et les riders. Mais certains espaces totémiques conservent leur caractère public malgré l'occupation presque continue de nos enquêtés. C'est par exemple le cas de la place Albert 1^{er} où la présence des skaters s'ajoute à la fréquentation ordinaire d'une place. Dans tous les cas, ce que nous retenons principalement c'est que ces lieux totémiques, en étant sacralisés, permettent d'unifier les corps individuels et physiques au corps social. Nous n'utilisons donc pas la notion de « totem » à la manière de Sigmund Freud (1975), mais plutôt dans la lignée de la pensée d'Emile Durkheim (1960). Nous partageons l'hypothèse selon laquelle l'homme a besoin de diviniser des objets ou des lieux à partir de représentations collectives. Le totem, pouvant être défini comme un objet sacralisé, devient réalité dans les groupes qui partagent des connaissances, des valeurs et des imaginaires. Ce sont ces représentations sociales partagées qui influencent leurs visions du monde, qui jouent un rôle dans l'institution d'une réalité consensuelle. Une fois déterminé, le totem renforce d'ailleurs le groupe ou la communauté, en devenant un de ses symboles. Il rassemble les personnes autour de lui, autant qu'il les sépare de ceux qui ne partagent pas cette religiosité qu'il incarne. « Avant d'être croyance, dogme, elle [la religion] est passion et ardeur qui réunit les fidèles » (Moscovici, 1988, p.72).

Dans le monde des sports de rue et dans celui du graffiti/street art, le totem est bien souvent un espace particulier, une place, une rue, un dessous de pont... Ils sont produits dans « l'effervescence collective », quand l'énergie de la communion - ou « *mana* » - fait ressentir aux personnes présentes le caractère extraordinaire d'un moment (Durkheim & Adloff, 1960). C'est cette « *mana* », qui se fixe sur le lieu et objective son caractère sacré. L'espace totémique naît de la communion et de l'effusion tonique entre les hommes qui marquent leur mémoire collective (Halbwachs, 1997). Nous savons que celle-ci nécessite un espace où il est possible de déposer des souvenirs, mais surtout de les retrouver grâce à sa relative stabilité dans le temps. « L'espace est une réalité qui dure : nos impressions se chassent l'une l'autre, rien ne demeure dans notre esprit

[...] C'est sur lui [l'espace] que notre pensée doit se fixer, pour que reparaisse telle ou telle catégorie de souvenirs » (Halbwachs, 1997, p.209). Le lieu reçoit l'empreinte du groupe et il fait lien parce qu'il participe conséquemment de l'identité collective. Cette capacité de l'espace à faire société, est révélatrice d'une forme de refus de l'institutionnalisation de la mélancolie programmée par la culture moderne (Moscovici, 1988). En effet, nos enquêtés expriment une volonté de combattre le désenchantement de toute existence dans un monde volontairement profane. Ils sont bien à la recherche d'espace où la « *mana* » durkheimienne peut éclore à nouveau. Ils sont à la recherche d'espaces où l'égoïsme chronique est remplacé par le sentiment d'appartenir à un tout. Ces situations de coprésence que nous avons longuement observées n'ont donc rien d'anecdotique. D'une part, elles forment le premier niveau de la substance sociétale (Levy & Lussault, 2003) et elles sont d'autre part l'expression d'un réel besoin trop rarement assouvi selon nos enquêtés.

« Plus de partage, de donner ou offrir quelque chose aux autres... tu as envie de partager, sinon on se cacherait pour le faire. Tu le fais pour partager ton plaisir personnel, pour que les gens ressentent ce que tu vis en le faisant. » Graffeur et rider

« Ce que j'apprécie de plus en plus, c'est le contact avec les gens... Quand je peins, les gens s'arrêtent et on discute. Tu apprends plein de choses comme ça. » Street artiste

« Rétrospectivement, ce que je retiendrais c'est les rencontres. Avec le street art et le skateboard je me suis fait plein de vrais potes... J'ai vécu aussi des discussions farfelues avec des types que j'aurais certainement ignorés dans un autre contexte. » Rider et street artiste.

Même si notre recherche a moins mis en apparence l'existence de lieux totémiques dans le monde de la danse, cette activité crée quand même des espaces où le lien social se renforce. Pour Pascal Roland (2005, p.285), la danse contemporaine permet de percevoir les modalités de l'être ensemble. Au-delà d'être des espaces de pratiques, les espaces « dansés » sont des espaces de rencontre, de discussion et de débat. Ces rapports humains sont majoritairement entre pairs, mais

lorsque les caractéristiques de l'espace en question le permettent, le public, convoqué ou non, rentre souvent en relation.

« Ce n'est pas toujours facile, de s'adapter au public... les enfants, parfois ils nous touchent, ils nous parlent... ce n'est pas facile de trouver la bonne réponse, mais toutes ces interactions sont vraiment intéressantes. » Danseuse

« La plus grande différence entre la salle et la rue, c'est le public. Dans la rue, il se permet des choses qu'il ne ferait pas dans une salle. Le spectacle est désacralisé et c'est pour cela qu'il peut à mon avis faire plus de liens entre les gens. » Danseur et chorégraphe

Dans les trois activités que nous avons étudiées, les lieux investis permettent à chaque individu d'expérimenter sa sociabilité et de conserver la mémoire d'une histoire commune. Ainsi que le montre Gilles Vieille Marchiset (2007), il s'agit bien de lieux anthropologiques en tant que constructions concrètes et symboliques d'espaces considérés comme la matrice d'expériences individuelles et collectives (Augé, 1992). Ils jouent d'ailleurs un rôle non négligeable de socialisation (Chaudoir, 2000). « La création artistique contextuelle a cette faculté à déposer une charge affective exclusive qui se transforme en mémoire vive partagée. On ne repasse plus sur une place publique de la même façon après y avoir vécu une émotion esthétique. » (Le Floc'h, 2016, p.75). De nos jours, *Brooklyn banks* à New York et le parvis de Bercy à Paris ne sont plus. Comme le *5pointz* dans le monde du graffiti, et malgré les protestations, ils ont été les victimes du dynamisme intrinsèque et inéluctable des mégapoles contemporaines. Les décideurs n'ont pas reconnu à ces lieux des potentiels socialisants, touristiques et patrimoniaux. Ce dessous de pont, ce bâtiment à l'abandon ou ce parvis de salle de spectacle ont été démolis et le potentiel de ces lieux, leur caractère totémique a été sous-estimé. Ces décisions ont privé les riders et les graffeurs des hauts lieux qui ont participé à l'histoire et au développement de leur activité. Ils se lamentent d'ailleurs comme des fidèles face à un autel renversé. C'est la capacité de vivre ces lieux physiquement qui disparaît, mais cela fait surtout courir le risque d'une disparition du caractère

palpable de leurs cultures. Pourtant, nous pouvons observer que la puissance symbolique qui leur est rattachée est finalement peu touchée. La « mort » de ces « spots » a peut-être même renforcé leur pouvoir évocateur. L'impossibilité de pouvoir s'y rendre donne de l'importance à chaque émotion passée. Ces souvenirs distinctifs forment le terreau de l'imaginaire urbain des générations suivantes qui ont accès à cette mémoire collective par transmission orale, par les images d'archives (Cretin, 2007 ; Laurent, 2012), mais aussi par le numérique. Il est, par exemple, possible de visiter *Brooklyn Banks* dans certains jeux vidéo de skate. Cette possibilité de « session » virtuelle dans une ville immatérielle et augmentée ne dévalorise pas le réel, au contraire elle le met en valeur et amplifie son souvenir. Plusieurs exemples du même genre existent dans le monde du graffiti/street art. L'ex-Tour 13 est visitable en 3D, tout comme les ex-magasins généraux de la Chambre de commerce et d'industrie de Paris qui étaient considérés comme la cathédrale⁶⁶ ou le temple⁶⁷ du graffiti parisien. Ces numérisations pérennisent le caractère sacré de ces lieux et des peintures qui s'y trouvaient. Il en est de même pour le travail monumental initié par les graffeurs *Lek* et *Sowat* dans un magasin désaffecté du nord de Paris. Le fait que leur travail, si justement nommé « Mausolée », soit toujours visitable dans une vidéo⁶⁸ malgré sa disparition physique est une manière pour les artistes de garder un souvenir de leurs lieux de culte profane.

« J'ai fait mon apprentissage dans les espaces abandonnés. Je ne savais pas encore ce que j'allais en faire, mais je ne voulais plus peindre dans les terrains vagues, parce que les peintures restaient une semaine voire une journée seulement. En fait, ces lieux abandonnés, c'était un peu comme des églises. » Lek⁶⁹

⁶⁶ <http://rue89.nouvelobs.com/rue89-culture/2013/09/14/street-art-a-pantin-cathedrale-graff-va-disparaitre-245641>)

⁶⁷ <http://tempsreel.nouvelobs.com/immobilier/immobilier-d-entreprise/20160701.OBS3759/les-magasins-generaux-de-pantin-embleme-d-un-nouveau-brooklyn.html>)

⁶⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=jYnLx9l-0Sw>

⁶⁹ De Paris à Pantin, le graffiti à vif, *Liberation*, novembre, 2014.

Rajoutons que si le caractère éphémère des actions est souvent une règle pour nos enquêtés, elle ne s'applique pas toujours à leurs espaces totémiques. Londres et Montréal ont, par exemple, reconnu le statut patrimonial et sensible d'un espace public historiquement investi par les adeptes de la glisse urbaine et du graffiti. *South Banks* a été préservé d'une démolition, non sans mal, grâce à la détermination d'une association « *Long Live South Banks* » qui a réuni 150 000 signatures contre le projet de réhabilitation. Il faut croire que leur slogan « *You can't move history* » correspondait aux sentiments des aficionados et a convaincu les élus qui en ont débattu jusqu'au parlement. Comme le proclame celui qui était, à l'époque, le maire de Londres, « *The skate park is the epicentre of UK skateboarding and is part of the cultural fabric of London. This much-loved community space has been used by thousands of young people over the years. It attracts tourists from across the world and undoubtedly adds to the vibrancy of the area – it helps to make London the great city it is.* » (Boris Johnson, 2014⁷⁰). Il en est de même pour « *Big O* » à Montréal (image n°25) qui a été littéralement déplacé pour ne disparaître à cause de travaux autour du stade olympique. Dans les deux cas, les municipalités ont incontestablement utilisé ces espaces pour affirmer leur singularité et promouvoir leur territoire. Paris et New York n'ont donc pas eu le même rapport aux « spots totémiques » d'une minorité trop silencieuse. Ces espaces disparus sont devenus des lieux pour mémoire, des lieux qui échappent à l'oubli (Nora, 1992 ; Lazzarotti, 2012).

⁷⁰ *The Guardian*, Janvier, 2014 : <https://www.theguardian.com/uk-news/2014/jan/15/southbank-skatepark-boris-johnson>



Image n°25 : Big O, Montréal

Dans le cas de Montpellier, il est intéressant de remarquer que la place Albert 1^{er} dont nous avons déjà parlé n'a jamais perdu son pouvoir d'attractivité malgré la succession de différentes phases de travaux qu'elle a subies. Comme l'avait déjà très bien montré Julien Laurent (2010), les skateurs se déplacent au gré de l'évolution des possibilités. Depuis le début de ma thèse, deux nouvelles phases de travaux ont eu lieu. Elles ont grandement modifié le spot puisqu'une nouvelle ligne de tramway est apparue là où la majorité des skateurs évoluaient (image n°26). Ce nouveau paramètre à prendre en compte n'a pas pour autant dissuadé les riders de venir y pratiquer en nombre. Le fait qu'ils aient une nouvelle fois modifié leurs comportements et réorganisé leurs déplacements montrent, selon nous, le véritable attachement des skateurs montpelliérains à cette place. Ceci s'explique évidemment par des critères objectifs comme son emplacement et la qualité du sol, mais sa dimension totémique joue, selon nous, aussi un rôle important dans cette attractivité qui ne se dément pas en dépit des années.



Image n°26 : Travaux place Albert 1^{er}, Montpellier

Pour résumer notre pensée, les danseurs, les riders et les street artistes que nous avons rencontrés ont la capacité de modifier les représentations associées à un espace. Ils sacralisent le monde urbain (Eliade, 1965). Ils occupent le chaos pour le transformer en cosmos. « En manifestant le sacré, un objet quelconque devient autre chose, sans cesser d'être lui-même » (Eliade, 1965, p.18). La production de l'espace public par nos enquêtés commence par son appropriation réelle et symbolique. Grâce à leurs actions, notamment orientées par leurs imaginaires, ils exhausent et signifient des espaces plus ou moins anodins et les font accéder à une forme de monumentalité (Chaudoir, 2008). La nouvelle carte mentale de la ville qui en résulte ne correspond pas à celle le plus souvent admise. Elle est plus personnelle et réenchantée parce qu'elle est produite sur mesure. Mathis Stock (2006) explique d'ailleurs à ce propos que c'est le faire qui donne une signification à l'espace. Ce sont les actions entreprises qui définissent les valeurs associées à l'espace.

Conclusion intermédiaire : Artisans de la ville extraordinaire

« *La ville est un poème que chacun improvise* »

Thierry Paquot⁷¹

Nous avons tenté de montrer que nos enquêtés sont pour la plupart des rêveurs de vocation qui ne sollicitent pas seulement leur pensée rationnelle (Bachelard, 1943). C'est d'ailleurs pour cette raison que la valeur des lieux échappe à l'universalité (Retraillé, 1997). À travers leurs activités, ils expriment le besoin de ne pas se contenter de la réalité urbaine qu'on leur offre. Ils ne voient pas la ville comme un traquenard, mais plutôt comme une terre d'accueil à transformer (Bachelard, 1957). En danse, en street art ou dans les sports de rue, chaque chose peut être ceci ou son contraire en fonction de l'imagination mise en jeu. Nos enquêtés ne révèlent pas une vérité cachée, mais ils permettent simplement de redonner une nouveauté au réel, de produire de l'extraordinaire dans le quotidien. « Imaginer c'est donc hausser le réel d'un ton » (Bachelard, 1943, p.106). Il nous semble fondamental de rappeler que pour qu'un lieu devienne un espace il ne suffit pas de se l'approprier physiquement (Certeau, 1990). Habiter la ville nécessite donc aussi une appropriation symbolique. Être dans un lieu ne suffit pas, il est nécessaire de donner un sens à l'espace même si celui-ci est parfois irrationnel. Nos enquêtés revendiquent en actes un droit au rêve et à l'imagination, parce que c'est ainsi qu'ils se sentent bien en ville. Ils arpentent les villes, à la fois dirigés par les choses et par l'image des choses, mais ils veulent surtout vivre l'espace public comme un ailleurs et créer leurs propres hauts lieux, leurs propres espaces totémiques. Ce phénomène particulièrement visible dans les sports de rue et le graffiti prend forme dans la transformation d'un lieu anodin pour la majorité en un lieu de référence pour une minorité. Il a déjà été identifié que les activités ludiques, qui se pratiquent dans un espace-temps opposé à celui du quotidien, peuvent procurer des états affectifs proches du domaine du sacré (Lebreton & Heas, 2007). L'appropriation de l'espace public engendre parfois sa transformation en véritable maison onirique qui fait sens et qui fait lien (Bachelard, 1948). Une nouvelle interprétation d'un lieu engendre bien souvent de nouvelles

⁷¹ Paquot, T. (2010). *L'espace public*. Paris : La Découverte, p.101.

relations sociales (Conan, 2004). Ce travail de recherche confirme simplement que toute culture s'incarne dans l'espace et que toute culture a sa vision du monde. L'action de la danse in situ, du street art et des sports de rue n'est donc pas anodine quant à leur capacité à transformer un territoire en jouant sur l'imaginaire qui lui est associé. Nous montrerons plus loin que certains politiques ont très bien compris, que l'image d'une ville dépend de son architecture, mais aussi des actions menées par les artistes et les sportifs en son sein. En faisant événement et histoire, ils jouent sur l'imaginaire qui est associé à la ville tout entière (Chaudoir, 1999). « L'image représente une double assise : elle fonde le sens d'une ville et construit un discours sur elle. » (La Rocca, 2013, p.202). Mais avant d'attirer l'attention sur ce phénomène, il s'agit d'insister sur l'idée qu'il y a pour certains citoyens, dont nos enquêtés font partie, de l'extraordinaire dans le quotidien et de l'imaginaire dans la réalité.

Cette thèse nous permet de répondre par l'affirmatif à la question que se posaient Claire Calogirou et Marc Touché en 1997⁷². Il y a effectivement dans les sports de rue l'expression d'un « imaginaire constructeur » et celui-ci reste un moyen privilégié par lequel l'homme apporte une matérialité à ses rêves et à son besoin de réalisation et d'appropriation personnelle. Nos enquêtés habitent l'espace en poètes (Heidegger, 2001). Ils produisent l'espace public en lui donnant une « réalité » supérieure (Lefebvre, 1974). Nos enquêtés revendiquent en actes une ville où chacun peut se nourrir de la ville en la nourrissant à son tour dans une relation réciproque. Trop souvent, la rationalisation de la ville au prétexte d'une beauté géographique artificielle fait courir le risque de créer une ville inhabitable (Ferrier, 2013). Tous nos enquêtés qu'ils soient danseurs, riders ou street artistes confirment que la ville « machine-paysage » avec ces lieux muséifiés constitue une « horreur touristique » (Mons, 2013). L'imposition des hauts lieux est une forme d'organisation totalitaire du rapport sensible à la rue, et, prescrire un regard touristique type, idéal ou universel est la meilleure manière d'appauvrir la ville en tant que refuge poétique des passions. Ils revendiquent le fait que leur regard sur la rue soit un acte de liberté. Cette « décosmisation » (Berque, 2008) réduit les lieux au rôle d'écran où le rapport citoyen/espace disparaît ou au mieux perd en authenticité (Falaix, 2012). Nos enquêtés ravivent le *poetic* en tant que lien existant entre la

⁷² Calogirou, C., Touché, M. (1997). Des jeunes et la rue : les rapports physiques et sonores des skateurs aux espaces urbains. *Espaces et sociétés*, 2, p.74.

poétique et le politique. Ils produisent de l'espace public réenchânté par l'imaginaire, le symbolique et même parfois le sacré. Ceci nous incite à faire deux constats. Premièrement sur le plan scientifique, il nous semble que s'intéresser à la ville irrationnelle est une occasion pour le chercheur d'avoir accès à la ville contemporaine réellement vécue. Deuxièmement, ces dernières informations soutiennent de nouveau l'idée selon laquelle il n'est plus possible que seul l'expert soit détenteur de la vérité dans la ville contemporaine (Ferrier, 2013). Celle-ci est trop subjective puisqu'il n'y a pas d'imagination généralisée, d'imaginaire universel.

« Chacun peut venir dans un lieu et faire éclore une tension onirique... j'imagine que les urbanistes réfléchissent aussi à ça, mais des fois la vache, c'est vraiment nul... En fait, je ne suis pas sûr qu'on a besoin de faire ça. Il y a peut-être des choses qui ne faut pas chercher à faire, qui doivent venir toutes seules... le petit onirisme du quotidien... Des fois on ferait mieux de mettre des pots de fleurs... » Chorégraphe et danseur

Cette troisième partie nous permet d'insister sur l'idée selon laquelle les riders, les danseurs, et les street artistes font partie des citoyens qui produisent de l'espace public en se l'appropriant. En reprenant la rue (Joseph, 1998), ils créent des situations dans lesquelles le lien social a une chance de se développer. Rappelons que l'espace public ne devient une réalité que lorsque ceux qui l'utilisent se côtoient, échangent, partagent, débattent... « Pas plus que la démocratie, l'espace public n'est quelque chose de naturel et qui va de soi. » (Bazin, 2005, p.3).

« Quand tu colles en journée, les gens s'arrêtent souvent. Une fois un type m'a proposé une échelle parce que je galérais ». Street artiste

« Maintenant c'est vraiment un délire. Les gens s'arrêtent en voiture quand il me voit peindre, pour me demander si c'est moi qui ai fait la cocs⁷³ qu'ils ont vue dernièrement. Il y en a qui les comptent, des grands-mères qui les cherchent avec leurs petites filles... » Street artiste

« Le dernier que l'on a fait, les gens nous ont apporté le café, et on a commencé à parler de Montpellier, de l'urbanisme, des inondations qui venaient de se passer... On aurait installé une table, tout le monde se serait assis. Les gens, ils cherchaient à parler, c'était magique... Notre collage a été recouvert par un truc dégueu, mais c'est marrant c'est comme si on avait ouvert un mur où chacun pouvait venir exprimer son opinion. » Street artiste

« Quand tu streetes⁷⁴, il y a toujours quelqu'un qui vient te parler... C'est souvent des types un peu perchés, qui trainent dans la rue et qui cherchent un peu de compagnie. Mais c'est aussi souvent les enfants qui sont tellement bavards que tu es obligé d'arrêter de rouler...haha. » Rider

Mais cette partie nous a permis aussi de rajouter qu'en plus de stimuler le caractère public de l'espace, peindre, danser et rouler participent aussi à son réenchantement. Tous les enquêtés ont d'ailleurs exprimé explicitement à quel point ils y étaient attachés et s'y sentaient bien. Leur présence et leurs actions ont des répercussions à la fois concrètes, mais aussi abstraites sur cet espace qui se renouvelle par diversifications des modalités d'exposition imaginées par les citadins (Pellegrino, 2000). Pourtant il est intéressant de remarquer que nos enquêtés n'ont pas toujours conscience de cette influence sur l'urbain. Certains d'entre eux font ce qu'ils font parce qu'ils en ressentent simplement le besoin sans vouloir, ou pouvoir, mettre des mots sur les conséquences de leurs actes.

⁷³ Voir image n°44.

⁷⁴ Verbe utilisé pour décrire la pratique des sports de rue dans l'espace public.

« Je ne sais pas pourquoi je passe autant de temps dans la rue. Je crois que j'en ai simplement besoin... » Rider et graffeur

« Cette discussion me fait penser à des trucs auxquels je n'ai jamais pensé. Peindre dans la rue, me paraît naturel. » Street artiste

Comme nous l'avons déjà dit à plusieurs reprises, les trois activités qui sont au centre de ce propos transforment l'espace public. Ceci peut d'ailleurs être illustré par les traces laissées sur la ville par nos enquêtés. La ville n'en ressort pas indemne. Elle n'est plus la même. Elle est tatouée, marquée dans sa chair comme pour affirmer le succès de l'appropriation (Ripoll & Veschambre, 2005). « Tout se passe comme si l'on ne pouvait pas s'approprier un espace sans le marquer » (Ripoll, 2006, p.8). C'est ce marquage, cette trace et/ou ce signe qui fait le nœud (Ripoll, 2006) entre l'appropriation physique et l'appropriation symbolique dont nous avons parlé plus avant. Les riders, les danseurs et les street artistes impriment un parcours et modifient ainsi la face visible de l'espace urbain (Sansot, 1973). À l'instar de n'importe quel artisan, ils ne sont pas « hors sol », au-dessus du sol de la ville, ils travaillent sa surface. Le street artiste signe les murs par l'addition de peinture, par l'éraflure et/ou par les rayures. Quant au rider, il tague aussi à sa manière. Les roues, les pegs⁷⁵, les trucks⁷⁶ et les platines⁷⁷ laissent une trace pour chaque trajectoire empruntée. L'un et l'autre savent d'ailleurs très bien que celles-ci seront différentes en fonction de la matière. Le bois, le ciment, le marbre, le verre, le PVC ont tous leurs spécificités et y faire trace n'implique pas les mêmes actions et les mêmes outils. « La performance [dans le skateboard] ne se limite pas à ce genre de courts-circuits symboliques : elle peut prendre la forme très concrète d'une altération des formes, par l'effet de l'usure ou de l'intervention » (During, 2009, p.78).

⁷⁵ Tube métallique ajouté à la roue qui permet aux BMXers de slider.

⁷⁶ Pièce métallique vissée à la planche qui sert de liaison entre la planche et les roues.

⁷⁷ Pièce en plastique sur laquelle les roues de roller sont fixées.

« Il y a le jeu de la trace aussi. Tu bouges et tu te dis impossible qu'un mec soit déjà venu ici et tu trouves le tag d'un pote. Et tu te dis qu'est-ce qui s'est passé, faut que je lui en parle. La trace crée des coïncidences » Graffeur

« J'aime bien la phrase de Picasso, « tout acte de création est avant tout un acte de destruction » Graffeur

« Quand tu rides, tu uses la ville, mais j'assume. Dans la vie, ce qui ne s'use pas c'est flippant parce que ça veut dire que personne ne s'en sert... » Rider

Nous insistons sur le fait que les termes utilisés ont un sens. Si nous pouvons parler de signe dans le monde du graffiti, du street art et plus particulièrement du tag, il nous semble plus complexe de le faire dans celui de la danse in situ et des sports de rue. Nous préférons utiliser celui de trace dans ces derniers. Le signe associe un signifiant à un ou plusieurs signifiés. Il suppose un code culturel (Ripoll, 2006). Tandis que la trace est la « matérialisation d'une présence, c'est-à-dire d'une existence ou d'une action, en l'occurrence humaine, dans et sur le monde matériel objectif » (Ripoll, 2006, p.10). Il est même possible de distinguer la trace, de la marque (Ripoll, 2006). La première désigne ce qui subsiste du passé, « rappelle aux présents ce qui a été » (Ripoll, 2006, p. 10) et n'est pas nécessairement intentionnelle. Tandis que l'espace marqué est identifié, qualifié, et catégorisé de manière volontaire. Simplement, « la marque peut devenir simple trace (perdre sa fonction de distinction), la trace peut servir de marque (être appropriée par ceux qui commémorent ou patrimonialisent » (Ripoll, 2006, p.13). Il est donc réducteur de comparer les traces, les marques et les signes laissés dans l'espace public par nos enquêtés à des marqueurs territoriaux ou à un acte de dégradation volontaire (Borden, 2001). L'apparition dans le graffiti de la bombe à la craie ou du reverse graffiti témoigne du fait que ce ne sont pas les seuls objectifs. Contrairement à nous, certains entrepreneurs de morales (Becker, 1963) ne repèrent pas derrière ces inscriptions l'indice d'une présence humaine (Pradel, 2005) et d'une expérience sensible de la ville. Les affiches diffusées dans le métro new-yorkais en 1982 sur lesquelles était inscrit « *Make your mark in society*

not on society » constituent un bon exemple pour illustrer les pensées de ceux qui considèrent la trace comme une salissure. A l'image de ce que remarque Florian Lebreton (2010) dans le monde de la spéléologie urbaine, nos enquêtes finalisent aussi l'appropriation des espaces fréquentés en les marquant pour les rendre signifiants. D'une part, le désir de personnalisation a été identifié comme une étape du façonnage des lieux qui aboutit à la création d'espaces anthropologiques (Vieille Marchiset, 2007). D'autre part, c'est dans ce qui s'évapore qu'apparaissent la vie et le temps qui passe. La trace a un pouvoir. Sa puissance fragile participe à la décomposition des structures d'un ordre (Mons, 2013). C'est une crevasse, dans les systèmes parfaits, qui témoigne au grand jour du caractère passager de toutes choses et du devenir ruine de toutes les villes (Mons, 2013). C'est de ce pouvoir que se saisit Patrice Barthes à Montpellier. Dans une de ses créations dédiées aux flux dans l'espace public, un « traceur » repère la trajectoire d'un passant et marque celle-ci avec un léger décalage (image n°27). Il transforme ainsi la ville en une immense toile sur laquelle les flux et les déplacements sont visibles. Les street artistes et les riders font d'une certaine manière de même et ils sont d'ailleurs eux-mêmes très attentifs à ces traces. Ces dernières sont, pour eux, riches en information. Pour les riders, elles sont la preuve du potentiel du lieu qu'ils observent. Dans le graffiti, elles témoignent de la présence passée d'une connaissance dont la signature a été reconnue. Avec un œil averti, ces traces font du lien, elles parlent à ceux qui veulent et qui savent les déchiffrer. « La trace est tout à la fois marquée d'une chronologie et d'un support associatif et métaphorique » (Chaudoir, 2008, p.51).



Image n°27 : Patrice Barthes, Montpellier

Rajoutons que nos observations montrent que ces traces sont très variées. Elles sont toujours présentes, mais elles sont plus ou moins profondes, plus ou moins éphémères, et plus ou moins réelles. L'invisibilité de la trace n'est pas synonyme d'absence. « Le marquage ne se réduit pas à une transformation durable de la surface terrestre ni à des signifiants visuels » (Ripoll, 2006, p.6). Les danseurs qui sont peut-être ceux qui brutalisent le moins les matériaux saturent pourtant l'espace de traces (Clidière & De Morant, 2009). Lorsque le corps se meut, il laisse bien souvent une empreinte (Baudrillard, 1976). Ils nous démontrent que les corps dansants peuvent laisser une trace sans le marquer physiquement, ou en profondeur ou durablement. Et ceci d'autant plus si la présence corporelle est saillante, remarquable, remarquée, répétée et ostentatoire (Ripoll, 2006). Les traces symboliques et imaginaires sont puissantes. Elles participent à la superposition d'une nouvelle histoire qui marque les esprits de tous ceux qui ont assisté à la scène. Faire une trace revient à rajouter des lignes dans le texte de la ville. « La trace laissée est imperceptible. Elle vit, transformée dans la mémoire, traversée par le souvenir, la pensée. Tous les éléments dramaturgiques de cette urbanité transcendée, les façades, les bruits, les sons, les mouvements des

habitants, la présence des objets concourent à la théâtralité du lieu » (Wackers-Espinosa, 2015, p.5). En fait, qu'elles soient réelles ou symboliques, les traces contribuent à transformer un lieu public en un espace public. Elles sont la preuve qu'il n'y est plus question de stabilité, mais de croisement de mobiles. La loi du propre n'y règne plus (Certeau, 1990). Il faut rajouter que parfois, ce sont ces traces qui contribuent aussi à faire accéder certains espaces à la monumentalité et/ou à les transformer en totem. Par son intensité, l'évènement plastique ou chorégraphique grave un souvenir dans l'espace et dans la mémoire collective d'un groupe (Chaudoir, 2008). L'espace public devient un parcours de traces où « chacune peut devenir archive ou annonce, souvenir ou rêve prémonitoire... » (Payot, 2009, p.40). Il n'y a donc rien de très surprenant à apprendre que l'urbanisme « *clean* » qui consiste à faire place nette, à proposer un territoire du rien (Dollé, 2005) ne satisfait aucunement nos enquêtés.

« Il y a des choses interdites bien sûr, mais il y a tellement de choses qui sont possibles avec ce que l'on a à portée de main. Peu de gens en ont conscience et l'utilisent comme elle a été écrite au niveau de l'utilisation. Tout objet, tout espace peut être revu et corrigé, interprété de manière différente. » Street artiste

« Les artistes déplacent réellement le regard du public sur l'espace, sur l'environnement... Ils laissent une trace sur l'espace. Un corps qui fait quelque chose dans un espace, d'autant plus si c'est beau, laisse une trace dans un espace. » Danseuse

« Dans mon activité, un de mes objectifs c'est de laisser une trace de ce qui s'est passé. J'aime bien l'idée de me dire que les gens touchés par mon spectacle vont y penser à chaque fois qu'ils passeront à ce même endroit... Laisser une trace... et aussi expliquer qu'il y a des possibles partout, chercher à démontrer cette vitalité possible. » Danseur

« Certains spectateurs me disaient ne plus regarder à l'identique tel endroit ou tel autre traversé par nos performances » Danseur et chorégraphe

« À Bercy, il y a des tricks qui ne pourront jamais être oubliés. Tout le monde sait ce qui s'est passé de plus fou. Ces tricks ont marqué les esprits, mais aussi un peu le lieu. » Rider

Dans les lignes qui vont suivre nous expliquerons pourquoi nous considérons les riders, les danseurs et les street artistes comme des artisans d'espace public. Mais l'idée qu'ils transforment la matière de la ville en y faisant trace renforce cette idée. Leur ville est malléable et ils y laissent « leur(s) patte(s) ». « La personnalité des villes [...] n'a jamais été acquise par une autoaffirmation endogène, mais elle est dessinée progressivement, par accident, chances successives et instant propice, à la faveur de rencontres, visites, de traversées. L'expérience de la ville serait aussi le rappel que tout chemin vers l'identité commence par l'inscription de traces d'altérité » (Payot, 2009, p.38). Les traces qui peuvent être connotées positivement ou négativement, comme une cicatrice ou comme un tatouage, apparaissent dans tous les cas comme un processus naturel de la ville constituée d'espace public appropriable et habitable. Pour tenter d'aller plus loin, nous avons interrogé tous nos enquêtés sur leur statut. Il est intéressant de remarquer que la dénomination d'artiste ne fait pas l'unanimité. Même les street artistes et les danseurs sont souvent bien embarrassés lorsqu'ils tentent de se définir eux-mêmes.

« Tu es artiste dans l'œil de quelqu'un et pas dans l'œil d'un autre. C'est un titre que tu ne peux pas t'auto-attribuer. Je suis plasticien parce que je crée de la matière plastique et ça s'arrête là. » Graffeur

« Artiste je ne sais pas vraiment ce que c'est en fait. C'est pour ça que souvent je dis que je suis plasticienne. Je n'arrive pas à avoir la prétention de me dire artiste. » Street artiste

« Être artiste, ça renvoie aussi à une image... Artiste c'est être dans son monde, c'est élitiste. Tout ce que je ne veux pas, j'apprends... C'est une création... Sinon c'est prétentieux. » Street
artiste

L'hétérogénéité interne de chacune des activités que nous avons étudiées implique que la dénomination artiste ne permet pas de regrouper tous les pratiquants sous le même qualificatif. Nous ne nous lancerons donc pas ici dans la délimitation de cette catégorie en sachant qu'elle a la caractéristique d'être extrêmement floue (Heinich, 1993). Beaucoup de questions resteront donc en suspens. Une recherche centrée sur cette problématique serait nécessaire pour y répondre convenablement. Par contre, il nous semble intéressant pour conclure cette deuxième partie d'expliquer pourquoi le terme d'artisan nous paraît pertinent selon ce que nous avons observé. Nous nous inscrivons ici dans la pensée de Richard Sennett (2010), qui utilise ce terme pour décrire des actions bien plus larges que celles liées au travail manuel spécialisé. Notre volonté n'est pas ici de construire une nouvelle catégorie qui est inéluctablement contestable, mais de chercher un terme qui nous permet de penser ce que l'on pense, et ainsi d'avancer dans notre réflexion.

Le monde des sports de rue entretient une relation ambiguë avec le monde de l'art. Actuellement certains pratiquants tentent de conformer leurs pratiques aux spécificités du sport moderne et ne se conçoivent absolument pas comme des artistes. Mais ceci n'empêche pas que d'autres tentent de conserver la dimension esthétique et culturelle de ces activités. Le plus souvent, le statut d'artiste est attribué aux riders qui en parallèle du skate, du roller ou du BMX sont, ou deviennent, plasticiens, peintres, photographes, vidéastes, musiciens. Il est d'ailleurs très intéressant de remarquer qu'ils sont nombreux (Riffaud *et al.*, 2015). D'après nos entretiens, les sports de rue contribuent à la formation d'un regard affuté et décalé sur la réalité et produirait une attirance pour la création esthétique, voire artistique, dans toutes ces formes.

« [Le skate] c'est une bonne école pour être attentif, et c'est pour cela qu'il y a tant d'artistes qui l'ont pratiqué » Raphael Zarka⁷⁸

« Je pense que s'il y a autant de graffeurs qui ont pratiqué des sports de rue et vice versa, c'est parce que dans les deux cas, le truc central c'est l'observation. On n'apprend pas ça à l'école pourtant ça prend du sens quand tu découvres un terrain de jeu comme la ville. » Graffeur

« Finalement c'était [le roller] aussi une école, une première expérience de changement de point de vue... En fait je n'ai jamais arrêté de jouer avec l'espace... » Graffeur et rider

L'histoire confirme ce constat, puisque de très nombreuses expositions, concerts, films, performances ont fait intervenir des artistes qui revendiquaient haut et fort leur passé de riders⁷⁹. À l'occasion de plusieurs expositions, ce sont les riders eux-mêmes qui étaient ou qui participaient à l'œuvre présentée⁸⁰. D'ailleurs, dans le langage courant, il n'est pas rare que le terme d'artiste remplace parfois le terme de rider pour qualifier les pratiquants qui font de l'originalité la caractéristique première de leur « *riding* ». Malgré tout, et même si nous défendons l'idée qu'il existe des liens entre le monde de l'art et celui des sports de rue (Riffaud *et al.*, 2015), il nous semble qu'attribuer le statut d'artistes à cette population est un raccourci qu'il nous faut éviter.

⁷⁸ Plasticien et skateboarder. Déclaration dans une interview sur France culture, « *Rouler* » (3/5) : *Ride or Die. Des roulettes sous la planche*, octobre, 2013

⁷⁹ Ex : *Public Domain*, Gaité lyrique, Paris, 2011 et *La dernière vague*, Panorama, Marseille, 2013...

⁸⁰ Ex : *Manuel de sculpture expérimentale*, Raphael Zarka, Musée Sainte Croix, Poitiers, 2016 ; *Retrospective Michel Majerus*, CAPC musée d'art contemporain, Bordeaux, 2012...

« Le skate c'est de la création par l'action. Le skate c'est de la danse... tu tournes, tu tombes, tu te rattrapes, tu bouges... c'est une action, qui conteste les normes... le skater à la capacité de questionner les gens qui le regarde... Ce n'est pas vraiment de l'art, mais on reste dans l'artivisme. » Skateur et street artiste

« Attention aux liens simplistes entre skate et art... Le skate ce n'est pas de l'art, il y a simplement des parallèles à faire dans la méthode, dans les techniques développées pour aborder la rue » Skateur et plasticien

Ce questionnement existe aussi dans le monde du street art et du graffiti. L'indécision concernant l'attribution du statut d'artiste perdure à la fois chez les créateurs et chez les observateurs. Cette reconnaissance n'est pas encore complète parce que le processus d'artification – qui correspond au passage d'un objet de la sphère non artistique à la sphère artistique (Heinich & Shapiro, 2015) est encore en cours. Certains chercheurs se sont attachés à définir cette activité (Blanché, 2015 ; Genin, 2015 ; Comoy Fusaro, 2015 ; Parisi, 2016 ; Gerini, 2016). Certains ont même tenté de questionner son caractère artistique sans réussir d'ailleurs à se mettre d'accord (Blanché, 2015). Nous avons nous-mêmes participé à ces débats (Riffaud & Recours, 2016), mais il nous semble qu'ils sont finalement assez infructueux à cause de l'hétérogénéité interne de ce que l'on dénomme « street art » ou graffiti (Megler *et al.*, 2014 ; Riffaud & Recours, 2016). Nous partageons dorénavant l'idée selon laquelle certaines formes de pratiques peuvent être affiliées au monde de l'art alors que d'autres ne peuvent l'être que difficilement (Blanché, 2015). Comme pour toute création, la réponse à cette question revient à celui qui contemple ou celui qui critique. Une fois de plus, le terme d'artiste ne nous semble pas être tout à fait adéquat pour parler de ce que nous avons pu observer dans le monde du street art. Ce terme correspond à une partie de nos enquêtés mais pas à la totalité de notre échantillon.

« Je ne me sens pas très bien dans l'appellation artiste. Je suis artiste. C'est-à-dire action politique et résistance culturelle. C'est le terme qui correspond le mieux à ce que je fais. » Street artiste

« J'aime bien désacraliser le statut d'artiste, parce que tous les gens qui m'accompagnent sont souvent très créatifs. Mes créations sont le résultat d'une rencontre entre deux personnes qui ont d'abord imaginé quelque chose. Puis qu'ils l'ont réalisé. Et ça, ce n'est déjà pas rien... » Street artiste

« En fait, je me considère comme un créatif. Si on considère comme artiste la personne qui propose quelque chose alors artiste je suis, mais ma proposition n'a de sens que si des gens considérés comme "non-artiste" participent. Pour ça, il faut désacraliser la fonction d'artiste. » Street artiste

Dans le monde de la danse contemporaine « hors les murs », la majorité de nos enquêtés assument et revendiquent leur statut d'artiste. Seuls ceux dont l'expérience est restreinte, ceux qui appartiennent à la catégorie « artiste instable » (Faure, 2008), nous ont expliqué qu'ils n'étaient pas encore persuadés de pouvoir revendiquer ce statut. Notons quand même que nous avons aussi rencontré certains pratiquants qui préfèrent le terme de danseur à celui d'artiste parce que le premier est trop associé à une déconnexion de la réalité qui ne représente pas suffisamment leurs actions dans l'espace public urbain. Ce sont d'ailleurs souvent ceux qui ont, à l'instar d'Yvonne Rainer⁸¹, délaissé en partie la recherche de la virtuosité pour préférer des mouvements tout aussi techniques, mais plus proches de la vie quotidienne. Sans échapper totalement aux techniques du corps, l'histoire de la danse témoigne d'une évolution du rapport à celles-ci (Febvre, 1992).

Dans tous les cas, le constat est assez clair : nos enquêtés ne se considèrent pas tous de la même manière. Quelle que soit l'activité, si certains revendiquent haut et fort le statut et le rôle d'artiste,

⁸¹ Danseuse et chorégraphe américaine.

d'autres ne se sentent pas à leur aise avec celui-ci. Ils préfèrent se penser « éclairants » plutôt que « brillants » (Bazin, 2013). Ceux-là tendent vers l'indiscipline, refusent l'enfermement, et préfèrent brouiller les frontières entre art et non-art (Mons, 2013). Même si nous savons très bien que le terme d'artisanat ne fera pas non plus l'unanimité, nous allons tenter d'en expliquer l'intérêt heuristique vis-à-vis de notre problématique dans les lignes qui vont suivre. Avant cela, il ne nous semble pas inutile de rappeler que les frontières et les hiérarchies assignées entre l'art et l'artisanat sont socialement constituées et historiquement mouvantes (Becker, 1988 ; Heinich, 1993 ; Sennett, 2010).

« Ma formation c'est photographe, mais je suis devenu aussi un peu tapissier. Haha. Je donne une fonction à la photographie... » Street artiste

« J'ai toujours eu plus une démarche artistique qu'un sens artistique... j'ai développé une petite technique, mais je n'ai pas de talent artistique. » Street artiste

Selon nous, l'espace public ne devient réalité que par la vie qui y prend place (image n°28). Cette thèse nous oblige donc à redécouvrir que l'homme ne subit pas passivement les lieux publics dont il dispose. Au contraire il participe activement à la production des espaces publics, de la ville et de l'urbanité. Nos enquêtés font un *trick*, un mouvement ou une peinture, mais ils produisent aussi l'espace qu'ils habitent en rusant avec les systèmes socio-spatiaux (Di Méo, 1999). Pour cette raison, nous les concevons d'une certaine manière comme des bâtisseurs au sens de Martin Heidegger (2001). En effet leurs actions correspondent aux deux acceptions du terme germanique *bauen*. Ils fabriquent d'une part et habitent de l'autre. Ils sont les aménageurs de leurs propres villes pour pouvoir y expérimenter les joies de l'existence. Nous avons évoqué le fait qu'ils invoquent notamment la dimension poétique des espaces parce que c'est elle qui permet de mesurer le lieu et d'en prendre le pouls. Il est intéressant de remarquer à ce sujet qu'« en tant que faire habiter, la poésie est un bâtir » (Heidegger, 2001, p.226-227). Cette production de l'espace public est donc très subjective. Comme n'importe quelle production artisanale, elle renvoie à l'intime et aux

différents arbitrages mis en place par l'individu. Rappelons aussi qu'il n'est pas si simple de s'approprier un lieu et de le transformer en un espace public ayant une épaisseur sociale. Il y a autant de techniques (Mauss, 1936) derrière l'acte de création que derrière celui de production de l'espace. Il est tout d'abord nécessaire de maîtriser ses outils. À l'image du skate, le street art procède aussi d'une relation ternaire corps, outil, obstacle (Zarka, 2007, p.20). En danse, l'outil et le corps ne font qu'un, mais cela ne simplifie aucunement les actions à réaliser. Il ne suffit pas de bouger pour danser, de rouler pour *rider* , ou de déclencher le spray d'une bombe de peinture pour graffer.

« Tracer un trait paraît simple, mais je défie n'importe quelle personne de le faire correctement du premier coup. Il faut être très précis et prendre en compte de nombreux paramètres pour gérer son épaisseur et sa trajectoire » Graffeur

« Je ne suis jamais vraiment satisfait de ce que je fais. Ressentir et faire ressentir quelque chose seulement avec son corps ce n'est pas facile. C'est d'ailleurs très simple de savoir qui débute ou pas » Danseur

De plus, au-delà de gérer leurs outils, nos enquêtés « artisans » doivent aussi développer une expertise de l'espace. Il doit être, observé, jaugé, testé, comparé dans les trois activités pour en tirer le meilleur profit (Calogirou & Touché, 1995). « Au fur et à mesure que se développe son expérience, l'artiste-bricoleur acquiert un répertoire de configurations qu'il peut mobiliser lorsqu'il est en situation et qui le fait entrer en dialogue avec les matériaux. » (Bazin, 2013, p.10). Les personnes que nous avons rencontrées ont des compétences qui leur permettent de prendre en compte le quotidien urbain pour le transformer. Une des caractéristiques du monde de l'artisanat, que nous retrouvons dans notre recherche, est la place centrale de la matière (Schwint, 2002). Dans notre cas, c'est la matière de la ville qui est travaillée. Nous avons déjà vu que l'acier, le bois, le béton, l'asphalte sont transformés par l'usage et parfois par l'usure. Il y a dans ces activités un tissage urbain, un art du raccord (Zarka, 2007), une mise en relation des matériaux qui forment la ville. Il n'est pas rare que le lieu soit modifié de manière plus ou moins éphémère. Nos enquêtés

ajoutent des éléments. Ils en suppriment d'autres souvent pour décupler les possibilités. « Les skateurs agissent sur les formes architecturées pour en exploiter les capacités qu'elles contenaient en puissance » (Zarka, 2007, p.16). Ils appliquent effectivement sur les supports non suffisamment glissants un corps gras appelé « wax ». Certains d'entre eux n'hésitent pas à se transformer en maçon ou en soudeur pour réparer ou simplement faire correspondre l'espace public à leur attente et augmenter le champ des possibles. De la même manière, certains street artistes, que nous avons rencontrés, déclarent avoir les compétences d'un serrurier et d'un peintre en bâtiment confirmés. En ce qui concerne les danseurs certains d'entre eux rajoutent des éléments de scénographie. Cette compréhension et maîtrise d'un milieu technique, nous incitent à associer les riders, les danseurs, et les street artistes au monde de l'artisanat. La comparaison que nous avons faite précédemment avec le travail du potier prend ici tout son sens. Ils font de l'espace public malléable une forme qui a du sens et une utilité et un artefact dont la valeur d'estime est liée à la valeur d'usage.

« Dans ce duo, nous travaillons avec la matière. Notamment le béton qui nous entoure »

Danseuse

« Je suis serrurier. Haha. Je sais ouvrir toutes les sucettes Decaux, pour pouvoir y glisser mes productions » Street artiste

« Dans le graffiti, il n'y a pas que la bombe. Je sais manier le rouleau, la perche, le pinceau et même l'extincteur. Pour faire du gros, dans les endroits impossibles il faut être un bon peintre en bâtiment ! » Street artiste

« Quand je pars coller on dirait monsieur bricolage, un sac, un bac de colle, mon échelle, mon collage en papier... » Street artiste

« Le talent sans la technique est une sale manie. Je ne sais plus qui a dit ça, mais j'y adhère. Contrairement à ce que certains pensent. Faire un collage nécessite un savoir-faire... Surtout si tout est écoresponsable, colle comprise... Il faut apprendre à remanier des connaissances acquises par certains prédécesseurs. Je n'ai rien inventé, mais je me suis documenté et j'ai appris petit à petit... Avant tout, je suis un artisan... Artiste si on veut, mais bon... Ça commence pareil... Mon métier, c'est photographe tapissier... Street artiste

Créer du décalage, contester la fonction et l'organisation de la chose urbaine nécessite, comme tout artisanat, un apprentissage de longue haleine et une routinisation de l'action (Schwint, 2005 ; Sennett, 2010). Un grand florilège de compétences spatiales et sociales est nécessaire pour interagir avec l'espace. L'analyse de l'apprentissage de celles-ci doit prendre en compte les configurations sociales qui les rendent possible (Faure, 2000). Que ce soit en danse, en street art, ou dans les sports de rue, elles s'acquièrent notamment par l'observation. « Regarder, observer attentivement ou furtivement pour imiter est une modalité d'apprentissage essentielle » (Faure, 2000, p.120). Les anciens, comme dans le monde de l'artisanat, servent de références et de modèles. Très peu d'informations sont écrites et formalisées, la transmission des savoirs est flottante (Vieille Marchiset, 2010). Les connaissances et les techniques sont incorporées, par expérience et essai-erreur, empiriquement plutôt que théoriquement (Schwint, 2002). Dans la danse in situ, le street art, et les sports de rue, le modèle peut très rarement être appliqué à la réalité. Affiner ses techniques demande du temps sans quoi l'artisan est incapable, par exemple, d'anticiper la réaction de la matière sous ses actions. Les danseurs, les street artistes, et les riders peuvent être associées à la souffleuse de verre décrit par Richard Sennett : « Elle dut acquérir une conscience plus aigüe de son corps en rapport avec le liquide visqueux, comme s'il y avait une continuité entre la chair et le verre. » (2010, p.237). Seulement la continuité qui est ici à construire est celle entre la chair et la ville. Notons que les personnes que nous avons rencontrées déterminent majoritairement la compétence de leurs pairs en fonction de leurs nombres d'années d'exercice. Dans le monde de l'artisanat, comme dans ceux qui sont au centre de ce travail, le savoir est un savoir du temps (Schwint, 2002). C'est d'ailleurs aussi un savoir du corps ou plus précisément un savoir incarné qui sollicite la réunion de tous les sens. Nous avons déjà longuement développé l'importance du corps et des sens dans les trois activités ici étudiées. Nous n'y reviendrons donc

pas, mais il est intéressant de remarquer que les riders, les danseurs et les street artistes, comme n'importe quel artisan, seraient incapables de développer le bon « coup de main » et le bon « coup d'œil » sans accorder une grande place à leurs ressentis (Scwhint, 2005). « C'est cette connivence avec le réel qui assure son efficacité » (Détienne & Vernant, 1992, p.29). Il faut rajouter que les savoirs acquis laissent une place importante à la personnalisation (Vieille Marchiset, 2010, Faure, 2000). Faire preuve d'originalité est même extrêmement valorisé. Cette logique de singularité nécessite « l'acquisition de schèmes moteurs performants mais intègre un travail d'intention et de personnification du geste. » (Faure, 2000, p.118). C'est cette innovation permanente qui aboutit à un patrimoine de techniques sédimentées au gré des années que chaque nouveau venu doit acquérir.

« Il [le savoir] est construit avec la pratique... Quand tu en fais depuis 5 ans, tu as un regard sur la ville. Quand tu pratiques depuis 10 ans, tu as encore un regard qui a évolué, et ça, ça ne s'arrête jamais. C'est ce que l'on appelle l'expérience en fait. Plus tu en fais plus ton regard il s'aiguise... Tu vas rencontrer quelqu'un comme Mathieu H, qui est un maitre en roller street, qui a une bonne vingtaine d'années de pratique. Il a un regard tellement aiguisé que ça en devient un maitre. Comme on peut devenir un maitre en arts martiaux » Rider et graffeur

La culture du DIY (Do It Yourself) qui irrigue notamment le monde des sports de rue et celui du street art illustre parfaitement notre propos. Elle peut être définie comme une philosophie plaçant l'action autodéterminée et indépendante au centre de la mise en œuvre d'un projet de création. Elle est liée historiquement au mouvement punk (Hein, 2012), mais s'est, depuis quelques années, diffusée dans de nombreux secteurs de la vie sociale. Dans le cas de notre recherche, elle prend forme par exemple dans la réalisation d'œuvres plastiques à partir de ce que les street artistes trouvent à même la rue.

« Avec tout ce que je peux trouver dans les rues : roues de vélo, bancs publics, palettes, affiches publicitaires, pavés, barrières, plots orange... Il suffit de faire les poubelles, de regarder par terre ou en l'air pour trouver son bonheur : bouteilles en verre, cartons, chaises en bois... En fait, j'applique à la lettre la règle des « 3R » : réduire, réutiliser, recycler ». Florian Rivière

« Concrètement, je réalise un inventaire de tout ce qui m'entoure : objets traînant par terre, mobilier urbain, architecture insolite... Je tente de repérer les éléments récurrents de tel et tel quartier. Je me déconditionne et j'imagine les détournements et les interventions décalées les plus intéressantes. Enfin, la dernière phase est celle du do it yourself, c'est-à-dire du bricolage, de la fabrication et du partage. Je matérialise mes idées à travers des installations éphémères, sans rien dégrader, en assemblant les éléments trouvés dans la rue avec une poignée d'outils comme de la ficelle, un couteau ou du ruban adhésif. Une fois qu'elles sont réalisées, j'immortalise ces idées en photo ou en vidéo car je sais qu'elles sont destinées à disparaître à plus ou moins long terme. Ce qui compte, c'est l'idée et l'inspiration que je peux transmettre, pas d'imposer ma présence au regard des gens ». Florian Rivière⁸²

Mais elle prend forme aussi, dans le monde des sports de rue, à travers la réalisation de skateparks faits « de bric et de broc ». Un grand nombre de villes sont équipées de ces espaces de pratique entièrement fabriqués par les riders. Certains d'entre eux sont connus des autorités. C'est le cas notamment de « *Burnside* » à Portland, de « *Project 45* » à Montréal, ou de « *Beaulieu DIY* » proche de Montpellier. Mais d'autres doivent conserver leurs statuts de « *secret spot* » pour éviter toute décision de démolition. Au-delà du fait que ces espaces soient différemment acceptés par les municipalités (Howell, 2008), il nous semble intéressant ici de montrer que ces espaces sont une nouvelle preuve de la motivation de nos enquêtés à travailler la matière de la ville. Ils sont artisans de l'espace public parce qu'il le modifie à la force de leurs mains (Sennett, 2010). « Le DIY rend compte de l'inventivité et de la créativité qui règne dans ces pratiques. Elles font penser à des pratiques plastiques où il s'agit de confectionner son environnement et après d'y injecter du mouvement » (Laurent, 2008, p.281). En ce qui nous concerne, nous y voyons aussi la fabrication d'espaces intermédiaires en tant qu'interstices où les individus expérimentent des compétences et développent un savoir-faire plus ou moins reconnu institutionnellement (Rouilleau-Berger, 2003).

⁸² Artiste : <http://www.demainlaville.com/la-ville-est-un-couteau-suisse/>

Ce sont des espaces de création où les réinterprétations et les détournements sont possibles, mais surtout mis en œuvre. L'espace est ici concrètement qualifié, requalifié, déqualifié ou surqualifié.

« Est-ce que la ville doit être adaptée à l'homme ou est-ce que c'est l'homme qui doit s'adapter à la ville ? Moi je réponds la deuxième option... » Street artiste et rider.

« Tu rentres dans la démarche, si tu es dans un jour où tu veux laisser la ville te dominer, et bien tu n'enlèves rien, tu fais comme on te l'offre. Ou sinon tu fais et tu modifies à ta sauce avec les choses qui sont à ta disposition. C'est ce que l'on appelle « home made » ou le « diy », tu vas construire un petit truc pour t'aider ou améliorer, rectifier une architecture urbaine qui ne te semble pas bien terminée, on rajoute un peu de béton, une petite rambarde, pour pouvoir améliorer un spot. Donc ça, c'est la démarche de chacun. » Rider

Une des différences entre la création artistique et de la création artisanale réside dans le fait que la seconde a une finalité, un but, une utilité parfois très concrète. Celle-ci se mesure, selon Howard Becker (1988), par un tiers et selon des critères extérieurs au monde de l'activité considérée. Dans cette recherche les personnes rencontrées ne nous ont d'ailleurs pas semblé effrayées par l'idée que leurs actions soient fonctionnelles. Au contraire, même ceux qui se considèrent comme des artistes revendiquent bien souvent un art impliqué et appliqué. Il est, selon nous, question dans les trois activités ici étudiées d'une « science du concret » (Levi-Strauss, 1985) qui invente « un art de vivre à travers un art de faire » (Bazin, 2013, p.10). Détourner la fonction du mobilier, peindre une poubelle ou un potelet, et danser sur un parapet a pour conséquence de créer du lien entre l'homme et son environnement. Ces pratiques transforment la vision globale de l'espace et jouent un rôle concret à la fois dans la vie urbaine des pratiquants, mais aussi dans celle de ceux qui les observent. Leurs actions sont tout d'abord utiles pour eux-mêmes puisqu'ils déclarent tous en avoir besoin pour se sentir bien dans l'urbain. Mais elles sont aussi dirigées vers autrui. Les spectacles ainsi que les productions plastiques ont vocation à être partagés, à transformer les représentations et les manières d'agir. Catherine Aventin (2006) a très bien montré comment les spectacles influencent le comportement du public. D'une certaine manière les sens

des spectateurs sont régénérés. Ils prennent parfois conscience de ce qu'ils négligent dans leur environnement qui est transformé durablement. « Nous pensons qu'ils sont conviés par les artistes non seulement à une expérience artistique, mais peut-être tout simplement à une expérience urbaine » (Aventin, 2006, p.6). Dans la même logique, les skateparks DIY ne sont que très rarement seulement utilisés par ceux qui leur ont donné le jour. Ils sont utiles pour tous ceux qui veulent se saisir de cet objet mis à leur disposition. Mais ces constructions transmettent aussi un message qui se résume à la traduction même de DIY : « fait le toi même ». Que ce soit dans les sports de rue, la danse in situ, où le street art le discours prend souvent le pas sur l'esthétique. Cette dernière est certes recherchée, mais elle n'est pas toujours au centre du projet. Dans notre recherche elle n'est que très rarement une fin, c'est plutôt un moyen pour renforcer le discours verbal et non verbal qui se cache derrière les mouvements, les couleurs et les formes présentés. Comme la majorité des productions artisanales, elles créent de l'interaction (Schwint, 2005). Chacune d'entre elles est une occasion pour le passant et le citoyen de s'en servir, d'en profiter ou de tenter de la reproduire. Pour les personnes que nous avons rencontrées, l'utilité de ce qu'ils produisent et proposent se mesure à l'aune d'autrui. Ils savent par contre très bien qu'aussi bons artisans soient-ils, ils ne pourront pas satisfaire tout le monde.

« Je danse pour moi. J'en ai besoin, mais bon. Je le fais aussi pour les autres... Il y a toujours un message celui au moins de « permettez-vous ! » Danseuse

« J'aime les rues toutes pourries, les endroits que les gens ne veulent pas voir... Dans ma tête, j'aimerais amener des gens dans les endroits où ils ne viennent pas. Mais c'est peut-être une utopique... » Street artiste

« Je ne crois que je n'ai jamais fait un collage en me fixant comme seul objectif qu'il soit beau » Street artiste

« *Quand tu roules en street tu ne peux pas ne pas remarquer que des gens te regardent.*
Après chacun est libre de montrer ce qu'il veut » Rider

Pour conclure ces réflexions, nos entretiens montrent que les danseurs, les street artiste et les riders préfèrent utiliser le verbe « faire (de la rue) » pour parler de leur activité plutôt que le verbe « être (dans la rue) ». D'une certaine manière, ils expriment ainsi la volonté de mettre l'accent sur le fait qu'ils sont plus bâtisseur que spectateur dans l'urbain. C'est selon nous un argument de plus en faveur de l'idée qu'ils sont plus que des « habilleurs de béton » (Pradel, 2005, p.32). Ce sont des artisans de l'espace public. Ils refusent de consommer l'espace public, mais ils veulent le produire en faisant émerger des situations où le vivre ensemble est mis à l'épreuve. À l'image des artisans si bien décrits par Richard Sennett (2010), ils démystifient le processus de création mettant en lumière son caractère laborieux, raisonné et routinier. « L'intuition se travaille » (Sennett, 2010, p.290). Ils créent, ils réparent, ils fabriquent et leurs productions ne sont pas toujours placées sur un piédestal. Pourtant ils ne sont pas pour autant des techniciens dépourvus de « conscience matérielle » et « d'intelligence pratique ». Au contraire même, tous nos enquêtés font preuve d'innovation et d'ingéniosité avec les moyens du bord. Ils font usage du bricolage, comme une anti discipline qui délaisse une approche purement intellectuelle, ou purement esthétique, pour se focaliser sur le travail des matériaux et de la réalité qui l'entoure (Bazin, 2013). « Il [le bricolage] est apparenté à un braconnage culturel débusquant la création dans la banalité de la vie quotidienne, ce que Michel de Certeau appelait « l'obscur entrelacs des conduites journalières » (Bazin, 2013, p.3). L'art du bricolage, que nous repérons chez la majorité de nos enquêtés, est un art de la combine, de la ruse, de l'ingéniosité (image n°29). Il est associé à l'idée de *mètis*, comprise comme une intelligence rusée, qui ré-assemble la théorie et la pratique, le savoir et l'agir pour s'affronter à des obstacles divers et variés ; *mètis* sur laquelle est fondé le savoir artisan (Schwint, 2002). Dans l'espace public, l'incertitude, l'aléatoire et le hasard sont partout présents et cela rend souvent très complexe une intervention totalement cadrée et préparée. Seule la *mètis* peut permettre à l'artisan de construire ces propres réponses en termes d'outils, de corps et de matières (Schwint, 2002). « L'homme à la *mètis* se montre, par rapport à son concurrent, tout à la fois plus concentré dans un présent dont rien ne lui échappe, plus tendu vers un avenir dont il a par avance machiné divers aspects, plus riche de l'expérience accumulée dans le passé » (Détienne & Vernant, 1992, p.21).

Intervenir dans l'espace public nécessite de la souplesse et une grande capacité d'adaptation afin de « voir en même temps devant et derrière » (Détienne & Vernant, 1992, p.303). Sylvia Faure (2000) et Hélène Brunaux (2007) expliquent qu'un danseur compétent est celui qui sollicite à la fois des savoir-faire incorporés et des ressources « en mouvement », apparaissant dans l'ici et maintenant. À la manière des artisans, le savoir techniques des danseurs, des riders et des street artistes combine un savoir de situation et un art de combiner (Schwint, 2002). Mais ceci ne doit pas occulter une autre similitude entre ces deux mondes. Produire l'espace public urbain nécessite de la répétition, et de la reproduction. L'artisan danseur, street artiste ou rider, ne travaille pas à la chaîne, mais l'acquisition de ses compétences nécessite une forme de routinisation (Faure, 2000). À l'image de la ville et des espaces publics produits par les danseurs, les riders et les street artistes, les productions artisanales ne sont pas normalisées et standardisées. Il n'est d'ailleurs pas rare d'y retrouver quelques défauts qui font leur originalité. L'artisan est, par définition, libéré de la rigidité de toute modélisation (Schwint, 2005), mais son travail nécessite quand même une formalisation et une reproduction partielle. Les « arts de faire » de Michel de Certeau (1990), dont la dimension subversive émane de leur créativité, ne recouvrent qu'une facette du travail artisanal que nous avons pu observer. « La pratique du métier est donc fondée sur la corrélation entre le même et le différent, la répétition et le changement. Routine et création sont les deux pôles d'un même processus, entre lesquels l'artisan opère continuellement un va-et-vient, une dialectique. » (Schwint, 2005, p.527). Nous y reviendrons dans la partie suivante centrée sur le caractère micropolitique de la danse in situ, du street art et des sports de rue, mais cette dialectique entre création et récréation, contribue à expliquer que nous ayons observé une réelle forme de production de l'espace public, mais aussi parfois une reproduction de celui-ci. Sur le continuum création/routine, la balance penche parfois plus d'un côté que de l'autre. Dans tous les cas, il est extrêmement stimulant de remarquer que le savoir-faire artisanal des personnes rencontrées leur permet de penser l'espace public. Il y a le plus souvent apprentissage de valeur quand il y a apprentissage par corps (Faure, 2000). « Il entre dans le faire une part de réflexion et de sensibilité » (Sennett, 2010, p. 17).



Image n°28 : « Glissades », Cie Yann Lheureux, Epsedanse, Anne-Marie Porras, et Desliés, Montpellier



Image n°29 : Cédric Couzy, Nimes

Pratiques micro-politiques et ambivalences : Entre
production et reproduction de la ville

« Le problème n'est pas d'inventer l'espace, encore moins de le réinventer (trop de gens bien intentionnés sont là aujourd'hui pour penser notre environnement), mais de l'interroger. »
(Perec, 2000, préambule)

Cette quatrième partie a pour vocation de prolonger les réflexions ci-dessus, notamment en développant la dimension politique de l'action de ceux que nous avons décrits comme des « artisans » d'espace public. Depuis l'Antiquité, l'espace public n'a jamais perdu sa dimension politique (Berdoulay *et al.*, 2004). Tous les choix qui le constituent, toutes les pratiques qui l'animent, impliquent une prise de position souvent associée à un corpus de valeurs. L'espace et donc l'espace public correspondent à une représentation peuplée d'idéologie (Lefebvre, 1974). Selon Ali Aït Abdelmalek (2005), l'homme peut s'exprimer au sein d'un espace lorsqu'il a pu se l'approprier et le rendre signifiant. Mais selon nous, le fait même de s'approprier et de transformer un espace est une forme d'expression. Quelles que soient les formes et l'intensité de cette appropriation, ceux qui en sont à l'origine actionnent leur liberté considérée par Annah Arendt (1983) comme le commencement et la raison d'être de la politique. Nos enquêtés renouvellent les usages de l'espace public ainsi que les formes de socialisation qui s'y déroulent. Leurs actions leur permettent de modeler l'espace public à leur image, mais elles ne se déroulent que rarement sans débats, négociations, transactions avec ses autres usagers. Ocean Howell (2001) fait remarquer à ce propos que, dans le skateboard, discuter avec un(e) policier(e), un agent de sécurité ou un passant est un rite de passage mais ceci est en fait aussi vérifiable dans la danse in situ ou le street art/graffiti. C'est notamment par cette réactivation du débat sur l'espace public que ces appropriations ponctuelles produisent de l'espace public. Pareillement à ce que montre Gilles Vieille Marchiset (2001) à propos des sports de rue, ces activités contribuent en fait à l'émergence d'une forme d'identité politique notamment basée sur la confrontation à l'altérité inhérente à l'espace public. Ce que nous avons associé à une forme d'artisanat (Sennett, 2010) se rapproche d'une certaine façon des nouvelles formes d'expression artistiques qui ne produisent plus simplement des objets à voir, mais qui interrogent notre rapport au monde (Rancière, 2008). Nous y repérons un discours micropolitique sur la ville, au sens où l'entendent Gilles Deleuze et Felix Guattari (1980). Pour être plus clair, il y a dans ces activités une grande puissance de libération des flux et de création de lignes de fuites, qui se retrouvent dans le discours et les actes des riders, des danseurs, et des street artistes de manière plus ou moins implicite. Rappelons que « la prise en

compte de la part de la politique dans l'espace public passe aussi par celle du sujet tel qu'il entre en relation avec son monde » (Berdoulay *et al.*, 2004, p.16). Ses valeurs, ses pratiques, sa culture influencent la manière dont il y prend place, la façon dont il y agit (Berdoulay *et al.*, 2004). Les danseurs, les street artistes et les riders que nous avons interrogés, questionnent et même parfois contestent les présupposés et les normes de la cité. Chez ces citoyens, la tradition critique, celle qui participe à une réflexion sur l'état du monde est loin d'être désuète. Elle semble même prendre un nouvel élan. Certains d'entre eux se définissent eux-mêmes comme des « hackers urbains » qui matérialisent la normalisation de l'espace public en mettant en place des actions « non logiques ». Grâce à leurs connaissances, leurs techniques et leur ingéniosité, ils piratent l'espace public pour interroger les évidences et pointer les contradictions. Par exemple, lorsque le hacker urbain Martin Parker dispose des piques « anti-pigeon » sur les bancs publics, il interroge tous les passants, et notamment ceux qui veulent s'asseoir.

« On confond trop souvent les « crackers », des pirates mal intentionnés, et les hackers, qui sont à l'origine de la philosophie de l'open source et prônent la liberté et le partage. Dans le hacking, il y a tout un système de valeurs d'émancipation, de collaboration, d'échange. Le do it yourself, c'est un moyen de permettre aux gens d'acquérir leurs propres moyens de production et de connaissance pour les rendre indépendants d'un système dominateur... Mon travail consiste à nous déconditionner. » Florian Rivière⁸³

Nos enquêtés font un peu comme ce que proposait le sociologue Harold Garfinkel à ses élèves dans les années 1970. Ils mettaient en lumière les normes qui régissent l'ordre social en restant immobiles dans un lieu public. En ayant un comportement atypique, nos enquêtés révèlent aussi les comportements attendus dans la ville contemporaine. C'est d'ailleurs parce qu'ils prennent volontairement une position d'étranger, à savoir une « forme sociologique cristallisée de l'action réciproque », caractérisée par le fait d'être à la fois fixé en un point de l'espace et détaché de ce même point (Simmel, 2004), que certains d'entre eux peuvent être considérés comme déviants

⁸³ <http://www.demainlaville.com/la-ville-est-un-couteau-suisse/>

(Vulbeau, 1995). L'étrangeté à la norme s'affiche alors comme une déviance dans la façon de se situer dans l'espace public.

« Le plus étonnant c'est qu'en graffiti, soit les gens adorent soit ils détestent. C'est comme s'il n'y avait pas de juste milieu. » Graffeur

« Montrer un corps qui se libère c'est carrément subversif... il suffit de voir la réaction des gens quand on s'allonge dans la rue... » Chorégraphe et danseur

Comme nous l'expliquions en introduction, le concept d'espace public s'est banalisé et toutes discussions sur son appropriation et sa fonction se sont ainsi édulcorées. Pourtant l'espace public est loin d'être une évidence (Bazin, 2005). Nos enquêtés réhabilitent ce débat par leurs actions. Il y a dans l'ensemble de nos entretiens les fondations d'une autre ville (Riffaud *et al.*, 2015 ; Gwiazdzinski, 2016) d'une ville rêvée, fantasmée, métaphorique dont le caractère évanescent est accepté. C'est pour cette raison que nous développerons, dans quelques lignes, l'idée selon laquelle les actions de nos enquêtés peuvent être analysées comme une proposition d'utopie urbaine. Cependant, celle-ci ne remet pas totalement en cause l'ordre établi. Il ne s'agit pas de proposer et encore moins de faire la révolution avec la danse in situ, le street art, et les sports de rue. Ainsi que le développe Guy Di Méo, « Les pratiques spatiales affrontent tout en le produisant le contexte des systèmes socio-spatiaux » (1999, p.75). D'ailleurs le discours critique porté par ces trois activités que nous allons développer dans un premier temps est moins homogène qu'il ne pourrait le paraître. Nos résultats montrent que cette dimension contestataire et contre-culturelle (Roszak, 1970) est parfois de l'ordre du résiduel. Le caractère dynamique de la société et de l'espace public implique souvent la simultanéité de mécanismes de création et de reproduction du social (Gibout, 2009). Au lieu d'être un élément potentiel de désordre dans la normativité urbaine, certaines formes de pratique de la danse « hors les murs », des sports de rue et du street art témoignent de l'acceptation d'un cadre d'expression. Soyons clairs, nos enquêtés participent parfois autant à l'apparition du changement qu'à la perpétuation des tendances et des habitudes. C'est tout le

paradoxe de l'art politique (Rancière, 2008) qui montre les stigmates de la domination et tourne en dérision les normes au risque parfois de devenir une parodie de lui-même.

« Ça reste alternatif parce que tout ne meurt pas... il reste toujours des traces... Même quand Nike vient foutre la merde dans le skateboard, haha... le punk est un assez bon exemple, certains groupes sont devenus mainstream, mais ça n'empêche pas l'existence de plein de petits groupes, de petites salles... l'un n'empêche pas l'autre... l'important c'est qu'il y ait encore des gens désintéressés qui agissent, qui produisent, qui proposent... » Street Artiste et rider

L'enjeu de la partie qui vient est donc de tenter d'explicitier l'idée selon laquelle les contradictions des enquêtés sont irréductibles et que seule une conception de l'espace public basé sur le paradigme de la transaction sociale peut tenir ensemble production et reproduction de la société et de l'espace qui l'accueille (Gibout, 2016). C'est une tension, un couple d'oppositions qu'il faut décrire pour ne pas tomber dans les travers d'une pensée caricaturale. Comme la géographie (Di Méo, 1999), la sociologie doit être attentive à la volatilité des effets spatiotemporels et au poids causal de l'éphémère. Pour présenter notre objet dans toute sa complexité, il nous faut donc ne pas nier le caractère micropolitique de ces activités, mais aussi prendre en compte que ceux qui apparaissent comme rivaux sont parfois objectivement partenaires dans la fabrication urbaine (Gibout, 2009). « Il faut naturellement s'interroger sur les risques et les limites de ces démarches par rapport à un discours normatif sur la ville créative. Connaissant la capacité de récupération des thèmes de la critique artiste, par le système capitaliste, on peut facilement repérer les risques d'instrumentalisation par les politiques, le secteur touristique ou l'immobilier. Les géo artistes s'inscrivent dans des logiques de marketing territorial qui les dépassent. » (Gwiazdzinski, 2016, p.37)

Nous commencerons par essayer de comprendre en quoi ces trois activités sont porteuses d'une utopie qui conteste certaines évolutions urbaines actuellement repérables. Dans un deuxième temps, nous nous consacrerons aux contradictions que nous avons pu repérer, témoignant selon nous du caractère hybride et « clivé » (Certeau, 1990) de notre objet, à savoir sa capacité à tenir du « deux dans un même lieu » (Certeau, 1990, p.286). Et pour finir, nous tenterons de montrer

comment la ville contemporaine réagit à la présence de ces activités en son sein. Nous avons repéré lors de cette recherche une tendance à proposer des espaces dédiés pour canaliser certains de nos enquêtés trop impétueux. Cette forme de stimulations en vase clos (Noschis, 2006) dont les barrières sont parfois réelles, mais aussi parfois symboliques et autoconstruites, doit être interrogée. Elle « matérialise la normativité implicite de l'espace public » (During, 2009, p.81) et éclairent nos résultats sous un jour nouveau.

Vivre et produire une utopie urbaine

Ainsi que nous l'avons déjà annoncé dans l'introduction de cette thèse, la très grande majorité de nos enquêtés entretiennent une relation paradoxale avec la ville. Ils expriment très clairement une affinité avec l'urbanité, mais ce sentiment est aussi très souvent teinté de critiques sous-jacentes. Ils se contentent de la ville contemporaine, mais ils ne cessent de rêver de la ville idéale (Calogirou & Touché, 1995 ; Avramidis & Drakopoulou, 2011). Lorsque l'artiste *Swoon* explique⁸⁴ que le street art est pour elle toute forme d'action qui a un effet physique sur la ville, elle replace au centre de sa démarche une volonté de modification, de transformation, de bricolage de la réalité que nous avons associée à l'artisanat. Il n'est alors pas question de simplement être dans un lieu, ou de l'occuper. Nos enquêtés expriment une volonté de produire l'espace c'est-à-dire d'agir sur lui jusqu'à ce qu'il corresponde à leurs désirs, quitte à contester son organisation. Les pratiques que nous nous sommes attachés à décrire relèvent du micropolitique et de la quête utopique (Baumont & Huriot, 1997 ; Eveno *et al.*, 1998 ; Pagès, 2000 ; Mongin, 2005). La création, et notamment la danse, a toujours entretenu des liens étroits avec l'utopie (Ginot & Godard, 1999). Nos enquêtés sont à la recherche de ce « pays de nulle part » (sens premier d'utopie), d'une ville idéale produite à partir des rêves des citoyens. Ils savent que celle-ci reste la plupart du temps de l'ordre de l'irréel. « Pour introduire une distanciation, la cité idéale est située dans un lieu hors de l'espace et du temps, une utopie au sens premier d'« *ou-topos* », du grec « *ou* » (non) et « *topos* » (lieu), un « non-lieu », une île au cœur de l'océan comme celle de l'Utopia de Thomas More » (Jonas, 2003, p.9). Mais à l'image du mirage, le caractère évanescent de la ville utopique n'implique pas chez eux l'abandon de sa quête. J'ai moi-même assisté avec le roller à des tentatives plus ou moins fructueuses de concrétisation de cette forme de pensée dans des « espaces autres » (Foucault, 2004). Les hétérotopies, comme une localisation physique de l'utopie, sont certes rares et le plus souvent éphémères, mais elles ne sont pas irréalisables. Il nous semble donc que ce travail de recherche montre que le terme d'utopie n'est pas obsolète notamment parce que celle dont il est question ici n'est pas simplement une projection idéale, mais qu'elle peut être inscrite dans la

⁸⁴ Documentaire, *Street Art la rébellion éphémère*, http://www.dailymotion.com/video/xmvirx_street-art-la-rebellion-ephemere_creation.

durée et dans des limites spatiales (Mongin, 2005). Il s'agit d'une utopie interstitielle plutôt que de l'utopie avec un grand U (Maffesoli, 2004). Elle ne s'exprime pas dans la radicalité et l'extrémisme, mais dans la perpétuation de nombreuses microactions dont le street art, la danse in situ, ou les sports de rue font partie. Elle s'exprime via « des bricolages existentiels qui [vont] faire nicher ces petites utopies (...) dans les petits interstices de l'existence, à savoir dans la vie quotidienne » (Maffesoli, 2004, p.34). Contrairement à certaines activités artistiques des années 1960, nos enquêtés ne recherchent pas la révolution ou la seule provocation. Elles ne sont pas de l'ordre des grands discours et des grands principes, mais ils questionnent la réalité par l'action, en proposant des alternatives par le bricolage du quotidien et des actes ordinaires. Ces actions relèvent d'un manifeste pour l'utopie d'habiter (De Morant, 2014). Faire du street art, des sports de rue, ou de la danse dans l'espace public c'est souvent une manière de répondre à un besoin d'interroger l'espace public, de prendre position. L'idéologie rampante derrière ces activités est de produire une ville plus à l'image de ceux qui la pratiquent. Une ville où la crise de l'espace public est moins prégnante (Gibout, 2004, 2006). Danser, peindre ou rider dans l'espace public est un exercice sur les « possibles latéraux à la réalité » (Ruyer, 1950). Comme toujours dans l'histoire, l'utopie prend le contrepied des valeurs dominantes (Baumont & Huriot, 1997). « L'utopie met en scène l'envers du monde pour mieux faire saisir l'imperfection et l'insatisfaction de l'endroit » (Wunenburger, 1979, p.160). De la sorte, vivre l'utopie urbaine, c'est produire un débat politique sur le devenir de nos villes (Eveno *et al.*, 1998).

« Ils [les gestionnaires de la ville] cherchent à créer un espace public vivant, mais qui devrait être mort, figé. Dès qu'il y a une activité autre, ludique, ils partent à la chasse... » Danseur et chorégraphe

« L'interactivité dans la rue c'est quoi ? La fontaine au milieu du rond-point ? La pub ? On fait des stations de bus dégueulasse simplement pour JC Decaux puisse mettre ses pubs... Ce n'est pas bizarre ça ? Les gens qui décident, on dirait qu'ils n'imaginent pas à quel point ils changent la vie des gens... » Graffeur

« Pour que je me sente bien quelque part, il faut que je puisse me lâcher. Dans l'espace public c'est pareil... à la longue les normes c'est fatigant ». Rider

« Dans le passé, j'ai fait de la publicité. Et en fait je pense toujours en faire, sauf que je défends plus les mêmes choses. Je n'ai plus les mêmes intérêts... La rue est un bien commun. Elle nous appartient à tous et on a tendance à l'oublier... On est déresponsabilisé. C'est tout le discours de nos productions, on essaie d'impliquer les gens, de les faire participer à un puzzle géant. On part souvent à deux, puis c'est top si on finit à 10... L'essence de ce projet c'est la rencontre et pour ça, rien de mieux que la rue ! » Street artiste

« Mon travail artistique, je le vois comme un étendard. Je colle des drapeaux pour ma cause, pour ce à quoi je tiens. » Street artiste

Nous sommes conscient de la diversité des processus d'utopisation de la ville (Pagès, 2000). La ville mécanique, uniformisée, où chaque irrégularité est âprement combattue est aussi une projection politique. Elle est d'ailleurs décrite par certains comme progressiste. Cette ville pensée comme une horloge pourrait être l'archétype de la ville parfaite (Baumont & Huriot, 1997 ; Pagès, 2000). Elle s'est traduite dans le passé par les cités géométriques et les villes au cordeau et les « gated communities » et autres parcs d'attractions ne sont que le prolongement d'utopies recyclées à des fins commerciales et/ou sécuritaires (Pagès, 2000). Comme nous le disions en introduction, cette utopie de la ville « bien rangée » est devenue partiellement réalité. C'est d'ailleurs de cette ville que nos enquêtés font « overdose »⁸⁵ et l'utopie urbaine dont ils rêvent - et que nous allons maintenant décrire - est tout autre.

⁸⁵ Terme émique utilisé à plusieurs reprises par plusieurs enquêtés.

« J'essaie peut-être de provoquer ça chez les gens, ne pas passer dans un quotidien, dans une routine un peu trop lissée... Essayer de montrer qu'il y a d'autres alternatives, d'autres utilisations des choses, des pensées, des mobiliers, de tout en fait. Essayer de reconsidérer autant ce qui nous entourent que nous-mêmes. » Street Artiste et rider

« La base de l'expo de ouf⁸⁶, c'est de créer, échanger d'imaginer un monde qui nous correspond un peu plus... on utilise la culture comme un moyen et non comme une finalité... il y a un réel enjeu pour la société de demain... » Street Artiste et rider

Cette utopisation de l'urbain accompagne très clairement un désir de réappropriation des conditions d'existence en ville passant par la liberté d'initiative face à un système parfois un peu castrateur (Pagès, 2000). Il y a chez les pratiquants, une volonté de trouver au coin de leurs rues « la bouffée d'oxygène » que certains vont chercher ailleurs (Riffaud *et al.*, 2015). En effet, si certains pratiquent les Activités Physiques de Pleine Nature (APPN) pour avoir leur lot de frisson, d'incertitude et de plaisir, d'autres décident de trouver cela au coin de la rue, suggérant ainsi la possibilité d'Activités Physiques de Pleine Nature Urbaine (Gibout, 2006 ; Lebreton, 2009). C'est un peu comme si, pour reprendre la devise commune des villes hanséatiques, l'air de la ville pouvait rendre libre. En fait, comme bon nombre de comportements humains qui se révèlent ambivalents lorsqu'on les étudie de près, les actions de nos enquêtés sont à la fois une ode à la ville et une critique en actes de ses dysfonctionnements.

« C'est le lieu où je vis ; donc j'ai besoin de le questionner. J'ai besoin de me dire comment je vais m'approprier cet espace pour... se poser la question qu'est-ce qu'on fait ici dans cette ville ? Comment je m'intègre dans ce milieu-là ? » Rider et photographe

⁸⁶ Evènement culturel Nîmois, alliant street art et skateboard.

« J'avais besoin de penser une ville différemment de ce à quoi on est habitué normalement. On n'avance pas, on a besoin de rencontrer des gens différents, on a besoin de fonctionner différemment. On a besoin de plein de gens pas normaux en fait, on a besoin d'émotions. Oui de beaucoup d'émotions. On a besoin de vivre. La vie c'est ça ! » Rider et street artiste

« Vitry était pour moi une utopie... L'utopie d'une ville qui n'est plus seulement un ensemble d'individus, pas plus qu'un endroit architectural ou monumental, mais un endroit ouvert à la création qui devient alors le ciment du tissu social ». Alice⁸⁷

Selon Philippe Chaudoir (1999), nous vivons actuellement un retour du politique qui transite par le culturel. Sans contredire ce constat, il nous semble qu'il apparaît sous de plus nombreuses formes. Tout se passe comme si le rejet de la politique n'avait pas découragé certains citoyens du politique au sens de *Politeia*, renvoyant à la participation au fonctionnement d'une société. Dans le street art, par exemple, le message de l'œuvre est parfois distinctement politique. L'artiste en tant qu'« avertisseur social » (Milon, 1999) dénonce telle injustice, prend parti pour tels opprimés, ou fait simplement un appel à plus d'humanité. Ceux qui sont à l'origine de ces productions sont considérés comme des « artistes engagés » et appartiennent dans la typologie de Christophe Genin (2015) au street art contestataire qui rejette le système moral, économique et politique en place.

« En ce moment, le FN me casse la tête, j'exerce mon droit de réponse en créant dans la rue
» Street artiste

⁸⁷ Street Artiste. Dans Sihol, B., Oxygène N. (2013). *Vitry Ville Street Art. L'aventure continue*. Grenoble : Critères Edition, p.23.

« Quand je fais quelque chose dans la rue, il y a, à la base de la démarche, un acte fort qui peut être vu comme politique, sauvage, ou alternatif. C'est un peu une rébellion contre un système, contre l'ordre établi, contre les institutions, contre les règles... Je [ne] revendique que la liberté... Ça ne vole pas non plus bien haut, mais moi je trouve ça important comme notion. »

Street artiste

« En tant qu'arabe dans cette période chaude, il faut réfléchir à tous les mots, à tous les signes. Je voulais faire un gosse qui explose un cœur au TNT, j'y voyais une manière de répandre l'amour... Mais des potes m'en ont dissuadé en faisant référence au terrorisme... Finalement j'ai changé d'idée, mais je continue à vouloir répandre de l'amour avec les cœurs de mes collages »

Street artiste

« La ville c'est un lieu où l'on habite ensemble, en communautés... Moi ce que je regrette c'est que l'on ne mette pas plus de forces dans la recherche de l'harmonie... Il ne faut pas se destituer de notre pouvoir à faire des choses positives... C'est tout le discours de mes productions. »

Street artiste

Mais au-delà de cette « insurrection par les signes » (Baudrillard, 1976), il nous semble que l'acte de produire et proposer quelque chose dans l'espace public n'est jamais anodin. Tous nos enquêtés revendiquent le droit de s'exprimer en s'appropriant l'espace dans lequel ils vivent, quitte à être parfois dans l'illégalité. Ces pratiques questionnent et cristallisent toutes les ambiguïtés de l'espace public contemporain (Pradel, 2005) qui est censé appartenir à tous et à personne en même temps. Comme nous l'avons vu précédemment, pour les street artistes, les danseurs et les riders, le caractère public de l'espace n'est pas un frein à l'appropriation, bien au contraire. En franchissant bon nombre de cadres, de frontières et de normes, ces citoyens rendent « visibles les bornes organisatrices du monde » (Lemoine & Ouardi, 2010, p.83). Ces microactions relèvent d'une micropolitique parce qu'elles déconstruisent les normes sédimentées et proposent un autre modèle (Deleuze & Guattari, 1980). Elles sont de l'ordre de la résistance plutôt que de la révolution. Leurs

approches privilégient les micro-agencements, la tactique du coup par coup (Certeau, 1990) pour questionner les normes de la ville. C'est la morosité de la ville rationalisée qu'ils combattent par ces « marquages anomiques » (La Rocca, 2013). Celle qui juxtapose des lieux parfaits, maîtrisés et aseptisés, alors que le charme peut être vu du côté de la défaillance, de l'inattendu, et du lacunaire. Ils transforment la ville en la rendant plus indéterminée et donc plus vivable avec leurs « pratiques microbiennes » (Certeau, 1990). Ils créent des espaces impropres dans la ville hygiénique, des coins d'ombre dans la transparence technocratique et des coins de lumières dans l'obscurité des non-lieux (Augié, 1992). Le fait par exemple que les murs ou autres outils de délimitation, telle que les barrières et les clôtures soient un support de création dans la danse, le street art et les sports de rue, ne trompe pas. Il s'agit bien là de questionner ces équipements qui sont l'expression matérielle d'une volonté de « dressage » des comportements. Ce sont des outils de contrôle qui participent incontestablement à la gouvernementabilité de la ville. C'est-à-dire, selon Michel Foucault (1989), à l'art de gouverner des territoires et des populations. Utiliser les murs pour peindre, danser ou glisser revient à vouloir créer des brèches dans l'ordre urbain établi. Ils ne se réduisent plus ainsi à leur fonction de zonage, mais deviennent au contraire le support d'une aspiration à la liberté et à l'évasion onirique. A la suite de Marie-Joseph Bertini (2015), nous constatons que faire le mur correspond à la fois à s'en emparer et à s'en échapper. Le street art, la danse in situ et les sports de rue, deviennent une forme de « terrorisme poétique » (Bey, 2000) qui conteste la ville disciplinaire (Dreyfus, 1976). C'est une libération des flux, un processus de déterritorialisation qui conteste la segmentation des secteurs de l'existence (Deleuze & Guattari, 1980). Au-delà de cette contestation, ces activités ont aussi une dimension micropolitique parce que leurs pratiquants deviennent force de proposition. Leurs actions témoignent d'une volonté de prendre part à la lutte des places (Lussault, 2009), de devenir critique et acteur de la ville. Le droit à la ville (Lefebvre, 1968) qui est ici exprimé ne doit pas se concevoir comme un simple droit de visite. C'est un droit à agir et à créer au sens étymologique : projection d'une force vers. Sans en avoir parfois conscience, ils replacent au centre l'idée de participation dans le concept trop souvent désincarné de démocratie (Goussault, 2006). Ils ne correspondent pas aux hommes ensommeillés et résignés qui, selon Pierre Sansot (1973), participent à la fadeur de la ville. « La politique commence quand des êtres destinés à demeurer dans l'espace invisible du travail, qui ne laisse pas le temps de faire autre chose, prennent ce temps qu'ils n'ont pas pour s'affirmer copartageants d'un monde commun » (Rancière, 2008, p.66). Tous nos enquêtés luttent en actes contre un constat commun. Ils partagent bien

souvent les mêmes points de vue sur l'organisation de la ville contemporaine et ils y recherchent assez fréquemment les mêmes choses.

« Il y a la chaussée, les trottoirs, les feux, les passages cloutés, les « stops », les passages obligatoires, ceux interdits...tout cela laisse pour ainsi dire bien peu de place à la créativité ! »

Naim Bornaz (Traceur)⁸⁸

« On ne se retrouve pas obligatoirement dans la société actuelle et on a envie de la vivre différemment et de montrer aux gens que l'on peut vivre différemment. Si déjà ils se rendent compte que ce n'est pas tout droit et tout tracé, qu'ils peuvent faire des virages s'ils veulent, je pense que l'on aura tout gagné. » Rider et street artiste

« Il n'y a pas qu'un type de motivation... Il y a eux qui veulent apporter quelque chose qui manque selon eux... de la poésie, du désordre, des informations... L'idée c'est : je m'affirme en tant que maillon de la société. Je m'exprime dans un acte citoyen... Je suis moteur d'un changement... Le street art c'est une prise position à l'heure où on nous dit que tout le monde se fout de tout, notamment les jeunes... » Commissaire d'exposition et Organisateur d'évènement

« Nous on cherche à proposer des formes qui prennent en compte chacun et qui mettent tout le monde dans une relation horizontale » Danseuse et chorégraphe

⁸⁸ Bornaz, N. (2008). *Parcour, l'art de subvertir le rapport à l'espace public*, [en ligne].

« J'essaie de montrer qu'il y a d'autres alternatives, d'autres utilisations des choses, des pensées, des mobiliers, de tout en fait. Essayer de reconsidérer autant ce qui nous entourent que nous-mêmes. » Street artiste

La tendance de la ville à se résumer à une juxtaposition de voies de circulation et d'espaces fonctionnels cloisonnés, le tout régi par un carcan de normes, ne satisfait donc aucun de nos enquêtés. Le fait qu'il faille une place pour chaque chose et que chaque chose soit à sa place ne les convainc pas non plus. Ce sont des pratiques qui au-delà de réenchanter la ville, contribuent surtout à son réensauvagement (Avramidis & Drakopoulou, 2011). Cette peur moderne de l'ambivalence est ouvertement critiquée. En réaction à ce zonage des activités motivé par la logique sécuritaire, de nombreux écrits ont montré que les pratiquants des sports de rue et les street artistes prennent un malin plaisir à aller là où on ne les attend pas. Ils restent hors-pistes (Pedrazzini, 2001). Ils poussent en dehors des bacs à fleurs, telle la mauvaise herbe (Ferrell, 1995 ; Borden, 2001). Mais ce refus du formatage des comportements n'est pas l'apanage de ces deux activités. Les danseurs in situ, sortent eux aussi des lieux consacrés, et choisissent aussi « des voies à contre-courant des trajets imposés » (Clidière & De Morant, 2009, p.45). Bons nombres d'entre eux sont des « danseurs tout terrain » (Clidière & De Morant, 2009, p.105). Ces activités sont une fuite vers des espaces libres de tout quadrillage lors d'une quête utopique où le processus compte plus que la fin.

« Pour moi c'est un des enjeux majeurs. Comment l'écriture de l'espace public conduit à diriger les gens. On en revient à « Surveiller et punir ». Ça permet un contrôle total de la population. Le fait qu'il y a de plus en plus d'espaces privés, additionnés à toutes les normes dites de « sécurité », amenuise la réalité de l'espace public. La liberté qui est laissée à l'individu est vraiment maigre... il faut pratiquer des activités extrêmes... pour pouvoir s'affranchir de quelques règles, c'est fou... » Danseur et chorégraphe

« Les cailloux que je peins, ils servent seulement pour les travaux dans les beaux quartiers. Ils sont provisoires. Alors que dans d'autres quartiers, ils sont plantés dans le ciment pour empêcher

les voitures de passer, mais c'est fait de manière définitive... Ils font genre c'est décoratif, mais dans les beaux quartiers, ils les remplacent par des belles bornes... Tu te dis, deux poids deux mesures... Si je n'avais jamais peint ces rochers, je ne m'en serai jamais rendu compte... »

Street artiste

La même opinion défavorable est portée à la prédominance de la logique économique dans l'organisation des villes, qui engendre la disparition d'espace public au profit d'une succession d'espace privé où seul l'*homo aeconomicus* est roi (Ardenne, 2011). Les enquêtés ont bien identifié que cette tendance à décupler celle de la surveillance et de l'exclusion (Stratford, 2002). Par leurs actions, ils revendiquent le fait que l'impératif économique n'est pas leur moteur et que l'espace public n'est pas seulement un espace de consommation. Le graffiti fait ici figure de proue. Nombreux sont les artistes qui ont, par exemple, lutté artistiquement contre l'envahissement de la publicité dans les centres-villes (Parisi, 2015). Plus généralement ils dénoncent l'uniformisation des paysages et luttent contre la cécité du regard des citadins (Borden, 2001 ; De Morant, 2012). Ils regrettent tous aussi l'expulsion du ludique (Lefebvre, 1968) ou son simple cloisonnement. En tant qu'adultes relevant du « mythe de l'enfant éternel » (Maffesoli, 2006), ils retiennent du jeu, l'expression de la vitalité des corps et des espaces plutôt que le désordre causé. D'une manière générale, la ville disciplinaire (Dreyfus, 1976) celle où les actes des citadins sont, autant que possible, contrôlés par les pouvoirs publics ne fait pas l'unanimité. Ces activités témoignent parfois d'une forme de déclin de l'institution (Dubet, 2002). Certains pratiquants revendiquent être orientés par leur propre boussole, valorisent l'idée de liberté et luttent contre le dressage de leurs subjectivités. En cela, ils portent incontestablement en actes et en paroles un discours politique sur la ville (Gibout, 2006).

« Je veux sortir de la manière dont on nous dicte, de la manière dont on veut nous éduquer...Je comprends le système et notre société dans cette volonté de faire des modèles types dans lesquels va s'imbriquer la majorité des gens, ceux qui sont adaptés. Mais tous ceux qui sont autour ne sont pas pour autant des parasites. » Rider et graffeur

« Nos activités, c'est aussi un audit de ce que la rue a encore de démocratique... on a de la chance d'être en France, mais malgré tout beaucoup de choses sont interdites... » Danseur et chorégraphe

« (le rire) ça permet de créer des œuvres à la portée plus politique et grinçante, sans jamais ne tomber dans le cliché ou le militantisme. » Levalet⁸⁹

« Il est important de ne pas gâcher l'espace que l'on te donne, mais d'y créer une œuvre qui a du sens critique ». Cleon Peterson⁹⁰

Cette thèse montre donc qu'il y a, dans la danse in situ, les sports de rue et le street art, un questionnement politique implicite, et parfois même explicite, de la ville. Nos enquêtés interrogent la légitimité des normes sociales, culturelles et urbaines par leurs actions qui sont, alors, une forme de ritualisation d'un contre-pouvoir soft du quotidien. Ils matérialisent et perturbent la normativité de la ville avec leurs subjectivités que le pouvoir disciplinaire des villes laisse émerger malgré lui. Alain Bertho (2016) parle d'une « bataille des murs », opposant l'ordre urbain au street art qui introduirait un dissensus, travaillerait le sens, et parlerait la langue de la polémique. Il est vrai que créer des lieux de résistance et des lieux de désordre est souvent revendiqué (Lebreton, 2010 ; Brighenti, 2010). La contestation de l'interdit culturel et la production de formes anomiques est clairement une des sources de motivation. Comme nous l'avons présenté plus avant, les personnes que nous avons rencontrées expriment leur plaisir à ne pas se conformer aux normes qui pèsent sur les citoyens adultes. C'est pourquoi nous pensons que les danseurs, les riders et les street artistes interrogent la ville sur sa capacité à accepter l'hétérogénéité et à intégrer l'étranger comme figure par laquelle le lointain se fait proche et le proche lointain (Simmel, 2004). Il y a également une part d'insolence adolescente dans ces activités (Pégard, 1999). Elles ne sont pas révolutionnaires, mais

⁸⁹ *Graffiti Art Magazine*, 25, 2015, p.91-92.

⁹⁰ *Graffiti Art Magazine*, 25, 2015, p.112

plutôt de l'ordre de la « dissidence discrète » (Clidière & De Morant, 2009), d'une micropolitique du quotidien et de l'ordinaire (Certeau, 1990). Elles rusent avec l'urbain, mais « s'expriment sans moins de force, avec une rage positive, une fureur de dire et une volonté de faire » (Arnaudet *et al.*, 2013, p.28). Elles sont de l'ordre de la tactique plutôt que de la stratégie (Certeau, 1990). Elles fissurent l'ordre molaire de la ville en s'y insinuant.

« Dans le street art comme dans le skate, ce qu'il me plaît c'est d'augmenter le champ des possibles... que les gens se disent, ouah, on peut faire ça ? On a le droit ? » Rider et Street artiste

« C'est en ça que c'est de la rébellion, après on est d'accord ce n'est pas non plus la Révolution française. Moi je n'ai pas de message politique en particulier à faire passer. Je ne revendique que la liberté. » Rider et Graffeur

« Dans cette société un peu oppressante, média, actualité stressante... On bouffe de l'insécurité... que rien n'est possible... Bin moi, je me permets de peindre les cailloux... La réalité c'est que l'on vit bien chez nous... C'est pour ça que je fais des yeux gentils, enfantins... » Street artiste

Nous partageons donc les propos de Raphael Zarka « le skate n'est pas un acte citoyen. Il pose juste des questions en faisant des courts-circuits » (2007, p.38). Il en est d'ailleurs de même pour le graffiti « *Graffiti is not an answer to our established cultural understanding of the notions order and purity. Graffiti is just another question* » (Avramidis & Drakopoulou, 2011, p.69). Danser, peindre ou rider déterritorialise (Deleuze & Guattari, 1980) par le simple fait de poser des questions, par le simple fait d'interroger les évidences. Mais il nous semble quand même que nos enquêtés répondent en partie aux questions qu'ils posent. Comme le montre Ian Borden (2001) le skateboard n'est pas seulement une contestation, un détournement ou une annulation du caractère fonctionnel et symbolique des espaces publics. Il y a performance ou plutôt production. Le monde de la « roule », comme ceux du street art et de la danse in situ, s'inscrivent dans une tendance à

valoriser la contestation des normes sociales, culturelles et sportives (Loret & Waser, 2001 ; Augustin *et al.*, 2013). Mais, comme nous l'avons vu, nos enquêtés ne se contentent pas de la contestation, ils produisent des lieux de vie alternatifs, des espaces publics sensibles et interrogent ainsi la notion « d'habiter » la ville. Ils ne font pas que passer dans la ville. Ils ne font pas que dire ce qu'ils pensent. Ils modifient symboliquement et physiquement les lieux et les rendent plus - du moins autrement - visibles par leurs actions. L'espace que les danseurs, street artistes ou pratiquants de sports de rue s'approprient devient pour un temps une oasis où le ludique, le sensible et le poétique reprennent leurs droits et où « l'insolite est désormais la règle » (L'Aoustet & Griffet, 2002). En utilisant les interstices que la ville leur laisse, et en transformant des « non-lieux » incolores et sans saveur (Augé, 1992), ils créent leurs propres TAZ (Temporary Autonomous Zone) au sens de Hakeim Bey (1997) qui permettent la mise en place de l'utopie urbaine, dont nous avons parlé plutôt. Même si celle-ci reste bien souvent éphémère, elle n'en est pas moins authentique (Gibout, 2004). C'est bien une quête du possible (Wunenburger, 1979), un désir de changement, l'expression dans l'action de la conviction qu'une autre ville pour une autre vie est possible (Simay, 2009). La danse in situ, le street art et les sports de rue sont une forme de subjectivisation du rapport à la ville qui naît au sein des rapports de pouvoir, et qui confirme que « les gens sont générateurs de villes » (Mongin, 2005, p.282).

Après l'analyse de nos entretiens, ces trois activités sont bien, hormis les différences d'époque et de contexte, les héritières des réflexions utopistes des situationnistes sur la ville (Gwiazdzinski, 2014). Une bonne partie de leurs critiques adressées à l'urbanisme moderne et utilitaristes sont dorénavant reprises par les citoyens que nous avons rencontrés. De plus, les uns comme les autres proposent d'une certaine manière des situations qui participent à la production d'un espace plus sensible et plus ludique. Ils réinventent le quotidien par l'élaboration de moments de vie, à la fois singuliers et collectifs, et par l'intégration du poétique dans l'ordinaire. Derrière l'idée de hors-piste urbain se cache une forme de réactualisation de la dérive de Guy Debord en tant que technique de passage à travers des ambiances variées (Miaux, 2009). Cette cité idéale, « *New Babylon* », décrite par Constant Nieuwenhuys comme un terrain de jeu est très proche de la ville vécue par les riders, les danseurs et les street artistes. Comme pour les situationnistes, la ville qui les attire est labyrinthique parce qu'elle maximise les rencontres, les expériences et les surprises. « L'espace de *New Babylon* a toutes les caractéristiques d'un espace labyrinthique à l'intérieur duquel les

mouvements ne subissent plus la contrainte de quelque organisation spatiale ou temporelle » (Constant, 1997, p.90). Pour les situationnistes comme pour nos enquêtés, c'est le caractère modifiable et désordonné de la chose urbaine qui garantit la possibilité d'une dérive infinie. Et pour cela, ils partagent le sentiment que les désirs doivent mettre la ville en chantier. « Il n'y aura plus de centre à atteindre, mais un nombre infini de centres qui se déplacent. Il ne pourra plus être question de s'égarer dans le sens de «se perdre », mais dans le sens plus positif de « trouver des chemins inconnus » (Constant, 1997, p.123).

« A force d'occuper charnellement l'espace, de respirer le même air, on déplace des frontières mentalement et physiquement. » Annick Charlot⁹¹

« Le street art, c'est un challenge, c'est dépasser le cadre. On te l'impose, mais toi tu réponds « regardes ce que j'arrive à faire avec ça ! » Street artiste

Cette appropriation micropolitique de l'espace public semble avant tout répondre à un besoin personnel, mais nombre d'enquêtés expriment aussi celui de partager cette utopie lorsque celle-ci devient effectivement réalisée. « Les intentions des artistes qui investissent l'urbain témoignent d'un sincère désir d'inscrire la création dans le sociétal » (Morant, 2012, p.168-169). Nos enquêtés, comme les artistes contextuels (Ardenne 2002), tournent le dos au mythe de la séparation de l'artiste avec la société. Certains danseurs et street artistes que nous avons rencontrés fondent même leur démarche sur la création de liens sociaux. L'hétérotopie, comme une localisation physique de l'utopie (Foucault, 2004), a donc vocation à être vécue à plusieurs. C'est entre pairs ou même dans le street art et la danse avec un public plus ou moins convoqué que l'on profite de ces espaces où

⁹¹ Danseuse et chorégraphe, propos recueillis par Alix de Morant, avril 2015 cité dans Morant (de), A. (2014). Lieu d'Être : du phalanstère au familistère, un manifeste chorégraphique pour l'utopie d'habiter, *Colloque international La rue comme espace chorégraphique : réceptions, participations, mutations*, Université de Rouen.

certaines normes sociales peuvent être remises en cause. Dans ce contexte, il y a une volonté souvent affichée de combattre la « sociose » qui touche la ville contemporaine (Duvignaud, 1986). Bon nombre de nos enquêtés cherchent en effet à lutter à leur manière contre cette pathologie du social qui surgit lorsque l'obsession sécuritaire implique une réduction des rapports entre les hommes. Lorsque nos enquêtés dansent, peignent ou slident dans l'espace public les interactions avec les passants sont très fréquentes. « Ces nouvelles formes et agencements temporaires permettent un autre déploiement de l'être ensemble et du collectif » (Gwiazdzinski, 2016, p.36).

« La danse en espace public c'est aussi s'interroger sur comment on provoque de la rencontre. »

Danseuse et Chorégraphe

« Je crée des œuvres sur des problèmes de sociétés, ou pour renforcer la solidarité sur certains lieux, ou encore pour susciter le débat autour d'une personne en particulier. Je vois bien d'autres artistes marchander leur style, mais ce n'est pas mon cas. » Street Artiste

« LIEU d'ÊTRE fait le projet d'une certaine tendresse sociale par la présence d'artistes au lieu.

» Annick Charlot⁹²

« Mon travail commence là où s'arrête celui des travailleurs sociaux » Annick Charlot⁹³

⁹² Danseuse et chorégraphe, propos recueillis par Alix de Morant, avril 2015 cité dans Morant (de), A. (2014). Lieu d'Être : du phalanstère au familistère, un manifeste chorégraphique pour l'utopie d'habiter, *Colloque international La rue comme espace chorégraphique : réceptions, participations, mutations*, Université de Rouen.

⁹³ Danseuse et chorégraphe, propos recueillis par Alix de Morant, avril 2015 cité dans Morant (de), A. (2014). Lieu d'Être : du phalanstère au familistère, un manifeste chorégraphique pour l'utopie d'habiter, *Colloque international La rue comme espace chorégraphique : réceptions, participations, mutations*, Université de Rouen.

Selon nous, nos enquêtés crédibilisent la capacité des citoyens à repolitiser l'espace public qui est notamment en crise par déficit par le peu de citoyens qui s'y expriment. « La ville est une nébuleuse qui évolue par ses marges » (Gwiazdzinski, 2001, p.101). Nos enquêtés participent à l'avènement d'espaces publics habitables et qui font lien. Ils métamorphosent leur lieu de vie en le perturbant, et provoquent une remise au centre du citoyen dans le jeu urbain en cours. Comme le montre très bien Jacques Rancière à propos de l'art politique (2008), l'efficacité de ces activités réside non pas dans leur capacité à transmettre un message, mais dans celle de proposer une disposition des corps et un découpage du temps et de l'espace qui définissent des manières d'être ensemble. Ces activités produisent des espaces publics du possible et reforgent ainsi le cadre des perceptions, et des normes. Ils ouvrent ainsi des passages vers de nouvelles formes de subjectivation politique et l'utopie urbaine qu'ils proposent réside dans l'objectif de permettre l'autoproduction d'une nouvelle ergonomie de l'espace public (Gwiazdzinski, 2016).

Certains de nos enquêtés peuvent être associés à des « francs tireurs » (Becker, 1988) qui par définition sont des artistes activistes qui restent hors champ pour se garantir une grande marge de liberté et d'innovation. Simplement, il ne faudrait surtout pas tomber dans le travers de l'héroïsation. Comme le montre Elie During, « attention à ne pas mettre le skate au service de causes généreuses, mais trop larges pour lui » (2009, p.80). Les trois activités qui sont au centre de cette thèse ne sont pas exemptes de contradictions. S'il est possible de constater que les situationnistes ont été plus parfois dans le dire que le faire ce n'est pas le cas de nos enquêtés. Cette implication sur le terrain, dans la réalité du monde urbain contemporain, apporte inévitablement son lot d'ambiguïtés. Certaines manières de pratiquer la danse, les sports de rue, et le street art nous semblent être bien éloignée de la pratique « sauvage » (Carroux, 1978), « hors piste » (Pedrazzini, 2001), transgressive (Mensch, 2013), contestataire (Ardenne, 2011) ou esthétique-politique (Milon, 1999), que nous avons décrit plus haut. Nos enquêtés versent parfois dans l'esprit de rébellion convenu, ou dans le « conformisme de l'anticonformisme institutionnalisé » (Mons, 2013). C'est ainsi qu'ils finissent contre toute attente par renforcer les normes de la ville contemporaine. Les activités que nous avons étudiées transgressent certes parfois les normes sociales, mais en établissent bien souvent des nouvelles (Tomlinson *et al.*, 2005).

Ambivalences, contradictions, institutionnalisation, et hybridation

Dans la partie précédente nous n'avons pas traité séparément la danse in situ, le street art et les sports de rue. Cela sera par contre le cas au cours des lignes suivantes. Nous pourrons ainsi donner des exemples très précis qui ne sont valables que pour l'une des activités en question. Le fil du propos sera par contre le même. Il s'agira de montrer que les trois activités étudiées ont une dimension micropolitique, mais que celle-ci est traversée cependant par des contradictions qui doivent être, selon nous, explicitées pour saisir la complexité de notre objet. Beaucoup d'études ont tendance à décrire les contre-cultures comme un objet homogène et statique. Pourtant leur relation à la culture « *mainstream* » est toujours un processus fluide et dynamique dans lequel les deux parties s'auto-influencent (Griffet & Recours, 2005 ; Thorpe, 2006).

Les positions que nous avons jusqu'ici défendues sont à requestionner lorsque les sports de rue, le street art, et la danse contemporaine in situ sont transformés en spectacle institutionnalisé ayant la simple animation pour vocation. Dans le cas du street art et des sports de glisse, l'éthos contre-culturel a même été incorporé à des fins marchandes (Humphreys, 1997 ; Gibout, 2004 ; Rinehart, 2008). C'est pourquoi il est, selon nous, de plus en plus difficile de décrire la danse in situ, le street art ou les sports de rue comme des activités marginales face à leur institutionnalisation en cours. En effet, nous avons déjà présenté une forme d'institutionnalisation de l'intérieur (Vieille Marchiset, 2010) qui s'observe dans la récurrence de certains rituels, codes, techniques et valeurs légitimant l'existence d'une communauté. Celle-ci s'engage en fait dès qu'un groupe s'organise pour gérer collectivement une pratique. Elle fournit aux individus des principes qui leur permettent d'interagir et modèlent en partie leurs choix et leurs préférences (Douglas, 2004). Il existe une véritable culture de la danse in situ, des sports de rue et du street art, si celle-ci est entendue comme « la collection publiquement partagée de principes et de valeurs utilisés à chaque moment pour justifier les conduites » (Douglas, 2004, p.67). Mais au-delà de décrire cette première forme d'institutionnalisation, nous allons nous intéresser plus particulièrement dans cette partie à ce qu'il est possible d'appeler une institutionnalisation de l'extérieur. À savoir, celle qui est engendrée par l'influence des organisations bureaucratiques, politiques et marchandes. Cet « *autrui différencié* » (Vieille Marchiset, 2010) qui apporte (ou pas) la légitimité et la reconnaissance.

En ce qui concerne les sports de rue, ils ont très souvent été associés aux cultures alternatives (Donnelly, 2008), aux sports analogiques (Loret, 1995), aux sports sauvages (Carroux, 1978). Ces appellations conservent une certaine pertinence, mais de nos jours, il semble plus approprié de parler de pratique hybride. Le caractère rebelle de certains pratiquants défendant leurs droits au « hors-piste urbain » (Pedrazzini, 2001) n'a pas totalement disparu, mais nombre d'entre eux peuvent être dorénavant assimilés à des véritables sportifs guère différents des pratiquants des activités sportives plus traditionnelles. Le « *just for fun* » n'est plus la première motivation pour tous les riders surtout lorsqu'ils participent à des compétitions internationales dans lesquelles les enjeux financiers et symboliques sont importants. Certains pratiquants ont très clairement succombé à la tentation de reconnaissance et de la marchandisation. Ils assument rechercher « l'extase prométhéenne de la compétition, de l'effort et de la réussite » (Baudrillard, 1986, p.46). À l'instar du ski freestyle et du snowboard qui sont dorénavant aux Jeux olympiques d'hiver (Thorpe & Wheaton, 2011), l'UCI⁹⁴ se rapproche du BMX et les Jeux olympiques du skateboard. L'alternatif devient mainstream ; digéré par le système économique, social et politique dominant, il en devient une figure ordinaire... Cette coopération est contestée, pétition à l'appui, par ceux qui veulent conserver leur « étrangeté légitime » (Char, 1968) vis-à-vis des sports traditionnels, mais beaucoup de riders y voient la possibilité d'augmenter la représentation médiatique de leur discipline et ainsi les retombées financières. Cette forme d'institutionnalisation sportive implique une normalisation même si celle-ci reste partielle (Vieille Marchiset, 2010). Certains signes ne trompent pas. Les compétitions se multiplient, les règles s'affinent, les jugements se rationalisent, et pour certains riders la performance prend même parfois le pas sur la sensation procurée.

« *On pratique pour être un rebelle, être libre c'est ce qui importe* » Jeremy Daclin⁹⁵

⁹⁴ Union Cycliste Internationale

⁹⁵ Skateur. Dans Perez, C. (2013). *Surf Skate and Snow: contre cultures*, Paris : Éditions Courtes et Longues, p.5

« *Je ne crois pas beaucoup au côté subversif ou seulement involontairement* ». Raphael Zarka⁹⁶

« *Je suis venu ici pour gagner, je n'ai pas fait autant de kilomètres pour repartir 2ème* » Rider

« *Actuellement, il n'y a plus grand-chose de contestataire... Il y a 20 ans quand le skateboard était réellement interdit...peut-être dans le cadre de la famille... Le street art c'est pareil... À partir du moment où ce n'est plus vraiment interdit, plus personne ne te dit rien... Chez les jeunes faire du street art et du skateboard c'est mainstream...* » Commissaire d'exposition et organisateur d'évènement

« *La part d'egotrip qu'il y a dans ces activités vient en bonne partie de la société... tout le monde veut être le meilleur, tout le monde consomme et produit de l'image, tout le monde veut le plus de likes...simplement nos activités ont, sur ce coup, suivi le mouvement...* » Rider et street artiste

Les corps de certains riders « ne sont plus qu'une matière au service tout entier d'une logique productiviste de multiplication de performance » (Gibout, 2006, p.12). Contrairement à ce qu'explique Xiradakis Milos (2013), ils agissent en fonction d'un but qui dépasse le plaisir du geste. La pratique sert des finalités socialement reconnues comme l'attrait du gain ou la compétition. Le déraisonnable et l'inactionnel dont parlait Alain Loret (1995) ne sont plus une caractéristique commune à tous les pratiquants. Dans la suite des travaux de Julien Laurent (2008), il ne s'agit pas de dire que les sports de rue sont d'ores et déjà des sports pleinement « digitaux » (Loret, 1995). Il reste malgré tout de nombreuses traces résiduelles de contre-culture. Certains contests⁹⁷ auxquels j'ai participé, ne sont qu'un prétexte à réunir des riders des quatre coins de la

⁹⁶ Plasticien et Skateboarder. Déclaration dans une interview sur France culture, "Rouler" (3/5) : *Ride or Die. Des roulettes sous la planche*, octobre, 2013.

⁹⁷ Terme émique remplaçant le mot compétition dans le monde des sports de rue.

France dans un même espace. L'important n'y est pas le résultat. Personne ne vient pour la victoire. Par contre tout le monde vient pour faire la fête et passer du bon temps. Bien souvent ces initiatives naissent avec très peu de moyens et le financement participatif ne couvre pas toujours les frais engagés par les organisateurs. Qu'importe ! Ils font ça par passion... Cette description correspond bien par exemple au contest de roller « *Roll to zion* » (image n°31) et à celui de skateboard « *Beaulieu DIY Jam Session* » (image n°30). Ces initiatives, qui se déroulent avec plus ou moins d'autorisations, sont la preuve que le caractère contre-culturel des sports de rue existe toujours. Simplement le contexte actuel nous incite à confirmer l'idée selon laquelle la différence entre cultures digitale et analogique est consommée. Ces pratiques inclassables dans ces deux catégories (Laurent, 2008). Le roller, le skateboard et le BMX partagent une flexibilité importante. Tous les pratiquants n'ont pas une vision homogène de leur activité (Chappe, 2007). Ce sont donc des activités fragmentées (Thorpe & Wheaton, 2013) dans lesquelles il est possible de repérer des contradictions et des ambivalences (Vieille Marchiset & Cretin, 2006).



Image n°30 : Beaulieu DIY, Beaulieu



Image n°31 : Roll to Zion, Bourg Saint Andéol

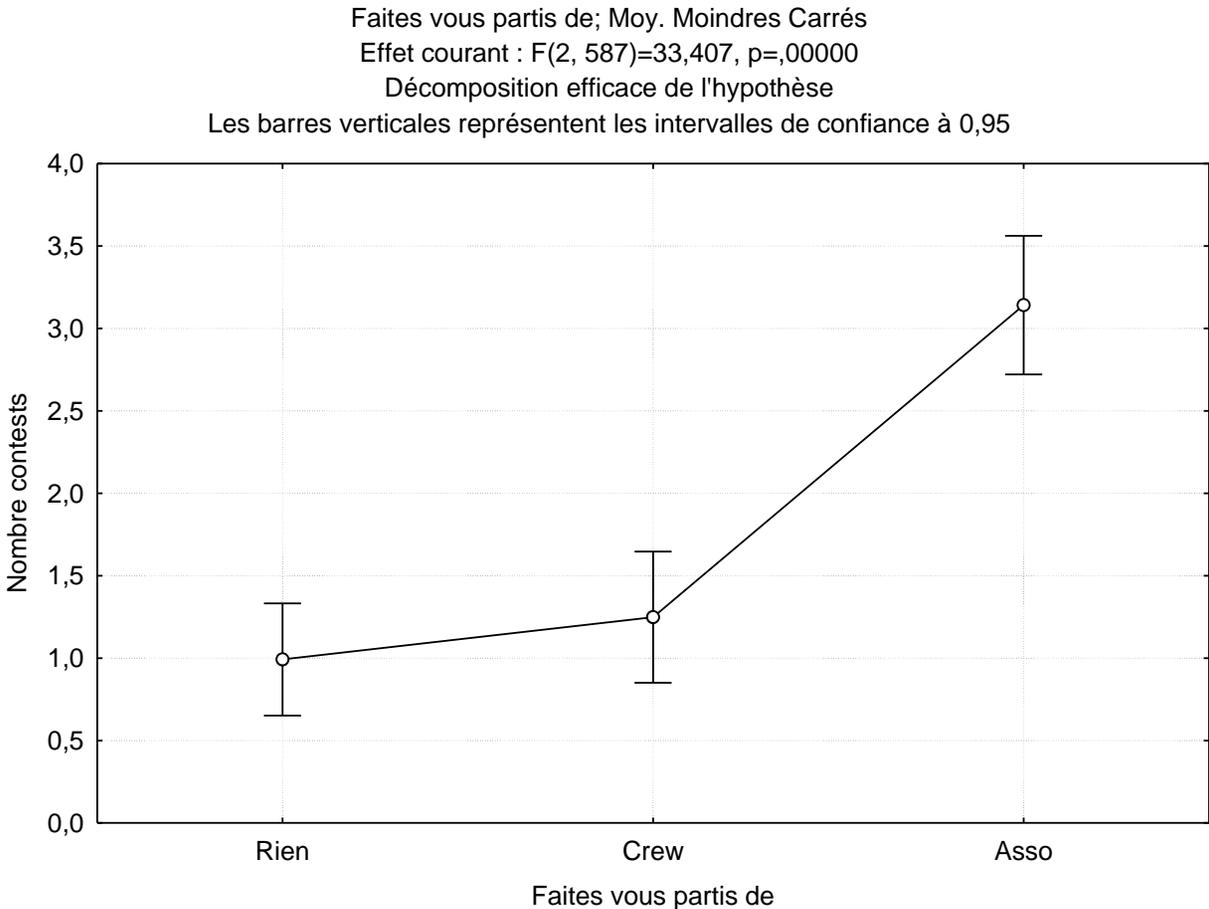


Figure 2 : Lien entre la forme de pratique et le nombre de compétitions par année

Le graphique ci-dessus, issue d'une enquête quantitative par questionnaires sur 614 riders roller, montrent bien cette hétérogénéité. Il montre bien que les pratiquants affiliés à une association sont dans une logique sportive. Ils participent à de nombreuses compétitions alors que ceux qui pratiquent seuls ou en petit groupe informel restent dans la logique de la pratique dite « libre ». Les résultats qui y sont mis en valeur soutiennent l'idée d'une « mise en ordre fédérale », d'une institutionnalisation extérieure par l'associatif même si celle-ci n'absorbe pas toute la réalité de la pratique (Vieille Marchiset, 2010). Selon le contexte et selon les individus, dans l'alternative et parfois dans la succession, les riders voient leurs activités soit comme un art du mouvement, un jeu ou comme un sport compétitif à part entière. Pour préciser, tous les pratiquants mettent en avant le caractère ludique de ces activités, mais plus les pratiquants sont proches de l'adolescence, plus

l'activité est considérée comme une activité ludosportive. Si nous combinons ces résultats à ceux de Julien Laurent (2010), il semblerait qu'il est plus fréquent dans ces activités d'adopter une démarche exclusivement ludique lorsque l'on est soit adulte, soit enfant. La dimension sportive apparaît majoritairement à l'adolescence. Il est intéressant de remarquer que ces différents types de pratiquants n'utilisent d'ailleurs pas les mêmes termes pour décrire leurs activités. Les termes d'acrobatie (Laurent, 2008), d'entraînement, de compétition sont plus ou moins bannis en fonction des profils. En pratique, si le terme « *freestyle* » fait l'unanimité c'est parce qu'il supporte ces ambivalences en permettant de se rapprocher du modèle sportif en conservant une part de souplesse et d'artistique (Laurent, 2008). Notre enquête quantitative confirme d'ailleurs l'idée que beaucoup d'entre eux ne font pas de choix définitif entre ces deux conceptions (art et sport). Ils recherchent à allier la grâce à l'acrobatie. C'est pourquoi ces « techniques du corps » (Mauss, 1936) sont très rarement développées pour battre un record. C'est un savant mélange de technicité et d'esthétique qui permet de différencier le niveau des pratiquants lors de défis ritualisés, plus ou moins formalisés, qui apportent (ou pas) un capital symbolique (Vieille Marchiset, 2010). Le choix et la forme de l'exécution des tricks est d'ailleurs moins libre qu'il n'y paraît. Julien Laurent (2008) explique notamment qu'elles sont dictées par des normes internes et des « modes acrobatiques » instaurés par les images proposées par l'élite (Cretin, 2007)

« *Quand ce trick est à la mode, tout le monde finit par le faire. Un pro fait un truc et tout le monde suit...* » Rider

« *C'est fou l'influence du type, il fait un slide en s'attrapant les pieds et les gens font pareil* »
Rider

L'ensemble de ces observations nous incite donc à relativiser le caractère contestataire des sports de rue. Quelles normes questionne-t-on lorsque l'on participe à une compétition (image n°32) ? Quelle utopie urbaine propose-t-on lorsque la performance sportive devient fondamentale ? Il nous semble donc que certains pratiquants se complaisent dans la norme et ne créent pas de lignes

de fuite dans la ville contemporaine. La sportivisation des sports de rue fait perdre au skateboard le statut de seul sport validé par les punks. Par contre celle-ci permet à l'activité de gagner en légitimité auprès des pouvoirs publics. C'est ce qui fait dire à Justin Spenny (2010) que le potentiel de résistance des sports de rue est trop souvent exagéré. Nous partageons son avis lorsqu'il démontre que parfois le pouvoir voit d'un très bon œil l'animation produite par ceux qui *rident* devant les yeux médusés de touristes qui les prennent en photo. Les sports de rue sont certes encore distants des formes sportives traditionnelles, mais pas toujours complètement distincts (Mauny & Gibout, 2008). Le potentiel de résistance de ces activités n'est pas toujours sollicité par les pratiquants. Un paradoxe apparaît, ces activités « basées sur un rejet des valeurs du sport institutionnel s'inscrivent malgré elles dans leurs logiques » (Gibout, 2006, p.10). Le roller, le skateboard et le BMX correspondent au « modèle clivé » de Michel De Certeau (1984) en relevant du « deux à la fois ». Les pratiquants sont divisés entre ceux qui voient dans la « mise en ordre sportive » (Vieille Marchiset, 2010) un gain potentiel de reconnaissance et d'autres qui ont à cœur de conserver l'ADN contestatrice et utopiste de leurs activités. Certains riders ont incorporé la discipline et le contrôle alors que d'autres ont plutôt incorporé la liberté, l'hédonisme et l'irresponsabilité (Humphreys, 1997). Comme nous le montrerons plus loin, cette hybridation du caractère sauvage de l'activité a de grandes répercussions sur l'appropriation de l'espace public. Pour l'instant, cet éclectisme syncrétique semble perdurer et les sports de rue supportent les contradictions qu'apporte cette hybridation entre loisir contestataire et sport normalisé. L'emploi du verbe « supporter » est réfléchi, car sa polysémie est éclairante. Les sports de rue, résistent non sans mal à ces contradictions, autant qu'ils les cultivent. Les riders que nous avons rencontrés ont bien compris que l'institutionnalisation (intérieure et extérieure) était la fois la faiblesse et la force de leur passion.



Image n°32 : Vendée Freestyle Session, Mouilleron-le-Captif

En ce qui concerne la danse « hors les murs », nos entretiens et nos observations nous incitent aussi à apporter quelques nuances à ce que nous avons pu présenter plus avant. Comme dans les sports de rue, nous ne contestons pas que certaines propositions participent à une réelle utopie urbaine. Mais dans tous les domaines artistiques, la construction sociale des espaces de visibilité passe par une série d'intermédiaires (Becker, 1988 ; Heinich, 2009 ; Le Coq, 2013). En danse, les représentants des politiques publiques de la culture tout comme les directeurs de lieux de programmations ou de festival jouent un rôle fondamental. Ce sont ces intermédiaires qui constituent la dynamique externe de l'institutionnalisation du champ de la danse contemporaine en France (Faure, 2008).

« Être dans la rue ne suffit pas pour dire que c'est politique. Dans les arts de la rue, les discours sont parfois très convenus. C'est toute l'histoire de la mixité sociale tout ça... mais des fois on est loin de ça. La politique va souvent se réduire au fait que c'est gratuit, que c'est accessible, que tout le monde peut venir... mais ce n'est pas parce que tout le monde peut que tout le monde vient... » Danseur et chorégraphe

« Il ne faut pas se voiler la face, parfois, certaines propositions sont assez fades... C'est bien pensant... Le truc c'est que ce genre de spectacle se vend finalement assez bien... » Danseur et Chorégraphe

« Le réseau CNAR⁹⁸ reste essentiel. Chacun d'entre eux, même si c'est lent, fait avancer les mentalités sur l'art en espace public. Mais surtout, le réseau est vital pour nos moyens de production. Notre économie en dépend. Longtemps, ils ont constitué 100% de mes ressources. »
Laure Terrier⁹⁹

Le recours aux subventions renforce ce lien entre artistes et dirigeants et place parfois les compagnies dans une position d'équilibriste. Un rapport contractuel s'instaure, dont les contenus reposent sur les orientations politiques spécifiques des collectivités en matière culturelle. L'autonomie artistique et matérielle des compagnies dépend de leurs positions dans le champ de la danse. Les « installés », les « indépendants », les « instables » ne subissent pas les mêmes contraintes (Faure, 2008). Les danseurs qui correspondent à cette dernière catégorie ont tout intérêt à ne pas faire trop de vagues. En tentant de répondre aux attentes des financeurs, ils maximisent leurs chances de pouvoir maintenir leur activité. Certains de nos enquêtés nous ont fait comprendre

⁹⁸ Les CNAR (Centres Nationaux des Arts de la Rue) sont des établissements de référence pour les arts de la rue au niveau national. Ils fonctionnent en réseau pour soutenir la création, la production et la diffusion de spectacle. Ils bénéficient de cadres conventionnels co-signés par l'Etat et les collectivités territoriales.

⁹⁹ Danseuse et chorégraphe. Dans Quentin, A. (2016). Evolutions du système, *Stradda*, n°38-39, p.14

qu'il devait parfois être de fins stratèges pour « être dans le sens du vent »¹⁰⁰. Les politiques publiques de la culture, à l'échelle d'une ville, ont une forte influence sur les fenêtres de visibilité (Le Coq, 2013) qu'il ne faut pas rater. Imaginer un projet participatif où les habitants contribuent à la réussite de la prestation ne peut qu'être soutenu par des élus. Il en est de même pour un projet qui met en valeur le patrimoine architectural d'une ville. Proposer quelque chose dans l'espace public peut être parfois une stratégie en soi. Les compagnies peuvent l'utiliser comme le meilleur moyen de conceptualiser et publiciser leur travail (Cefaï & Pasquier, 2003).

« Si on choisit des lieux connus de tous, peut être que la ville appréciera... C'est un peu stratégique, mais bon... Il faut bien faire vivre notre compagnie... » Danseuse

« Certains ne sont dans l'espace public que parce qu'ils l'utilisent comme un espace de communication et de diffusion » Danseuse et chorégraphe

« Soyons clairs, l'espace public ça peut être un très bon tremplin. » Danseur et chorégraphe

« S'il y a plus de chorégraphes dans l'espace public actuellement qu'il y a quelques années c'est aussi parce qu'ils cherchent un espace et qu'on leur a refusé les scènes. Il y a ici une ambivalence... la frustration elle est toujours là... Ce paradoxe avec les arts en espace public ça n'évolue pas si vite que ça... » Danseuse et chorégraphe

Ces stratégies sont compréhensibles par la nécessité de se maintenir sur le marché de l'emploi (Menger, 2002) dans des situations souvent complexes de « course à l'intermittence » (Sorignet, 2010). Ce contexte explique aussi que certaines compagnies deviennent prestataires de service dans les villes qui misent sur la culture (Chaudoir, 2000 ; Le Coq, 2013). « Ils s'insèrent dans une ligne

¹⁰⁰ Expression utilisée par un enquêté.

d'action politique conjuguant l'animation artistique et culturelle de la vie sociale » (Le Coq, 2013, p.3). Les compagnies « installées » sont sollicitées dans les champs de l'action sociale, de l'aménagement urbain, souvent combinés dans les politiques de la ville (Chaudoir & De Maillard, 2004). Les danseurs répondent à une demande formulée en amont. Il leur est demandé explicitement d'agir sur tel espace et auprès de tel public. C'est tout le paradoxe des activités artistiques qui ont fait la preuve de leurs succès et qui finissent par tenter de combler les échecs successifs des politiques de la ville (Chaudoir, 1999). Rares sont les compagnies qui refusent ces opportunités qui sont souvent en adéquation avec leurs valeurs et leurs convictions et qui, de plus, leur permettent d'ajouter cette activité à celle de la stricte création.

Les liens entre la danse contemporaine « hors les murs » et l'institution sont donc très forts. Une forme de dépendance mutuelle peut même parfois s'instaurer. Les uns ayant besoin d'une politique culturelle originale et de haute qualité, et les autres ayant peu d'autres alternatives pour être programmés. Ce constat ne peut que nous inciter à relativiser nos propos précédents. La danse contemporaine a incontestablement la capacité de créer des lignes de fuite dans la ville contemporaine, mais parfois les propositions que nous avons observées ne questionnent finalement plus la ville et son organisation. Selon nous, certains spectacles répondent plus à une politique de l'animation (Thibaud, 2006 ; Ambrosino & Guillon, 2013) qui satisfait à la fois les élus et les compagnies en permettant de rendre visibles les actions de chacun auprès des citoyens. La résonance publique et médiatique du spectacle devient un critère de choix qui prend même parfois le pas sur le propos artistique. Les arts de rue, et plus particulièrement la danse contemporaine « hors les murs », s'inscrivent donc parfois dans une pensée partagée par les édiles (Chaudoir, 1999). Dans la ville événementielle où s'entrelacent animation socioculturelle, aménagements urbains éphémères et marketing des villes (Gravari-Barbas, 2009), l'irruption de l'art dans l'espace public peut devenir un événement ordinaire qui ne pose plus vraiment de question, mais qui, au contraire, est au service des nouveaux acteurs de la fabrique urbaine (Matthey, 2016). Il nous tient à cœur, encore une fois, de ne pas faire de généralité. Comme les sports de rue, la danse contemporaine in situ n'est pas une pratique homogène. En fonction des compagnies, des temporalités, et des propositions, elle peut témoigner d'une micropolitique contestataire qui questionne plus ou moins explicitement l'organisation de la ville contemporaine, mais elle peut aussi parfois participer à sa production en apportant peu de transformation. Notre recherche nous permet de faire le même constat que Marc Aremgaud: « Le 21ème siècle, recycle ses marges

presque aussi vite qu'elles apparaissent, épuisant les contestations en leur laissant une place sur le banquet dans des délais qui interdisent la structuration de conflits insurmontables...une interrogation qui nécessite d'arriver à distinguer plus finement, à l'intérieur des pratiques et des contextes, ce qui relève de la création ou de l'animation socioculturelle de ce qui est une manière de faire projet ou de ce qui n'est finalement que du marketing territorial élégant » (2016, p.85).

« La récupération ... oui ça a toujours eu lieu ; mais... souvent on garde à l'esprit seulement la mise en spectacle qui est évidemment cadré, mais on oublie tout ce qui se passe dans le processus. Pourtant cela a un impact non négligeable... dans certains projets, le véritable intérêt se situe à ce moment-là. » Danseuse et chorégraphe

Le cas du street art est particulièrement révélateur de ce que nous venons d'avancer dans le monde des sports de rue et de la danse contemporaine. Nos observations suggèrent que cette pratique, comme les deux autres, est aussi un « objet clivé » (Certeau, 1990) qui oscille entre « artivisme » et coopératisme. Si de nombreux street artistes contestent fortement les normes de la ville contemporaine, d'autres participent plus ou moins directement à leur renforcement. (Riffaud & Recours, 2016). Rappelons ici que c'est le principe de base de l'ontologie sociale de Gilles Deleuze : à chaque situation de désordre correspond un nouvel ordre social. Le codage de la ville et les lignes de fuites produites par certains citoyens fonctionnent dans une relation dialogique. De plus, les formes de micropolitiques doivent souvent, pour renouveler les pratiques, plonger au cœur de la macro-politique jusqu'à parfois devenir indiscernables. Les prochaines lignes seront consacrées à cette hybridation qui relativise un peu l'idée selon laquelle nos enquêtés seraient équipés d'une arme de résistance massive. Comme souvent « la vérité est sans doute dans l'entre-deux alternatif » (Gibout, 2006, p.11).



Image n°33: Proposition anonyme, Montpellier

Ainsi nous l'avons déjà suggéré en introduction, tracer les contours et les détours du street art est d'une incroyable complexité notamment parce qu'un réel « artivisme » (Lemoine & Ouardi, 2010), compris comme un art militant, engagé et engageant, y côtoie une forme de coopératisme, entre des artistes et les pouvoirs en place. Si certains pratiquants se revendiquent hors cadre et témoignent d'une micropolitique contestatrice (Deleuze & Guattari 1980), d'autres semblent se complaire dans leurs rôles de « cols blancs » (image n°33) devenant des intermédiaires pour les dirigeants. Il nous semble donc que tenter de définir le street art nécessite de prendre en compte l'hétérogénéité des supports et des outils, mais aussi la diversité de la connotation politique des actions. Le street art n'est pas qu'un art rebelle ou révolté. Le succès populaire qu'il enregistre le place aussi en position de devenir un atout économique et un outil de communication marchande. En contribuant au divertissement qui renforce de la société capitaliste, il participe parfois à la société du spectacle (Debord, 1967). Son caractère *anti-establishment* est obligatoirement mis à mal lors des collaborations avec des multinationales comme Coca Cola, Nike, Adidas, Microsoft. C'est ce qui fait dire à Stefanie Lemoine (2016) que l'irrévérence de cette forme d'expression n'est parfois qu'une posture. C'est un agglomérat de conduites multiples, à l'intérieur duquel les artistes

qualifiés de « puristes » et de « vendus » agissent de manière contradictoire (Genin, 2015). Derrière le mot street art, la réalité est donc multiple. Malgré tout, et même si bon nombre de spécialistes ne se satisfont pas pleinement de cette appellation, celle-ci perdure et supporte, comme dans les sports de rue, cette hétérogénéité. Le street art et la mise en récit du paysage urbain auquel il participe, est à l'image de notre époque, dynamique, hybride et hétérogène. Et donc malgré l'incontestable artivisme de certains, il est impossible de nos jours d'exclure du street art certaines formes d'expressions moins transgressives. Un grand nombre d'artistes que nous avons rencontrés se situent dans un street art plus soft appelé « protestataire » dans la typologie de Christophe Genin (2015). La véhémence du propos est amoindrie. Ils produisent des œuvres où le processus d'artification, qui correspond au passage d'un objet de la sphère non artistique à la sphère artistique (Heinich & Shapiro, 2015), bat son plein, permettant une introduction occasionnelle plus aisée dans les circuits institutionnalisés (image n°34 & n°35).

« Mes dessins ne sont pas agressifs. Le street art ce n'est pas que révolutionnaire ou politique. Il y en a, mais ce n'est pas que ça. Moi la politique ça m'emmerde profondément. » Street artiste

« C'est pour ça que j'utilise autant de cœurs. En fait c'est aussi une critique.... L'idée c'est d'avoir un message responsable, de transmettre une idée. C'est un message simple, mais en même temps c'est essentiel non ? » Street artiste

« Moi, je ne suis pas très à l'aise avec les messages, je suis plus dans la couleur et la forme... Je transforme l'espace public en apportant mon truc... On le décore entre guillemets. Il y a quelque chose de décoratif dans l'art urbain... La décoration, ça n'a rien de péjoratif je trouve. » Street artiste



Image n°34 & n°35 : Zest et Mist, Montpellier.

Selon Raoul Vaneigem (1967), « la créativité est par essence révolutionnaire ». Cependant nos données nous incitent à relativiser ce point de vue. En effet, le street art marchand et publicitaire (Genin, 2015) forme un bon exemple de « créativité conservatrice ». Celle-ci exaspère certains pratiquants. « Marre du politiquement correct, du street propre sur lui, des rebelles du premier rang, des « Bonjour » et des « Merci, la caisse et par ici », du vide, du creux, du zéro talent, du graffiti décoratif, des bad toys pour les good boys, de faire des trucs « tous ensemble », comme si j'étais ton pote ! Moi, je veux de l'esprit, de l'élégance, du scandaleux, de l'introspectif, du torturé, de l'émotif, de la déviance, du vitriol, des problèmes avec la justice, brûler Futura 2000. Je veux un truc qui ne plairait pas à ma mère ! » (Fournet, 2009, p.22). Mais si son adaptation aux valeurs dominantes de la société a été si bien réussie c'est que l'ADN du street art n'est pas seulement

transgressif. L'institution a notamment pu prendre prise sur la quête de reconnaissance de certains artistes qui veulent laisser un nom en multipliant les traces de soi sur les murs. Le pseudonyme ou l'anonymat n'est pas toujours une dépersonnification de l'œuvre. Le fait de ne pas savoir qui est l'auteur d'une œuvre peut ainsi aiguïser la curiosité des observateurs. Certains artistes utilisent cette stratégie pour se mettre encore plus en avant, contrairement à certaines formes d'expression situationniste ou dadaïste qui, dans l'histoire de l'art, ont pu vanter une véritable disparition de l'artiste au profit de l'œuvre. En plus d'apporter une publicisation incontestable aux initiatives de ceux qui en sont demandeurs, les institutions permettent aux artistes de produire des œuvres sur des supports parfois originaux, dans des conditions de confort inégalées (ex : location de nacelles), et qui peuvent durer. Contrairement au discours répandu, et incontestablement poétique, sur la fin de toute chose et sur les vertus de l'éphémère, certains des graffeurs et street artistes que nous avons rencontrés déclarent être souvent déçus lorsque leurs productions disparaissent trop rapidement. Dans toute création, il y a un impératif de visibilité, mais la disparition précoce d'une œuvre est vécue de différentes manières.

« Le processus de détérioration fait partie de ma démarche.... J'aime voir mes collages être absorbés par l'humidité de la rue, la rouille. À ce moment-là, ils ne m'appartiennent plus, mais font partie intégrante de la rue, de son histoire au quotidien. » Monsieur Qui¹⁰¹

« Je n'aime pas trop l'oubli que l'effaçage ou le repassage engendrent... Moi je peins pour que mes pièces durent, je choisis le lieu en fonction de ça. L'exposition au soleil détermine mes couleurs et, moins c'est accessible pour les nettoyeurs, mieux c'est. Ce n'est pas nous qui avons décidé que cet art était éphémère... » Graffeur

« Moi je préférerais que tout dure... L'éphémère dans le street art c'est une blague. C'est poétique de dire : « Cela ne va pas durer », donc certains artistes en jouent... Mais en vrai, ils

¹⁰¹ *Graffiti Art Magazine*, 24, p.78

n'ont pas le choix... Et je doute que ça ne les fasse vraiment pas chier de se dire que leur truc ne sera jamais comme une vieille toile dans un grenier... » Graffeur

« Je travaille environ 20h sur chaque collage. Quand tu as passé autant de temps, tu ne veux pas que ça parte en deux heures. C'est pour ça que je colle majoritairement en hauteur. Mais bon, après c'est le jeu. » Street artiste

« La première phrase que j'ai taguée c'était, « mon art est temporaire comme la vie de ta mère » (image n°33). C'était action/réaction... J'en avais marre d'être effacé et marre du truc c'est beau parce que c'est éphémère... » Graffeur (image n°36)



Image n°36 : JonnyStyle, Montpellier

Sous ces différents aspects le street art peut se révéler être assez conservateur, et les municipalités ou les musées peuvent répondre aux souhaits souvent inavoués de ces artistes. La légitimation actuelle du street art n'est pas déconnectée de ce constat. L'institution n'accueillerait pas en son sein une pratique artistique qui la remettrait trop en question et avec qui le compromis serait impossible. Et les artistes n'accepteraient pas de collaborer s'ils n'y trouvaient pas d'intérêts.

« Moi ma démarche elle est là. C'est-à-dire, arriver à ça, à concilier le sauvage avec l'institutionnel... Quand on grandit, je pense que l'on fait ça, on concilie les choses. Quand on veut construire une histoire d'amour, on concilie, on fait des concessions. J'ai envie d'arriver à cet équilibre là » Graffeur et rider

« Je suis dans l'underground, mais en revanche il faut manger, tu ne peux pas tirer sur la corde familiale toute ta vie. Donc tu finis par faire du commerce.... Si tu as l'occasion.... Même si ça te fait un peu mal. Tu mets de l'eau dans ton vin. » Street artiste

« Créer dans la rue, c'est s'impliquer dans la vie de la cité. C'est donner de la matière, proposer un changement, mais c'est aussi faire tourner la machine ! » Street artiste

Comme nous avons pu l'évoquer pour certaines compagnies de danse, le street art contribue parfois même à l'organisation actuelle de la ville. Depuis les années 1960, nombreux sont les artistes qui ont été sollicités pour tenter de combler la difficulté des élus à créer du lien entre citoyens et à valoriser certains espaces. L'opinion positive dont bénéficie actuellement le street art a donné aux artistes le rôle d'auxiliaire dans le processus d'urbanisation par l'animation et la décoration. Leurs talents et leur penchant pour la couleur sont utilisés pour esthétiser la rue et ses interstices. Les œuvres deviennent une forme d' « équipement utile » qui doit satisfaire les besoins de la population ou des élus (Fourquet & Murard, 1973). Dans ce contexte, le street art devient un « art municipal » (Lemoine, 2016). Il est subventionné notamment parce que les élus savent bien qu'en plus de décorer, les œuvres donnent une image positive aux villes et aux décideurs ayant soutenu

leur création (image n°37). « La valorisation du street art vaut comme illustration d'une autorité qui accrédite sa bienveillance. » (Génin, 2013, p.111)



102

Image n°37 : Phillipe Saurel, Montpellier

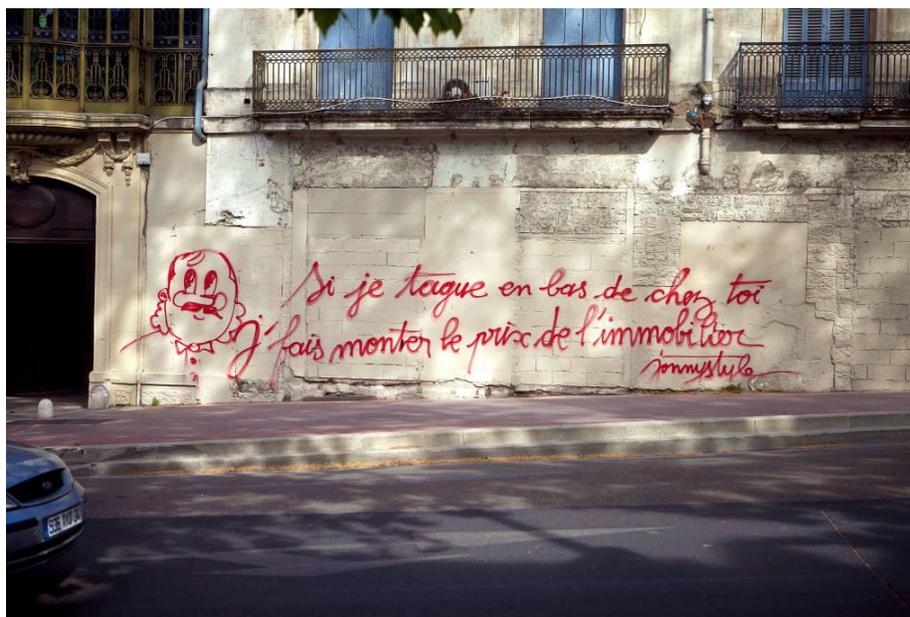


Image n°38 : JonnyStyle, Montpellier

¹⁰² Phillipe Saurel, Maire de Montpellier, en train de graffer lors de l'inauguration d'une fresque éphémère soutenue par la municipalité.

Le street art décoratif, réalisé majoritairement suite à une commande, participe d'une certaine façon à la frénésie paysagère (Sansot, 1993). Il prolonge l'idée selon laquelle tout ce qui fait la ville doit être paysager et penser pour satisfaire l'œil. Qu'on le veuille ou non, chaque production participe à la saturation du temps et de l'espace par la multiplication des informations et des couleurs auxquelles chaque citoyen est confronté. Les fresques autorisées et subventionnées peuvent être analysées comme une forme de contrôle de l'espace par les autorités publiques dans un contexte de capitalisme hyper-esthétique (Lipovetsky & Serroy, 2013). La fresque éphémère réalisée sur les palissades du chantier des nouvelles Halles Laissac en 2016, à Montpellier peut servir d'exemple. Plusieurs artistes respectés par leurs pairs ont été contactés pour réaliser une fresque afin d'embellir le lieu en chantier, mais aussi d'empêcher que d'autres graffeurs prennent la même initiative sans aucun contrôle sur le rendu final. De plus à Montpellier comme ailleurs, le street art devient même « héréditaire » (Genin, 2015), selon l'acception anglaise d'héritage, quand les œuvres sont produites pour devenir patrimoniales, au service d'intérêts touristiques et/ou mémoriaux assumés. Depuis peu, l'office du tourisme et des associations locales proposent des visites de la ville sous le signe du « street art ». À l'étranger, l'exemple de « *Whywood art district* » à Miami ou le « *Canale Project* » à Londres sont parlants. Dans les deux cas, le street art a été sciemment utilisé pour animer, et donner une image positive à certains quartiers en apportant une touche de gaieté à un urbanisme peu engageant (Chaudoir, 2000). Non sans humour, le graffeur Montpellierain Jonnystyle c'est d'ailleurs déjà exprimé à ce sujet (Image n°38). « Né en réaction à la fabrique de la ville par les seuls experts, le street art devient un outil du marketing territorial. En ce domaine, le 13^{ème} arrondissement parisien est un cas d'école » (Lemoine, 2016, p.70). Ma propre rencontre avec Jérôme Coumet, Maire du 13^{ème} arrondissement de Paris, qui ne cache pas son intérêt personnel et politique pour le street art a été aussi très éclairante, notamment sur la gentrification que le street art engendre sur les quartiers.

- *Thomas Riffaud : Comment percevez-vous l'impact du street art sur votre arrondissement ?*

- *Jerôme Coumet : C'est très positif, ça a clairement contribué à changer l'image que les gens s'en font ?*

- *T. R. : Et vous n'avez pas peur de contribuer ainsi à un phénomène de gentrification.*

- *J. C.: J'en ai un peu marre de cette question, le phénomène de gentrification ne dépend pas seulement de la présence ou non d'action artistique. Et puis pouvons-nous réellement critiquer un élu quand il fait en sorte que l'image du territoire qu'il gère s'améliore ?*

Il ne s'agit pas de dire que le street art est toujours un bon et loyal partenaire puisque des artistes sont toujours actifs. Mais l'institutionnalisation de certaines productions, aboutissant à la neutralisation partielle de leur propos, ne doit pas non plus être occultée si l'objectif est de questionner l'effet de cette activité sur la ville et ses espaces publics. Cette récupération institutionnelle, dans laquelle les artistes trouvent aussi leur compte, aseptise le caractère contestataire du street art et normalise les productions, malgré la bonne volonté de certains élus. Répondre à un appel à projets pour une fresque consiste très rarement à peindre en toute liberté. Hugues Bazin fait le même constat en citant les critères pour participer à un événement « Graffiti » organisé par la RATP : « Seront refusés, les sketches (les visuels et les intitulés) qui présentent un caractère politique, confessionnel ou contraire à la morale ou à l'ordre public, ainsi que tout sketch (les visuels et les intitulés) qui serait inconciliable avec les traditions de bienséance et de sérieux qui s'imposent à la RATP en sa qualité d'exploitant d'un service public, ou qu'elle jugerait contraire à ses intérêts. » (2005, p.4). La demande publique et privée se satisfait le plus souvent d'œuvres consensuelles qui ne contestent ni l'espace où elles se trouvent ni le sens de celui-ci. Celles qui « respectent, jusqu'à l'écœurement, le statu quo » (Buren, 2005, p.27). Les élus, attentifs au jugement du plus grand nombre, préfèrent souvent les œuvres qui ne provoquent pas de remous, plutôt que celles qui créent des débats. L'exemple de la fresque de *Goin* à Grenoble en 2016 est intéressant. Elle représentait deux policiers matraquant Marianne, et avait été peinte dans le cadre du festival Grenoble Street Art Fest. Elle a suscité de vifs débats au niveau local et national. Un certain nombre d'hommes politiques (préfet, députés, ministres...) ont demandé son effacement

immédiat. Mais même si le maire a revendiqué ne pas vouloir compromettre la liberté de création et l'indépendance du festival, le caractère éphémère de l'œuvre a été rapidement mis en avant...

« Quand la collectivité locale finance, sur l'argent des contribuables grenoblois, une fresque réalisée dans le cadre d'un festival subventionné à hauteur de 25.000 euros, à la vue de tous, dans l'espace public, elle est responsable des messages passés » Geneviève Fioraso¹⁰³

« Un artiste très connu nous avait proposé une peinture avec une Marianne voilée. Même si j'adore son travail, on a été obligé de lui demander de changer d'idée » Maire (Anonyme)

« Avec les habitants, à Vitry, ça s'est toujours bien passé, nous avons veillé à ce que les sujets des artistes qui interviennent respectent l'état d'esprit de la ville, ses composantes religieuses... Il ne s'agit pas de censure... mais de trouver un compromis... » C215¹⁰⁴

Comme dans tous les domaines de l'art, l'institutionnalisation a tendance à réduire le potentiel de contestation. Les créations rationalisées et aseptisées conduisent alors parfois à une version kitsch du street art « illustrant l'insouciance d'une bourgeoisie, triomphant d'une contestation convertie en éclaboussures indolores. » (Genin, 2015, p.9). L'appellation « Art Contemporain Urbain » qui semble s'imposer dans les galeries est une mise aux normes d'une activité dont la dimension politique s'amenuise, au profit de l'esthétique et de la conceptualisation. Les street artistes et les graffeurs qui sont exposés reconnaissent mettre en place des tactiques de « subversion du dedans » (Certeau, 1993) et cela ne laisse pas indifférents ceux qui « font » de la rue.

¹⁰³ Député de la première circonscription de l'Isère, *Le figaro*, juin, 2016.

¹⁰⁴ Street artiste. Dans Sihol, B., Oxygène N. (2013). *Vitry Ville Street Art. L'aventure continue*. Grenoble : Critères Edition, p.8

« Je me calme quand c'est nécessaire. Je deviens artiste quand ce statut me permet de faire des projets. Haha. » Graffeur

« Je suis un faux street artiste, un imposteur ! » Jon One¹⁰⁵

*« Moi je n'ai rien contre le fait que l'on nous donne des murs... Mais dessus il faut faire des trucs qui estomaquent les gens... Et bien souvent je trouve que ce n'est pas le cas, ça reste gentil... »
Graffeur*

« Quand tu vas au plus facile, tu vas aussi au moins intéressant ». Graffeur et rider

« Je suis un peu réticent vis-à-vis de la tendance à faire du graffiti abstrait pour rentrer dans les codes de l'art contemporain. C'est moins riche. » Graffeur

Loin de nous l'idée de jeter l'opprobre sur le street art institutionnalisé, ni d'ailleurs sur les productions décoratives ou conceptuelles. Simplement, ces formes de pratique sont contradictoires avec « l'artivisme » mis en place par certains street artistes que nous avons évoqués plus haut. Selon nous cette cohabitation contradictoire n'a rien d'étonnant ou d'unique. Les pratiques réellement contre-culturelles, dont la dénomination trop rigide est elle-même questionnable (Bennett & Sklower, 2012), ne sont jamais stables ou données une fois pour toutes (Roszak, 1970). L'institution et le monde consumériste peuvent les phagocyter (Frank, 1998 ; Heath & Potter, 2005), même si nous pensons que les marges qui les entourent se reforment sans cesse. Les street artistes entretiennent une relation passionnelle et polémique avec l'espace urbain mais aussi avec l'institution. Ils produisent parfois une réelle contestation, notamment vis-à-vis des normes de la

¹⁰⁵ Artiste. *Busk Magazine*, juin, 2015.

ville contemporaine, mais participent aussi plus ou moins consciemment à la stéréotypisation des paysages. C'est tout le paradoxe du street art, si bien décrit par Christophe Genin : le street art jouit d'une aura de subversion non usurpée, mais il devient aussi « susceptible de servir toutes les fins, y compris les plus contradictoires. » (2015, p.5). Le street art navigue entre l'action artistique autonome et l'art public fonctionnel (Pradel, 2005) engendrant son lot de standardisation et d'autocensure. Ce caractère « clivé » (Certeau, 1990) explique bon nombre des contradictions que nous avons pu observer. Il est donc difficile à définir le street art sous un angle uniquement politique. Banksy, aujourd'hui un des street artistes les plus connus à l'échelle de la planète, ne représente pas l'intégralité d'une pratique dont l'hétérogénéité est la caractéristique première. Ceci est d'autant plus vrai que certains artistes oscillent entre les deux pôles. En fonction des périodes et des temporalités ils passent de statut du « puriste » à celui de « vendu », dans une forme de « schizophrénie »¹⁰⁶ inéluctable.

« La galerie et le vrai graffiti, ça n'a rien à voir... Quand tu fais quelque chose en galerie, là ton but c'est de plaire. Tu dévoiles tes œuvres au grand jour de manière théâtralisée, millimétrée. C'est un spectacle en fait, on se donne en spectacle. » Rider et graffeur

Bon nombre de graffeurs/street artistes finissent par « faire le grand écart entre la pratique clandestine qui distribue les statuts dans le groupe et la pratique légale qui donne au mouvement une dynamique de reconnaissance et de rémunération. » (Pradel, 2002, p.87). Le street art s'inscrit en fait en partie dans une logique de L'épistémè de la contemporanéité, définissable comme un processus global de manipulation des pratiques par un système dominant qui lui donne l'illusion de la liberté, mais qui, en pratique, les récupère, les dirige pour mieux les assujettir à sa domination symbolique (Gibout 2006). Même si cette domination n'est jamais totale, elle ne peut être ignorée. L'idée selon laquelle « l'art ne supporte que rarement le compromis » (Pradel, 2002, p.31) est finalement très subjective. Il en est de même pour la définition du street art dont les artistes

¹⁰⁶ C'est un terme émiq. Certains de nos enquêtés ont en fait usage dans des discussions informelles en faisant référence à une sensation qu'ils ressentent parfois lors de la mise en place de deux projets aux objectifs contradictoires.

plaisantent eux-mêmes à l'image d'André et de son sticker « Ceci n'est pas du street art ». Il faut donc peut-être se résoudre à accepter que la définition du street art, hydre à plusieurs têtes (Pradel, 2005), reste floue en tant qu'objet dynamique, *in progress*, et constamment négocié (Comoy Fusaro, 2015). Il faut savoir que les street artistes jouent aussi de ce contexte, et profitent de la porosité actuelle des frontières des institutions. Ils ne sont pas des victimes passives, mais réellement acteurs de la complexification de la définition de la pratique. Ils s'adaptent au système autant que le système est en train de s'adapter à eux. Ils sont d'ailleurs suffisamment conscients de ces paradoxes pour en rire. Le collage d'Arnaud Puig « L'histoire de l'art ne nous aimera pas tous... » va dans ce sens. Les peintures dans le canal du Verdanson à Montpellier de JonnyStyle où il sous-entend un partenariat pourtant fictif avec SFR ou Rolex (image n°39) ou le collage de Al dans le quartier Saint-Roch alors qu'il est lui-même commissaire d'une exposition à cette époque (image n°40) relèvent aussi de l'autodérision.



Image n°39 : JonnyStyle, Montpellier



107

Image n°40 : « Scandale », Al, Montpellier

Le constat est donc similaire, quelle que soit l'activité étudiée. La danse in situ, les sports de rue et le street art ont un caractère hybride ou « clivé » (Certeau, 1990). Ceci ne contredit pas la dimension micropolitique de celles-ci. Il n'est pas question dans cette thèse de participer à la simplification du débat qui touche notamment le street art, sur l'obligation de dissidence¹⁰⁸. Les pratiques micropolitiques finissent souvent par plonger au cœur de la macro-politique jusqu'à parfois devenir indiscernables. Elles deviennent une voie ventriloque au sein d'un monstre qui se sert des pratiques subversives pour rajeunir et se réadapter (Rancière, 2008). Ce n'est heureusement pas toujours le cas, mais parfois « le modèle critique tend à son auto-annulation » (Rancière, 2008, p.77). Nous pensons que le street art, la danse in situ et les sports de rue peuvent donc à la fois

¹⁰⁷ Collage réalisé dans l'espace public alors qu'il est lui-même en train de diriger une exposition, 3P2A.

¹⁰⁸ Ardenne, P. & Milon, A. (2011). *Rencontre autour du Street art*, émission radio : La grande table (2e partie), France culture.

incarner la ville utopique (du futur ?) et la ville réelle (du passé ?). Elles sont en fait suffisamment ouvertes pour être pratiquées de manière très différente et perçues de manière hétérogène. D'ailleurs, la valeur que l'institution politique accorde à certaines formes d'expression plutôt qu'à d'autres est la conséquence de cet éclectisme. « Tout l'édifice de la culture repose sur des strates de classification » (De la Boulaye, 2016, p.19). Dans les trois activités que nous avons étudiées existe une forme de concurrence inter-acteur et la viabilité économique de tous les projets est souvent incertaine. C'est ce contexte qui fait que l'institutionnalisation est d'une part possible et d'autre part toujours périlleuse. Derrière cette ambivalence les enjeux sont importants. Les activités récréatives (Dorvillé & Sobry, 2006 ; Fournier *et al.*, 2009), comme les activités culturelles (Chaudoir, 2000 ; Saez, 2004 ; Gravari-Barbas, 2013) sont des outils importants pour les maires qui sont devenus des animateurs du territoire (Gwiazdzinski, 2001). La danse, le street art et les sports de rue sont les « victimes » plus ou moins consentantes d'une instrumentalisation par le politique, le secteur touristique, l'immobilier, le marketing territorial. Ces activités peuvent participer à l'attractivité, l'esthétisation, la folklorisation, la spectacularisation et la marchandisation des espaces et des temps dans la métropole contemporaine (Gravari-Barbas, 2009). Mais attention rappelons qu'il est impossible de généraliser. Les trois activités étudiées, et leurs pratiquants oscillent entre une résistance molle et une résistance dure.

Où pratiquer ? Espaces publics *versus* espaces dédiés

L'hybridation micropolitique qui caractérise les trois activités que nous venons de décrire a des conséquences très concrètes sur les espaces de pratique. Rappelons que l'institutionnalisation des sports de rue passe par l'espace (Vieille Marchiset, 2010), mais il nous semble que ce constat est aussi valable dans les deux autres activités que nous avons étudiées. Que ce soit dans la danse in situ, le street art ou les sports de rue, être reconnu par l'institution nécessite de répondre à des critères qui sont rarement synonymes de liberté totale (De la Boulaye, 2016). Dans cette thèse, nous nous sommes focalisés sur les formes de pratiques de la danse, des sports de rue, et du street art qui investissent l'espace public. Celles qui, comme nous l'avons déjà dit, remettent en cause, au moins partiellement, la légitimité des politiques et des gestionnaires à pré-penser la ville. Pourtant, nous ne pouvons nier que ces activités sont pratiquées dans plusieurs types de lieux dont les caractéristiques varient grandement. Le fait qu'un certain nombre de nos enquêtés pratiquent occasionnellement dans un skatepark, peignent sur un mur dédié au graffiti, ou dansent dans un espace transformé en scène éphémère, complexifie incontestablement notre analyse. Il est clair que ces espaces dédiés, plus ou moins éphémères, rencontrent un certain succès auprès des pratiquants. Ce sont le plus souvent des espaces publics au sens légal du terme, mais leur organisation est le signe d'une normalisation spatiale de ces activités. L'espace public est à l'image de l'ordre social et même si l'urbain devrait idéalement produire des espaces qui rendent libres, la tendance en France se tourne plutôt vers des lieux qui enferment, ou *a minima* qui régulent les pratiques sociales. C'est dans cette logique que les aires de jeu pour enfants sont de plus en plus souvent cloisonnées (Paquot, 2015), et que les city stades (Mauny & Gibout, 2008), les skateparks (Howell, 2008) et les murs d'expression libre se sont multipliés. Ces équipements n'accueillent pas les mêmes activités, mais ils possèdent bon nombre de caractéristiques communes comme le fait de contenir, de circonscrire, de délimiter l'espace de pratique pour éviter ainsi tout débordement. Notons que les skateparks représentent même l'un des plus grands investissements en aménagement récréatif de la dernière décennie (Chui, 2009). Ils représentent, comme les autres espaces dédiés, une réponse des municipalités aux pratiques auto-organisées et auto-spatialisées. Ils sont la preuve que ces activités contestent l'organisation spatiale des villes et que leur dimension micropolitique réside notamment dans l'acte de ne pas respecter les frontières et les cheminements préétablis. Et même s'il semble répondre à un besoin, ils sont aussi le signe d'une volonté de

contrôle spatial de ces activités (Jones & Graves, 2000) et d'une aseptisation des espaces publics (Soulier, 2012 ; Riffaud, 2016). Nous avons précédemment fait des rapprochements entre les trois activités ici étudiées et le jeu. Si l'on poursuit cette analogie, une contradiction est permanente dans la ville contemporaine. Sur le papier, personne ne s'oppose frontalement au jeu dans la ville. On lui attribue même un grand nombre de vertus. Pourtant, les enfants et les adultes qui veulent s'y adonner en ville se retrouvent très souvent confrontés à la diminution des espaces potentiellement utilisables. Les nombreux panneaux « jeux de ballon interdits », « pelouse interdite », ou « planche à roulette et roller interdits », font foi. Nous partageons à ce sujet l'idée selon laquelle « une ville récréative favoriserait les panneaux d'autorisation ! » (Paquot, 2015, p.148). Toute la difficulté réside dans le fait que l'utilisation polysémique des espaces crée du désordre dans une ville qui se veut bien rangée. C'est pourquoi, comme le reste, la danse in situ, les sports de rue ou le street art sont parfois circonscrits à un lieu et un temps donné. La rationalisation de la ville tente de contrecarrer toutes tentatives d'appropriations non planifiées. Mais elle limite ainsi la possibilité de chaque citoyen à devenir artisans d'espace public. Dans ce contexte souvent désenchanté (Weber, 1964), l'espace public est plus difficilement habitable comme si c'était son découpage spécialisé qui le tuait (Jacobs, 1961). La majorité de nos enquêtés recherchent plus de libertés en contestant les frontières établies (Calogirou & Touché, 2000). Pourtant, nous sommes forcés de constater que ces espaces dédiés ne recueillent que très rarement une réelle opposition chez les riders et les graffeurs. C'est, selon nous, un indice de plus qui nous permet de relativiser le terme de subculture (Donnelly, 2008 ; Beal, 1995) quand il est notamment associé aux street art, aux graffiti et aux sports de rue. Ce que nous avons appelé « hybridation micropolitique » se retrouve dans l'utilisation de l'espace. Les riders, notamment les plus jeunes, pratiquent très régulièrement dans les skateparks (Riffaud *et al.*, 2015). Et les graffeurs et street artistes investissent souvent avec plaisir les espaces qui sont libérés pour servir de support à leurs expressions (image n°41). Il y a derrière ces formes de pratique une utilisation très conventionnelle de l'espace (Chiu, 2009) qui relativise nos conclusions précédentes. Nous verrons d'ailleurs que, malgré les spécificités de la danse « hors les murs », celle-ci peut être aussi questionnée. Les différentes formes de productions impliquent des relations différentes à l'espace public que nous nous devons de clarifier.

« En graffiti, comme en roller, si on t'enlève la composante liberté tu perds la moitié du truc quoi
! » Rider et Graffeur

« On pourrait peut-être faire un lien avec le street art en galerie. Dans un skate park on va placer des modules qui ont été pensés pour cette utilisation. Il n'y a aucun détournement... On va y trouver du plaisir, mais on n'aura pas ce côté riche de tout ce que l'on peut utiliser dans la rue, du trottoir, à la rampe d'escalier de 40 marches en passant par une sculpture qui a été placée sur un rondpoint... C'est restreint je trouve... Dans un local qui est clos, souvent payant en plus, supervisé par des personnes qui vont nous dire « fais pas ça », tu as beaucoup moins de liberté que dans la rue. La rue elle est infinie, selon l'endroit où tu vas te déplacer, tu ne seras jamais saoulé. Un park quand tu as fait le tour, tu as fait le tour. Si tu viens tous les jours, tu vas trouver de nouvelles figures à faire, mais c'est plus le cadre sportif que créatif. » Rider et street artiste

« Peindre sur un mur toléré c'est vraiment cool... il n'y a pas de stress... mais parfois je me demande si c'est encore du graffiti. » Graffeur

« Le parkour park dépouille l'activité de sa dimension créative et imaginaire et donc vide le parkour de son sens. Il lui fait perdre sa dimension politique » Naim bornaz¹⁰⁹

¹⁰⁹ Traceur, Université Foraine, Rennes, Mars, 2013.



Image n°41: Mur « libres », Meeting of Style, Perpignan

Pour aller plus loin dans cette analyse, nous allons davantage nous intéresser aux sports de rue. Le phénomène qui nous intéresse ici y est particulièrement flagrant et nous disposons de données très précises. Nous ne compléterons nos réflexions avec nos analyses dans le monde du street art et de la danse « hors les murs » que dans un second temps.

En ce qui concerne les sports de rue, nos résultats, à la fois quantitatifs et qualitatifs, nous permettent de confirmer que la majorité des riders n'expriment pas de préférence entre le Street¹¹⁰ et le Skatepark. Ils pratiquent dans les deux espaces (Laurent, 2012). Par contre, nous pouvons compléter ce constat en expliquant que certaines caractéristiques sociodémographiques ont une influence importante sur cette préférence. Les 614 pratiquants de roller street, qui ont répondu à notre questionnaire, nous ont apporté des résultats très intéressants qui confirment d'ailleurs nos observations. Le degré d'institutionnalisation, la conception de la pratique, ainsi que l'âge ont une forte répercussion sur l'espace de pratique privilégié entre l'espace public ou l'espace dédié.

¹¹⁰ Terme émiqque qui représente la pratique dans l'espace public.

Faites vous partis de; Moy. Moindres Carrés
 Lambda de Wilk =,94456, F(4, 1168)=8,4476, p=,00000
 Décomposition efficace de l'hypothèse
 Les barres verticales représentent les intervalles de confiance à 0,95

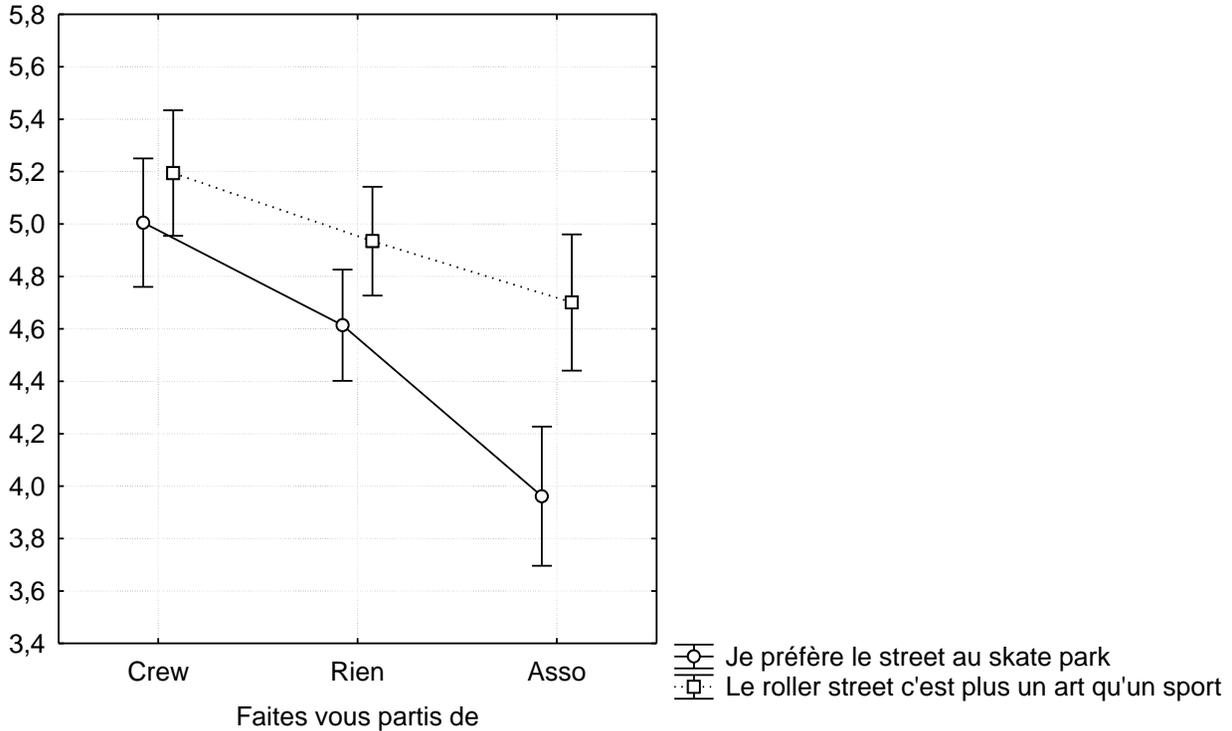


Figure n°3 : Lien entre la forme de pratique et la préférence « street » ou skateparks

La figure ci-dessus (n°3) montre premièrement que ceux qui conçoivent le roller comme un véritable sport ont tendance à préférer pratiquer dans les skateparks et en étant affiliés à une structure fédérale. Au contraire ceux qui conçoivent le roller comme « art » préfèrent pratiquer dans l'espace public et avec un groupe informel d'amis. L'influence de ces deux variables discrimine assez bien les riders séduits par l'institutionnalisation sportive des autres. Mais le résultat qui nous intéresse le plus ici, est que les riders « sportifs » sont plus enclins à apprécier les skateparks en tant qu'espaces dédiés et normalisés. Ils supportent cet enfermement relatif parce qu'ils peuvent s'y entraîner dans de bonnes conditions. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que les skateparks sont actuellement très souvent placés à côté des autres équipements sportifs des

villes (stades, piscines, gymnases). Au-delà d'une forme de sportivisation indéniable, nous repérons ici une normalisation des lieux, des objets et des modes d'agir de la pratique. Ceci est tellement flagrant dans les « sports de rue » que nous nous interrogeons sur cette appellation pour ce public. Les observations que nous avons pu mener dans les skateparks lors des cours dispensés par des éducateurs sportifs diplômés ou lors des compétitions fédérales nous ont menés à la conclusion qu'il y a de moins en moins de différence entre ces événements et ceux que l'on peut observer dans des sports plus classiques. Ces résultats confirment que les municipalités ont tout intérêt à inciter les pratiquants à s'organiser en association et en fédération. Cet impératif associatif (Vieille Marchiset, 2010) leur donne premièrement un interlocuteur identifié, mais aussi une grande chance de se retrouver face des pratiquants plus « disciplinés ».

« Gap c'est vraiment un bon park parce qu'il y a tout pour que je m'entraîne correctement »

Rider

« Le skatepark c'est pour les gymnastes » Rider

« En roller, se dire rebelle face à une société et utiliser le skatepark qui est fait par cette même société, c'est un peu ambivalent. » Rider

Au-delà de ces deux premiers critères, l'âge des riders a aussi une forte influence sur l'espace de pratique privilégié. Lors d'une enquête menée sur les enfants pratiquants les sports de rue et publiée ultérieurement dans les Annales de la Recherche Urbaine (Riffaud *et al.*, 2016), nous avons pu vérifier qu'ils ne fréquentent que très peu l'espace public, et ce au profit des skateparks.

Sur le plan méthodologique, dix-neuf entretiens semi-directifs – et parfois collectifs – auprès de neuf parents et dix d'enfants (trois filles et sept garçons, âgés de quatre à douze ans). De façon secondaire, un matériau empirique plus ancien récolté sur divers terrains d'enquête des coauteurs a été mobilisé. C'est le cas par exemple de l'ensemble des entretiens (n = 22) et observations réitérées menés par Christophe Gibout (carnets d'enquête couvrant la période 2000 à 2009) au sein

des populations – enfants, adolescents et adultes – pratiquant le skateboard et le roller, dans quatre *skateparks* et huit lieux de pratique de rue à Poitiers, Dunkerque et Calais, afin de comprendre les mutations techniques et les formes de sociabilité à l’œuvre, ou encore les rapports à l’urbanité (Gibout, 2004 ; 2006 ; 2009 ; 2013). Pour cette thèse plus particulièrement, tous les skateparks de la métropole de Montpellier ont servi de terrain d’observation, mais quatre d’entre eux ont été vraiment au centre de l’enquête (Grammont, Castelnau-le-Lez, Saint Jean de Vedas, Pignan). Ces quatre lieux ont des similitudes, mais aussi suffisamment de différences pour mettre en lumière des constantes qui dépassent les caractéristiques propres de chaque équipement (figure n°3).

	Montpellier	Castelnau-le-Lez	Saint-Jean-de-Vedas	Pignan
Photos				
Localisation	Espace Grammont, entre le parking du Zénith et les terrains d’entraînement de l’équipe professionnelle de football de Montpellier.	Situé derrière le Palais des sports de la ville dans un quartier résidentiel éloigné du centre-ville.	Situé proche du centre-ville et des établissements scolaires. Il est inséré dans un espace vert dédié aux sports et aux loisirs.	Situé non loin de écoles et d’un gymnase, à plus de vingt kilomètres du centre-ville de Montpellier
Public	Régional	Local	Local	Local
Spécificité	<i>Skatepark</i> construit en 1990 avec une forte fréquentation. Difficilement accessible sauf en voiture.	Espace récent. Interdiction de pratiquer après 20 heures sous peine d’amende.	Espace très récent et très fréquenté notamment par des enfants.	Peu de pratiquants, et équipement assez vétuste.

Figure n°4: Caractéristiques des quatre skateparks les plus étudiés

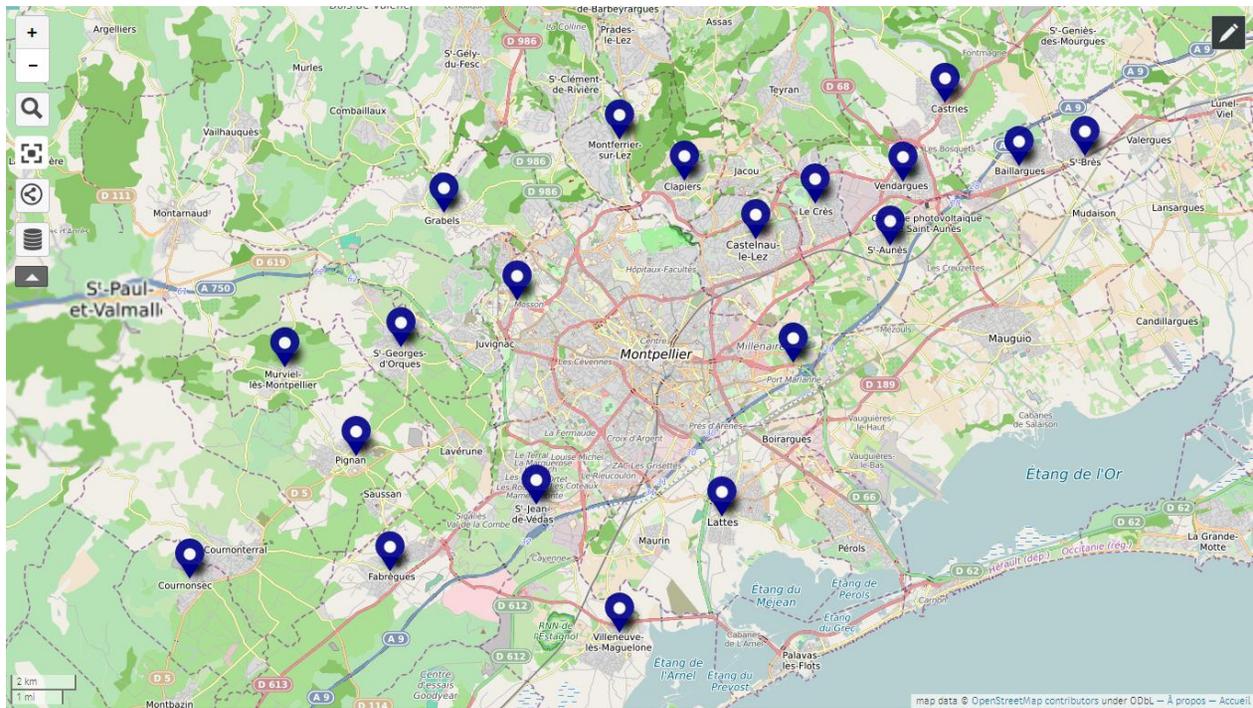


Figure n°5: Communes disposant d'un skatepark dans la métropole de Montpellier

Selon nos observations, le nombre d'enfants – ici définis comme âgés de moins de douze ans –, et de parents au bord des skateparks est en augmentation. Il semble donc important de s'intéresser à ceux qui constituent désormais des figures ordinaires de l'urbanité ludique (Lebreton, 2010) dans les skateparks. Comme le montre la carte ci-dessus (figure n°4) la métropole de Montpellier est à l'image de la France en ce qui concerne la multiplication du nombre de skateparks. Dans les années 1990, ils se comptaient sur les doigts d'une main, aujourd'hui la métropole en comporte vingt-cinq. Cette multiplication d'équipements provoque un changement de comportements. Par exemple, les enfants ne commencent plus ces activités ludo-sportives dans la rue en bas de chez eux comme leurs aînés, mais dans les skateparks. Ils en fréquentent d'ailleurs souvent plusieurs dans la même région. L'analyse des discours recueillis confirme que pour eux, ainsi que pour leurs parents, l'espace public n'est pas considéré comme un espace adéquat pour jouer ou faire du sport et que cette norme très bien incorporée (Valentine, 2004). La claustration des sports de rue, via les skateparks, répond à leurs besoins. Ils en ont d'ailleurs une représentation très positive. Si les adolescents et les pratiquants expérimentés ne vivent pas toujours très bien cet enfermement, cette délimitation forcée de leurs activités (Laurent, 2010), ce n'est pas le cas des enfants qui le considèrent comme un espace adapté et attractif. Il en est d'ailleurs de même pour leurs parents.

Ceux qui ont été interrogés les considèrent comme des lieux à la fois agréables et adaptés. Des constantes dans leurs discours méritent d'être relevées parce qu'elles permettent aussi de comprendre comment se construit le rapport des enfants à cet espace. Premièrement le cloisonnement de l'espace de pratique de leurs enfants les rassure, tout comme la monofonctionnalité du lieu. Les adultes apprécient le skatepark parce qu'il permet, grâce aux aménagements et aux normes de construction, d'apprendre et de s'entraîner en toute sécurité:

« *Le skatepark c'est sécurisant parce que je la vois faire* » Père d'une fille de 8 ans

« *Le problème, c'est que quand je vais faire du roller dans la rue, ma mère elle ne sait pas où je suis... Quand je vais au skatepark... c'est plus simple* » Garçon de 12 ans

« *Pour les premiers pas, le skatepark c'est vachement bien* » Père d'un garçon de 7 ans

C'est d'ailleurs pour cette raison qu'ils interdisent souvent à leurs enfants de pratiquer dans la rue. Elle est largement considérée comme un espace dangereux et où l'activité ludosportive n'a pas sa place. En Europe, et en France en particulier, l'autonomie spatiale des enfants est source d'inquiétude chez les parents, ce qui explique qu'elle reste la plupart du temps assez faible, avec des variations liées à la qualité de la structure urbaine et au genre (Danic *et al.*, 2010; Rivière, 2012). Cela explique en partie que les enfants pratiquants les sports de rue investissent moins l'espace public que les adolescents. D'ailleurs, les enfants les plus âgés (11-12 ans) que nous avons interrogés ont déclaré avoir un intérêt grandissant pour la pratique dite *street*. Les formes de pratique de ces activités dépendent donc fortement de l'âge. À l'adolescence, partir à la conquête de la ville pour s'affranchir des normes, pour s'émanciper de la tutelle des parents, ou comme conduite ordalique, paraît davantage faire sens (Pégard, 1999 ; Le Breton, 2002) ; ce qui n'est pas obligatoirement le cas pendant l'enfance. Lorsqu'elle vieillit, la jeunesse voit ses besoins – en particulier culturels – se transformer (Clévarec & Pinet, 2013), et, dans une logique évolutive similaire, ses rapports à l'espace urbain font de même (Di Méo, 1998). Ces lieux sont majoritairement considérés par les plus jeunes comme des espaces de jeu, mais cette prédominance diminue en se rapprochant de l'adolescence, avec l'apparition complémentaire d'une dimension plus sportive.

Les représentations des adultes structurent les rapports au skatepark de leurs enfants puisqu'ils n'agissent pas en toute indépendance. Sans surprise, donc, certains parallèles sont possibles: par exemple, bon nombre d'enfants considèrent le skatepark comme un espace de jeu, mais aussi comme un espace d'apprentissage où ils peuvent s'approprier leurs outils (roller, skateboard, BMX). À l'image du discours des parents, faire des figures dans la rue est également considéré par les enfants interrogés comme dangereux et réservés aux pratiquants confirmés ou plus âgés. Il est intéressant de remarquer que, à la différence de ce qui se rencontre généralement dans les autres pratiques de loisirs des jeunes (Raibaud, 2007), le genre ne semble pas influencer les représentations des parents et des enfants associées aux skateparks dans cette enquête. Cependant, il serait nécessaire d'interroger un plus grand nombre de filles dans une autre enquête dont ce serait l'objet principal.

« On peut plus s'amuser rapidement en skatepark qu'en street. Pour le street il faut être chaud... » Garçon de 10 ans

« Je fais un peu de street. J'aime bien ça... mais je fais ça plus en skatepark. Je préfère commencer à apprendre dans le skatepark » Garçon de 11 ans

Le parallélisme entre les discours montre à quel point les parents et les enfants partagent l'idée que l'espace public est un espace dangereux où les plus jeunes n'ont pas leur place. Les entretiens laissent penser que les parents structurent le rapport au skatepark et à la ville de leurs enfants, mais que cette relation est réciproque. Il y a donc une co-construction des représentations sociales par l'interaction entre adultes et enfants (Cartron & Winnykamen, 1999), laquelle est médiée par les objets (Blandin, 2002), ici le skatepark. Ainsi, certains parents nous ont déclaré avoir changé d'opinion sur les skateparks à travers les expériences vécues par leurs enfants. Certains parents craintifs confient que les comportements qu'ils avaient observés, et ce que les enfants en racontaient, les ont convaincus que les skateparks sont des espaces sécurisés et qui peuvent même avoir une bonne influence sur leurs enfants:

« Au début ça me faisait peur, mais en la voyant faire, cela a changé... C'est une ambiance jeune, c'est toujours cool... Je n'ai vraiment pas d'image négative de ce lieu » Père d'une fille de 8 ans

« Moi j'aurai cru au début, qu'il y aurait de l'alcool, de la drogue... que ça serait sale... en fait non! C'est un espace comme un autre » Mère d'un garçon de 9 ans

Pour approfondir cette idée, c'est notamment la capacité des skateparks à être des espaces de sociabilité intergénérationnelle qui apporte du crédit à ces équipements. Selon nos observations, et à l'instar d'autres espaces publics sportifs (Calogirou & Touché, 1995; Adamkiewicz, 1998; Augustin *et al.*, 2013; Escaffre, 2005), le public des skateparks est relativement hétérogène en terme d'âge. Si les enfants y vont majoritairement pour jouer, ce n'est pas toujours le cas de certains adolescents et de certains adultes qui s'entraînent parfois de manière très rationalisée. Plusieurs publics ayant un rapport au lieu différent se partagent donc le même espace. Julien Laurent (2010) est arrivé à une conclusion similaire en étudiant la pratique du skateboard sur la place Albert 1er de Montpellier. Il montre que ces deux manières d'envisager la pratique ont pour conséquence la formation de deux groupes séparés dans l'espace et qui se côtoient peu. Dans un skatepark, cette séparation géographique est plus complexe. Sous la pression du cahier des charges de certaines municipalités, les constructeurs conçoivent, comme à Castelnau-le-Lez, des skateparks composés de zones réservées aux enfants. Mais selon nos observations, la majorité du temps, tous les pratiquants vont et passent partout, faisant fi des dispositifs supposés adaptés à telle ou telle catégorie d'âge. Cette cohabitation imposée par la popularité de ces lieux peut parfois se révéler difficile, voire conflictuelle, mais elle est aussi la source d'une sociabilité intergénérationnelle et interculturelle peu égalée. Pour l'œil du néophyte, la pratique des sports de rue peut sembler « sauvage » (Carroux, 1978), et le skatepark peut apparaître comme un lieu inorganisé. Pourtant, notre analyse des comportements révèle des règles et des codes implicites qu'il faut mettre au jour. Par exemple, ce que les pratiquants appellent des « lignes » correspond aux trajectoires recommandées dans le skatepark, et en sortir, c'est prendre le risque de se faire percuter. Il y a aussi des sens de circulation, un ordre pour démarrer et des formes de priorités. Ce code de circulation est souvent à l'origine des rares conflits. En effet, si les pratiquants expérimentés l'ont intériorisé,

ce n'est souvent pas le cas des enfants qui jouent. Ces rivalités éphémères ne vont rarement plus loin qu'une invective des plus vieux agacés par l'inexpérience des plus jeunes:

« Entre le type qui fait du gros, un adulte ou un ado, et un enfant en trottinette, c'est tendu des fois... Tu entends fuser "putain de trottinette", parce qu'il a eu peur, mais cela ne va jamais plus loin » Père d'un garçon de 8 ans

D'ailleurs, une observation attentive a permis de repérer des évolutions de comportements depuis l'arrivée en masse de ces enfants. Premièrement, tout se passe comme si, pour certains, la conscience du danger potentiel des percussions impliquait une autorégulation empirique des créneaux horaires de pratique. D'un côté, quand ils le peuvent, les pratiquants expérimentés désertent les skateparks le mercredi et le week-end, préférant pratiquer les autres jours ou le soir. À l'inverse, certains parents préfèrent emmener leurs enfants pendant la matinée des mercredis et samedis. Deuxièmement, certains adultes pratiquants font de plus en plus d'efforts de pédagogie pendant leur pratique. Certains vont même jusqu'à faire afficher ces règles à l'entrée des skateparks, pour rompre avec leur statut implicite et ainsi en donner l'accès à tous, parents et enfants compris. Le skatepark apparaît alors comme un lieu de transactions sociales (Remy *et al.*, 1978), dans lequel l'intégration d'un nouvel arrivant est vraiment facilitée s'il est respectueux des codes (Laurent, 2010), souvent implicites. La plupart du temps, les pratiquants, de tous âges et de tous niveaux, tentent de favoriser un compromis d'intérêt général entre la liberté de l'individu et les contraintes du vivre ensemble. Cet équilibre est complexe et ce n'est souvent qu'après plusieurs échecs qu'apparaissent les conflits. D'ailleurs, les verbatim témoignent que tous les pratiquants, quel que soit leur âge, déclarent essayer de prendre l'autre en considération. Si ce n'était pas le cas, et au vu de la fréquentation des skateparks, il y aurait certainement beaucoup plus de percussions et d'entrechocs entre les enfants et les autres usagers de l'espace.

« Les petits, ça peut être contraignant pour les grands. Ils ne regardent parfois pas où ils tournent... Donc souvent j'essaie de lui dire ce qu'il faut faire un peu » Père d'une fille de 8 ans

« Il y a une sorte de respect... je te promets: on vient un dimanche, c'est noir de monde, on fait notre tour. Les gens nous laissent faire tranquillement. Cela se passe super bien » Père d'une fille de 8 ans

Le processus transactionnel de coopération conflictuelle évoqué pour peindre les relations dans l'espace public (Gibout, 2009) correspond à celles qui s'instaurent au sein des skateparks. Ces relations ne sont effectivement pas toujours apaisées, mais toujours en mouvement. Cette transaction perpétuelle participe ainsi à transformer les skateparks – qui peuvent parfois ressembler à une société de cour (Elias, 1969) où des cercles de pouvoir organisent les régulations – en un lieu de production et d'apprentissage du vivre ensemble démocratique. D'une certaine manière, la présence massive des enfants oblige les pratiquants les plus expérimentés et les plus âgés, qui ont tendance à jouer de leur statut pour occuper l'espace, à réadapter leurs comportements. Le lieu semble faire lien (Lebreton, 2010) sans barrières liées à l'âge. Comme l'affirme Fabrice Escaffre (2005), ces relations sont dues au caractère surfacique des espaces utilisés qui, avec leur forme polygonale et leur étendue relativement peu importante, provoquent des échanges verbaux et des relations interindividuelles. Rappelons que ce sont elles, comme dans le monde de l'artisanat, qui permettent la mise en place d'un système d'interdépendance, où l'émulation et l'imitation ont une place prépondérante pour les progrès de chacun. C'est cette entraide, associée à l'esprit de liberté et de plaisir, la « *coolness* » chère à Jack Kerouac, qui permet de comprendre que la majorité des parents rencontrés considèrent le roller, le skateboard et le BMX comme des activités aux vertus éducatives et socialisantes. Cette opinion favorable est tout de même parfois nuancée par la présence, vérifiée ou supposée, de comportements « déviant », allant du graffiti à la consommation de cannabis, auxquels certains parents redoutent d'exposer leurs enfants. Nous retrouvons ici des schèmes classiques de représentation de la déviance et le rôle de la rumeur et des fantasmes culturels dans la stigmatisation de populations marginales ou ayant cette réputation sociétale (Becker, 1963).

« Une fois je suis tombé, c'est les grands qui sont venus me voir et qui m'ont aidé » Garçon de 8 ans

« Au niveau de certaines figures, il y a des adolescents qui l'ont pris sous leurs ailes... C'est d'ailleurs très sympathique. Ça, c'est très positif. » Père d'un garçon de 8 ans

Les skateparks ont toujours été des espaces où plusieurs générations se côtoient, mais l'arrivée massive d'un public plus jeune a modifié l'organisation de ces lieux et multiplié les relations intergénérationnelles, conflictuelles ou bienveillantes. Même s'il ne semble pas que ces relations se prolongent dans le temps et dans d'autres lieux, et qu'elles ne sont pas le support d'amitiés intergénérationnelles, elles peuvent être vectrices d'un « apprentissage artisanal de la citoyenneté » (Storrie, 1996). Ils sont aussi le théâtre d'une cohabitation qui peut déboucher sur de rares conflits formateurs et sur des relations fréquemment bienveillantes aboutissant à la construction d'une sociabilité positive. En revanche, n'oublions pas que la ville et ces espaces publics est un terrain bien plus riche en termes de sociabilité, d'apprentissages et de transactions. Apprendre la ville, c'est d'une certaine manière apprendre la vie. Nos observations des skateparks depuis de nombreuses années nous incitent à dire que la mixité sociale du public n'est par exemple pas toujours garantie. Les caractéristiques des activités, les représentations qui leur sont associées, mais surtout, le lieu de l'installation impliquent un certain public plutôt qu'un autre. Attribuer une fonction particulière à un lieu c'est aussi bien souvent définir ceux qui vont le fréquenter et donc s'éloigner légèrement de notre définition de l'espace public. Sans remettre en cause les vertus sociabilisantes de ces activités, les pratiquants qui se retrouvent sur les skateparks partagent finalement souvent les mêmes habitus, les mêmes valeurs, et les mêmes envies. Ceci appauvrit nécessairement les relations ainsi construites. S'il est certain que pour les enfants une sociabilité entre pairs peut être une première étape dans l'apprentissage du lien social et de l'altérité (Cartron & Winnykamen, 1999), la véritable force socialisatrice de ces pratiques vient de leur capacité à être pratiquées dans des espaces variés. En grandissant, investir différents skateparks, mais aussi un espace public urbain non dédié aux sports de rue, apparaît comme une condition sine qua non à la rencontre de l'autre (Jaillet, 1997 ; Gibout, 2009). Pratiquer dans un seul skatepark, sans jamais sortir de son enceinte, peut aboutir à des situations où l'on ne rencontre finalement plus qu'un autre soi. Les limites physiques de ces équipements correspondent à des barrières matérielles et symboliques qui délimitent l'espace potentiel d'évolution ainsi que les interactions possibles. Nous avons longuement expliqué que les adolescents et les adultes qui pratiquent ces mêmes activités dans l'espace public en profitent souvent pour discuter, plaisanter, débattre avec leurs pairs, mais

aussi avec les passants. La confrontation à l'autre identique et à l'autre différent est plus fréquente dans l'espace public et c'est pourquoi son expérimentation participe à l'apprentissage de la démocratie et la formation de l'identité politique (Vieille Marchiset, 2001). C'est bien la diversité et la richesse de ces interactions qui favorisent l'apparition d'une forme de « civilité tiède » (Ostrowetsky, 1988).

Loin de nous l'idée de faire une critique trop acerbe des espaces dédiés qui ont incontestablement beaucoup d'atouts, mais ils restent selon nous, des espaces publics édulcorés. Certains d'entre eux perdent même le statut de public selon notre définition. Le fait qu'ils soient réservés à un type d'activités et qu'ils soient souvent excentrés des centres-villes rend leur public trop homogène et cela appauvrit les débats qui peuvent s'y dérouler. Les skateparks comme les aires de jeux pour enfants, que certains aménageurs de l'urbain ne différencient presque plus (Dahlgren, 2006), participent d'une certaine manière à l'érosion des vrais espaces publics en imposant dans les rues une hégémonie des adultes (Valentine, 2004) ou plus précisément une hégémonie de l'adulte « actif » respectueux des normes. Ces politiques publiques qui représentent des investissements conséquents (Chui, 2009) révèlent la place que l'on accorde à ceux qui ne correspondent pas à ce modèle, mais aussi la difficulté des gestionnaires de la ville à ne pas transformer tous les espaces non planifiés (Kylin & Bodelius, 2015) en « dispositifs spatiaux » (Foucault, 1975) destinés, à des fins d'idéologie ou de pouvoir, à orienter, bloquer, stabiliser ou utiliser des individus ou groupes sociaux dans des espaces prédéterminés. L'injonction « *take a walk on the wild side* », chère à Lou Reed, et qui sied tellement aux sports de rue, mais aussi à la danse in situ et au street art semble devenir de plus en plus difficile à tenir dans la ville contemporaine.

Boite de Pétri et Stérilisation

À Montpellier comme ailleurs, une même problématique est posée aux élus. La ville et ses espaces publics doivent répondre à des contraintes contradictoires comme délimiter sans restreindre la liberté, être adaptée sans être monofonctionnelle, être sécurisée sans empêcher toutes prises de risque... L'extrême difficulté de répondre à ce cahier des charges oblige souvent les décideurs à des choix qui ont des répercussions sur l'espace dans lequel les citoyens évoluent. La danse in situ, mais

surtout le street art/graffiti et les sports de rue ravivent ces problématiques parce que ces pratiques sociales sont, comme nous l'avons expliqué, le plus souvent auto-organisées et auto-spatialisées. Dans ce contexte, les espaces dédiés qui prennent la forme de skateparks dans le monde de « la roue » et de « terrains¹¹¹ » tolérés ou de « murs de libre expression » dans le monde du graffiti sont la solution la plus souvent proposée. A la suite des travaux de Gilles Vieille Marchiset (2009), nous savons que les collectivités répondent à ces activités auto-organisées avec trois modèles de traitement politique : l'aveuglement, l'impératif associatif et l'aménagement. Le premier est basé sur l'interdiction de pratiquer, le second sur la nécessité d'avoir un interlocuteur reconnu et le troisième correspond à proposer des équipements adéquats. Grâce à ces derniers, les municipalités trouvent une prise partielle sur des activités « hors piste » (Pedrazzini, 2001) qui restaient des pratiques lisses et glissantes jusqu'ici. Soyons honnêtes, le « parkage » de ces citoyens dans des « réserves d'Indiens » (Pedrazzini, 2001) est une réponse compréhensible. Elle correspond au consensus le plus simple à trouver. Les élus satisfont ainsi la majorité de leurs administrés puisque, comme nous l'avons expliqué plus avant, même une partie des pratiquants y trouvent leur compte. C'est ce choix qui évite d'interminables transactions et négociations sur l'utilisation et le partage de l'espace public. Chacun a sa place et le débat est clos. Simplement, ainsi que Paul Ardenne (2008), nous pensons que certains street artistes continueront toujours à intervenir à leur guise sans affectation d'un espace désigné et sans tutelle. De la même manière, nous doutons, à l'instar de Chiihsin Chui (2009), que, un jour, tous les riders soient totalement disciplinés. Rappelons-nous que nous avons retrouvé chez nos enquêtés de l'enfantin et du baroque. Certains d'entre eux refuseront toujours de faire le deuil de pouvoir pratiquer une activité qui n'a d'utile que sa capacité à faire vivre l'extraordinaire en refusant les cadres imposés aussi bien géographiques que temporels. Comme les enfants, certains danseurs, riders et street artistes voudront toujours introduire eux-mêmes « une transition entre les espaces et refusent le passage immédiat d'un espace à une autre. Ils sont fascinés par les portes, les couloirs, les changements de niveaux (marches, talus, pentes...) » (Paquot, 2015, p.148). Il n'y a pas seulement que les « vrai » enfants qui sont des « chercheurs d'hors », hors les murs et hors les temps (Paquot, 2015). La multiplication et le succès des skateparks peuvent laisser penser que les sports de rue sont en train de passer d'une forme

¹¹¹ Terme émique représentant les espaces où il est possible de s'exprimer sans (ou avec peu) de risque d'être poursuivi en justice.

d'activité dissidente à une forme d'activité intégrée (Augustin *et al.*, 2013), mais cela ne signifie pas pour autant l'éradication totale des acrobates de la surmodernité qui arpentent les rues à la recherche d'espaces ludiques et sensibles où s'exprimer (Laurent, 2010). Le caractère microbien de ces activités est difficile à éradiquer. Les municipalités l'ont d'ailleurs bien compris et c'est pour cela qu'elles combinent le plus souvent ce que nous appelons la politique de la « boîte de Pétri », à la tentative de stérilisation (Riffaud, 2017).

En 1966, dans le film culte de la culture skate « the Devil Toys »¹¹² de Claude Jutra, cette activité y est décrite comme une épidémie qui se propage de ville en ville. « Cette ville n'est plus une ville ... Pourquoi fallait-il que les règles en soient perturbées ?... Quel est donc ce mal qui se propage ? ». Cette métaphore et le champ lexical proche de celui de la santé et de la biologie nous semble pertinent pour illustrer notre propos. Mais attention, ce n'est en aucun cas, une tentative d'utiliser des termes des sciences dites « dures » pour justifier la scientificité de ce travail. De plus, l'utilisation des termes de stérilisation et de boîte de Pétri pour décrire le double discours des édiles face aux sports de rue et au graffiti ne sous-entend pas non plus que nous ayons une vision réduite des espaces urbains. Nos analyses précédentes montrent bien que nous ne voulons pas mettre seulement l'accent sur la fonctionnalité des espaces urbains et neutraliser ainsi la relation effective des hommes et des lieux (Sansot, 1973). Au contraire, nous croyons que ces métaphores sont utiles à la bonne compréhension de cette relation. Elles en disent davantage sur comment ces politiques peuvent être vécues au quotidien par les personnes qui les subissent. C'est donc bien dans une perspective d'une « métaphore vive » (Ricoeur, 1975), d'une métaphore facilitant la description de la ville contemporaine, qu'il faut comprendre cette démarche. Comme nous l'avons expliqué dans la partie consacrée à la méthodologie, elle permet de « faire image » et est heuristique en tant que « figure capable de rendre visible un discours » (Ricoeur, 1975, p.246). Nous sommes conscients de l'exagération que sous-entend le fait de parler de stérilisation de l'espace public et de comparer les espaces dédiés à des boîtes de Pétri, mais certains phénomènes sociaux méritent d'être intensifiés pour être pleinement saisis. C'est aussi en considérant une filiation avec Michel De Certeau (1990) qu'il faut comprendre ces métaphores des politiques publiques concernant les sports de rue et le graffiti. C'est lui qui fut le premier à suggérer de considérer la ville comme un espace

¹¹² Jutra, C. (1966). *The Devil's Toy*, produit par Marcel Martin, édition Werner Nold.

« impropre » où il faudrait « analyser les pratiques microbiennes, singulière et plurielle, qu'un système urbanistique devrait gérer ou supprimer » (1990, p.174).

En microbiologie, la stérilisation, sur laquelle Louis Pasteur a construit sa notoriété, est une technique destinée à détruire tout germe microbien viable ou revivifiable. Le principe de la boîte de pétri est tout autre. C'est celui de construire un espace propice à la culture des micro-organismes. Plusieurs auteurs ont déjà montré que, graffeurs et riders sont parfois considérés comme des bactéries qu'il faut éradiquer de l'espace public par un contrôle social, légal et physique (Brighenti, 2010 ; Woolley *et al.*, 2011 ; Laurent, 2012). La volonté souvent affichée par les urbanistes de créer des lieux accessibles à tous est souvent contredite par ces moyens de contrôle. À Montpellier, le centre historique est appelé « la zone zéro défaut » par les services municipaux. Un graffiti n'y reste jamais bien longtemps parce qu'ils sont considérés comme une agression parasitaire (Escorne, 2013). Les dispositifs antiskate ¹¹³ (images n°45 & n°46) et le karcher sont les témoins archétypaux de cette politique dissuasive qui signale à tout étranger au comportement jugé marginal qu'il n'est pas le bienvenu dans un environnement contrôlé. Un peu comme les pigeons (chassés par l'implantation de piquets posés sur les angles hauts des bâtiments) ou autres supposés nuisibles, certaines villes s'adaptent pour tenter de limiter la présence des sports et de l'art urbain. Certains chercheurs font même un rapprochement avec les sans-abris (par l'intermédiaire de bancs aux accoudoirs empêchant le stationnement longue durée) (Cloke *et al.*, 2010). Selon Karen Malone (2002), une ségrégation spatiale est observable entre les groupes légitimes et ceux qui ne le sont pas.

Les deux photographies ci-dessous prises lors de nos déambulations dans Montpellier illustrent cette politique de stérilisation qui s'oppose au graffiti et au street art.

¹¹³ L'antiskate est une modification volontaire - initiale ou ex-post - du mobilier urbain afin d'empêcher son utilisation par les pratiquants des sports de rue.



Image n°42 : « SVP arrêtez de nettoyer le mur, il tombe ! », Montpellier



Image n°43 : « Attention peinture fraîche », Montpellier

La première photographie (image n°42) interroge le jusqu'au-boutisme dans le nettoyage qui peut aller jusqu'à abimer le mur d'une façade. Tandis que la deuxième montre explicitement le caractère subjectif du propre et du sale. À Montpellier, comme ailleurs, les graffiti sont remplacés par des aplats de peinture dont la couleur n'est pas forcément en adéquation avec celle de la façade. Les graffeurs ne se privent d'ailleurs pas d'en profiter pour faire de l'humour non sans fautes d'orthographe... (image n°43). L'anecdote racontée par *Oups* questionne aussi cette stérilisation et cette image si souvent avancée par les élus de « ville propre ».

« Je n'ai pas choisi cet insecte au hasard. Tu en connais des insecticides contre les coccinelles ? Non, ce n'est pas comme les cafards, les blattes, les araignées... La « cocs » quand tu la vois tu es content, quand elle se pose sur toi tu fais un vœu. Je ne voulais pas agresser les gens, mais ça me permet de jouer avec le côté illégal... Je peins en journée. J'ai choisi ce support pour ça aussi et puis c'est la philosophie du truc, je suis sur le fil du tolérable et de l'interdit. Certains flics m'ont vu et m'ont laissé, d'autres m'ont fait chier... Une fois ils étaient sur les nerfs, ils m'ont pris la tête...c'est allé plus loin. J'ai eu un rappel à la loi devant le procureur... pour dégradation de bien public. Même les gendarmes ils étaient dépités. Hahaha... Ils ont été obligés de nommer mon délit... Ils ont marqué un truc du genre « cailloux transformé en coccinelle... »

Oups (image n°44)



Image n°44 : « Cocs », Oups, Montpellier.

« Il y a un truc que j'ai toujours un peu de mal comprendre c'est quand on me demande de faire un graff, que l'on est prêt à me payer pour ça, simplement pour éviter qu'un autre graffeur peigne ce qu'il lui chante... D'une certaine manière c'est compréhensible, les gens veulent avoir le contrôle sur ce qui va figurer sur leur façade, mais bon ça reste un peu paradoxal... Ils veulent un graff propre pour éviter d'avoir un tag sale... » Salamech (image n° 15)

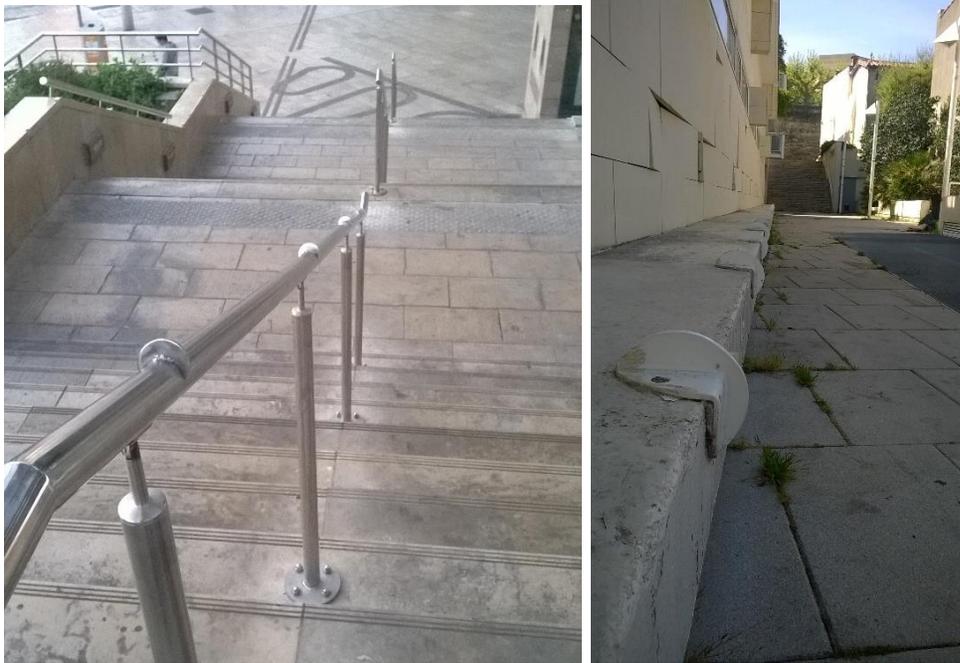
Les propos de Salamech nous permettent de prolonger notre réflexion. Remarquons aussi que cette politique de stérilisation est souvent accompagnée par la présence des espaces dédiés mis à la disposition des riders et des street artistes que nous avons présentés plus avant. La contradiction que soulève cet artiste démontre que les murs libérés par l'institution pour que les street artistes ne sont ni plus ni moins que des outils de domestication (Stahl, 2009). À l'instar de ce que présente Michel Foucault (1975) sur les dispositifs disciplinaires, l'espace dédié fonctionne comme un

dispositif de pouvoir (Sibley, 1995) et il apparaît donc comme un ensemble d'éléments hétérogènes, activé par une institution stratégique qui vise à produire des effets normatifs sur des individus et groupes sociaux (Lussault, 2007). Cet effort normatif se retrouve dans l'équipement et l'aménagement urbain (Foucault, 1975 ; Lussault, 2007 ; Paquot, 1990, 2015) mais aussi dans le champ artistique avec l'agencement des lieux artistiques (Davallon, 1999). Nous pouvons faire le même constat pour les skateparks qui témoigne aussi de cette combinaison de la politique de stérilisation et de la « boîte de Pétri ». Il est utilisé comme prétexte à l'exclusion. Les propos de l'élus niçois Christian Estrosi, dans le journal *20 minutes*, en témoignent.

« Un skatepark existe au nord de la ville, en dehors de ce lieu on ne fait pas de skate. Je me dois de protéger les piétons. Nous allons sévir ! » Christian Estrosi¹¹⁴

En 2003 à Roanne (18 novembre - n° 03-81918), un rider a été poursuivi parce qu'il pratiquait le skateboard en centre-ville, en dépit d'un arrêté municipal qui l'interdisait. D'abord relaxé par le tribunal qui avait considéré que cet arrêté était une restriction de la liberté individuelle, cette décision a été contredite en cassation. Ce premier jugement qui aurait pu faire jurisprudence n'a pas été retenu, car la cour a estimé que l'arrêté municipal n'interdisait pas cette activité de façon générale et absolue, étant donné l'existence d'un skatepark. Dix années plus tard, le débat est toujours en cours dans nombre de collectivités locales comme Lyon, Bordeaux et Montpellier. Dans cette dernière, le centre historique est pratiquement entièrement antiskaté.

¹¹⁴ Maire de Nice, *Journal 20 minutes* du 15.06.2015.



Images n°45 & n°46 : dispositifs antiskate, Montpellier

Les municipalités se servent des traces réelles laissées par les riders et les graffeurs pour justifier leurs actions sécuritaires (Pégard, 2007). Contrairement à Éric Adamkiewicz (1998), ces responsables ne voient pas « une quasi-mission de service public » dans ces actions. La dégradation causée prend le dessus et justifie l'aseptisation urbaine en refusant à la cité le droit de générer sa propre histoire. Dans cette perspective, l'espace dédié ou la « boîte de Pétri » a la fonction d'assurer le « bon ordre » des centres-villes. Les propos de Christian Maisonneuve, l'adjoint à la sécurité de Roanne, dans le journal *l'Express*, ne peuvent pas être plus clairs.

« La pratique du skate en ville est dangereuse. Les jeunes ont en revanche à leur disposition des rampes que nous leur réservons dans un endroit spécifique ». Christian Maisonneuve¹¹⁵

¹¹⁵ Adjoint à la sécurité de Roanne, *Journal l'Express* du 16.02.2004.

« J'ai bien compris que les skateurs voulaient pratiquer partout, mais ce n'est pas possible ! Dans le skatepark ils font ce qu'ils veulent, mais dans la ville ce n'est pas possible »

Élu municipal montpelliérain

Tout comme les sports de rue, le graffiti doit lui aussi être en liberté surveillée pour être toléré. Les édiles mettent aussi en place la combinaison stérilisation/boîtes de Pétri qu'ils justifient par le coût du nettoyage, mais aussi par l'image négative que cette activité donne à une ville ou à un quartier. L'arme législative est souvent complétée par la mise à disposition de sites de « libre expression » qui ont pour but « d'apaiser les plus frustrés »¹¹⁶. Comme les parcs de jeu pour enfant (Holloway & Valentine, 2000 ; Riffaud *et al.*, 2016), les skateparks et ces sites de « libre expression » sont le témoin de la généralisation de la politique de la « boîte de Pétri ». La mise en quarantaine est proposée comme une solution pour limiter la propagation d'un comportement jugé néfaste. Dans la ville moderne tout doit avoir une place attitrée, et le street art ne déroge plus à cette règle : les artistes sont contraints à rester sur les espaces proposés et ont pour consigne de ne surtout pas dépasser. Dans ce contexte les murs d'expression libre deviennent des « équipements utiles » en tant qu'instruments de l'appareil du pouvoir qui limite l'expression de l'énergie sociale libre (Fourquet & Murard, 1973). Les skateparks et les murs d'expression libre sont souvent ouverts avec bonne volonté, mais ils ont aussi la volonté plus ou moins assumée de contrôler les sports de rue par les sports de rue et le street art par le street art. Les limites physiques de ces lieux sont les parois de verre d'une boîte de pétri qui protègent la ville d'une propagation non désirée par la majorité des habitants. Les propos des responsables de la ville de Nantes sont éclairants, tout comme ceux de street artistes reconnus qui ont l'habitude de participer à des événements soutenus par des municipalités.

¹¹⁶ *Journal 20 minutes* du 02.12.2013

« *La lutte contre les tags a pour but d'améliorer la qualité de vie de chacun.* » Pascal
Pras¹¹⁷

« *Les graffs et tags ont leur place seulement dans des espaces dédiés* » Gilles Nicolas¹¹⁸

« *L'initiative d'occuper l'espace ne dépend que de moi. Je peux le faire ou je veux quand je
veux. Je peux ainsi m'imposer mes propres contraintes, contrairement aux expositions et aux
installations où il faut discuter avec les institutions, où il y a une réalité de l'économie et de
l'espace qui rentre en jeu.* » Levalet¹¹⁹

« *Les murs ne sont pas en libre accès. On ne peut pas peindre n'importe quoi, n'importe où.
On fait des vrais œuvres d'art* » C215¹²⁰

« *Dans le Verdanson (image n°24) c'est un truc de fou. Quand tu es dedans tu fais ce que
tu veux, et si tu sors, même à un mètre, et bien là, c'est l'amende* » Graffeur.

Pour aller plus loin dans l'analyse de ces politiques il est nécessaire de rappeler que ce n'est pas seulement pour sa fonction de confinement que la métaphore de la boîte de Pétri nous paraît particulièrement pertinente pour décrire ces espaces dédiés. C'est aussi parce que les skateparks et les zones où le graffiti est toléré sont des espaces où les édiles peuvent rattraper une forme de retard.

¹¹⁷ Vice-président de Nantes métropole en charge de l'urbanisme et de la propreté, *Journal Ouest France*, 28.11.2013.

¹¹⁸ Adjoint au maire de Nantes en charge de la sécurité et de la tranquillité publique, *Journal Ouest France*, 28.11.2013.

¹¹⁹ *Graffiti Art Magazine*, 25, 2015, p.88

¹²⁰ Street Artiste. Dans Sihol, B., Oxygène N. (2013). *Vitry Ville Street Art. L'aventure continue*. Grenoble : Critères Edition, p.3

En effet ces activités ont pris de court l'institution en mettant en place un modèle s'autonomisant de toute tutelle et où les pratiquants ne sont « orientés que par leurs propres boussoles » (Dubet, 2002). Ces espaces désignés, qui ont un certain succès et qui sont souvent le support d'un maillage associatif permettent donc la rencontre de deux mondes qui ne se comprennent pas toujours totalement. Ils forment une forme de traits d'union entre deux visions du sport, de l'art, et de la ville qui étaient jusqu'ici souvent opposées. D'ailleurs, pour ces aficionados de la glisse ou de la peinture, le fait d'accepter de pratiquer dans ces espaces dédiés est souvent la condition pour recevoir des éloges. Rares sont les responsables qui soutiennent la croissance des micro-organismes qui s'échappent de la boîte de Pétri. Par contre, les pratiquants qui respectent cette règle peuvent bénéficier d'un changement de considération de la part des élus. À Montpellier, l'exemple du FISE est frappant. Lors de l'inauguration de chaque édition, les élus encensent les riders, qu'ils critiquent le reste de l'année lorsqu'ils investissent le centre-ville. Cette contradiction n'a rien en fait rien de surprenant. Les sports de rue et le street art ont un public fidèle et massifié. Comme nous l'avons déjà expliqué, ces activités peuvent donc avoir des vertus promotionnelles non négligeables dans les enjeux politiques et territoriaux. Montrer son attachement, parfois réel, à ce que l'on appelle trop rapidement les cultures urbaines, c'est aussi, pour un élu, montrer son ouverture d'esprit et son attachement à s'occuper de la jeunesse... Le paroxysme de la reconnaissance de l'institution vis-à-vis d'un ex-graffeur a été atteint le 19 février 2015 lors de la remise de la Légion d'honneur à JonOne. À cette occasion, le discours de Claude Bartolone, président de l'Assemblée nationale, ne faisait pas dans la dentelle. « Vous nous avez fait redécouvrir les beautés de notre vie quotidienne. Permettre à tous les humbles des villes de se réapproprier la beauté de la vie quotidienne, voilà qui mérite bien une Légion d'honneur » (2015, p.2). Toute la question est de savoir si la phrase de conclusion « La république décore tout ce que vous êtes » (2015, p.7) aurait été prononcée si JonOne n'était pas passé des métros aux toiles, s'il n'avait pas quitté les terrains vagues du quartier Stalingrad à Paris pour des galeries internationalement reconnues. Cet artiste ne peint plus que sur des supports prévus à cet effet. Sans cela, il n'aurait certainement pas pu voir accrocher sa version de « La Liberté guidant le Peuple » d'Eugène Delacroix au centre de la République. À cette

occasion, Claude Bartolone avait déclaré : « la rue s'invite au Palais-Bourbon »¹²¹. C'est en partie exact, mais c'est dans une forme très normalisée, très cadrée aux deux sens du terme (image n°47).



Image n°47 : Inauguration de l'œuvre de JonOne à l'assemblée nationale

Les élus ont donc compris quel intérêt la « mise en culture » de ces activités pouvait revêtir, mais celle-ci ne peut se faire à n'importe quel prix dans le contexte de la ville contemporaine. Elle doit être cloisonnée (Duvignaud, 1977) pour ne pas créer trop de désordre dans une ville organisée pour faciliter la consommation de l'*homo aeconomicus* (Ardenne, 2011). Face à l'impossibilité d'expulser totalement toutes formes de subjectivation de l'espace public, celles-ci doivent être au moins enfermées, normées, et contrôlées grâce à des dispositifs spatiaux (Cresswell, 1996). À de rares exceptions près, les skateparks et les murs d'expression libre sont des « aménagements par adaptation » (Vigneau, 1998) parce qu'ils ne sont pas anticipés et ils sont relégués aux marges et

¹²¹ Journal *Le Monde* du 21.01.2015

aux périphéries (Augustin *et al.*, 2013). Rappelons que l'organisation d'un territoire et les activités physiques fonctionnent dans une relation dialectique. C'est pourquoi les activités que nous étudions sont des objets intéressants pour interroger la ville puisqu'ils sont organisateurs – désorganiseurs et réorganiseurs – des territorialités urbaines (Augustin *et al.*, 2013).

Notre thèse montre d'une certaine manière que le modèle urbain de la ville sectorisée et fonctionnalisée, dont une expression magnifiée se retrouve chez Le Corbusier, perdure. La politique de stérilisation et de la « boîte de Pétri », sont basées sur l'idée que les quatre fonctions de la ville (habiter, travailler, se divertir, circuler) ne peuvent être pleinement atteintes que si elles se déroulent dans des zones séparées. La formule d'Henri Lefebvre « le loisir a ses ghettos » (1968, p.89) est toujours d'une incroyable pertinence. La majorité du temps, ces espaces maintiennent les indésirables en périphérie bien loin des zones les plus densément peuplées et les plus côchées (Vieille Marchiset, 2010). Les équipements dont il a été ici question sont bien souvent le plus cachés possible, selon la stratégie « pas vu, pas entendu » (Malone, 2002). La majorité des skateparks dans laquelle cette recherche a été menée sont situés en périphérie des villes. Même si le prix élevé du foncier explique en partie ces choix municipaux, c'est un signe fort en faveur de l'idée que ces activités sont tolérées dans la mesure où elles ne perturbent pas – ou peu – l'ordre des territoires de la centralité urbaine. Autoriser de bon cœur les graffiti sous les ponts et construire des skateparks le plus loin possible du centre-ville témoigne d'une ségrégation qui ne trompe pas. « L'aménagement des lieux, la décoration des espaces, les relations aux objets peuvent être révélateurs d'une volonté collective d'organisation esthétique de l'espace et du temps » (Jeudy, 2003, p.130).

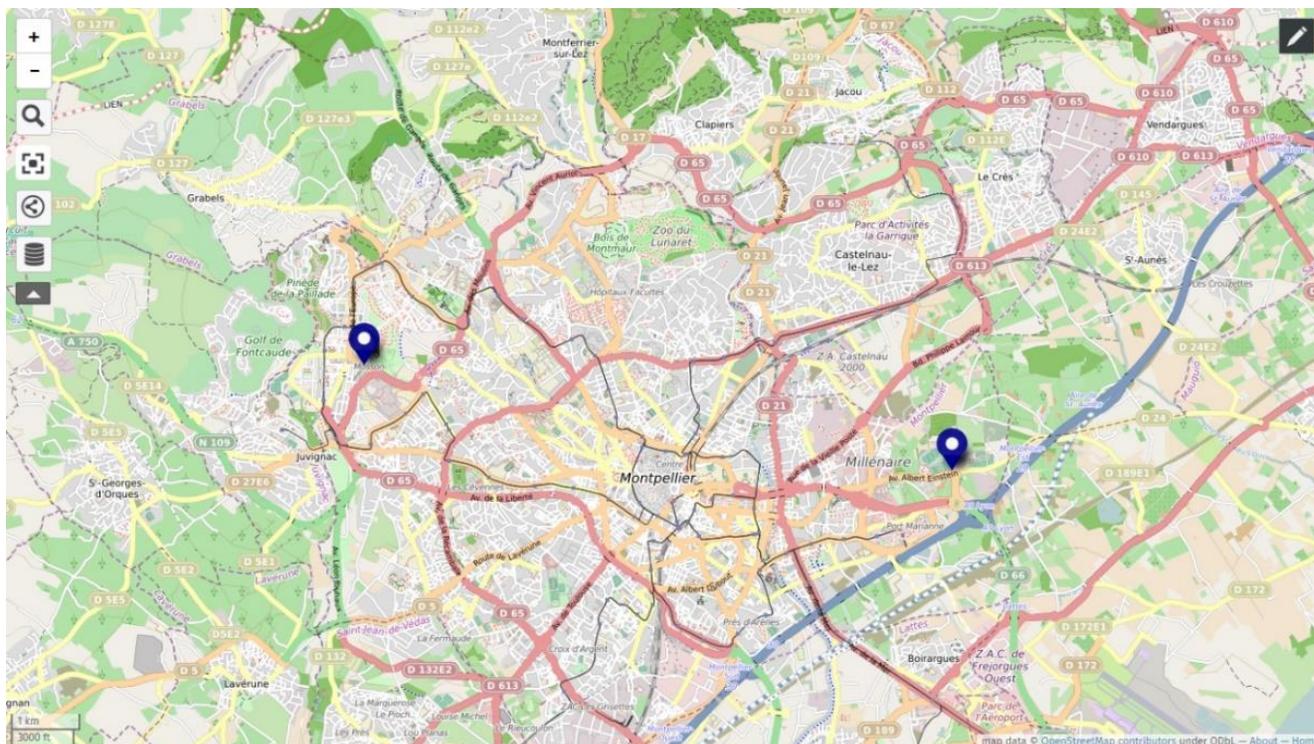


Figure n°6 : Carte des skateparks de la commune de Montpellier

En ce qui concerne la danse in situ, il n'existe pas vraiment d'espace dédié à cette activité. Du moins, il n'y a pas dans les villes d'espaces pérennes organisés seulement pour recevoir des prestations de danse. Ceci s'explique certainement parce qu'elle n'est pas considérée comme suffisamment nocive, dangereuse ou subversive dans la ville contemporaine. Rappelons que les traces laissées dans ce contexte sont majoritairement de l'ordre de l'imaginaire et du symbolique. Les danseurs ne subissent que rarement une politique de stérilisation. Ils ne sont que rarement rejetés de l'espace public et donc mettre en place un politique de la « boîte de Pétri » a moins de signification et moins de pertinence. Par contre, nous avons tout de même pu remarquer que les danseurs en espace public pouvaient subir certaines contraintes spatiales. Si certains festivals laissent une grande liberté, notamment dans la sélection du lieu de la représentation, ce n'est pas le cas de tous. Parfois le lieu est plus ou moins imposé par les organisateurs pour répondre à des contraintes très techniques comme la gestion du public et des espaces privées ou simplement de la sécurité. Ce cadrage est déjà une forme de contrôle spatial puisque le danseur ne peut plus tout à fait aller où il le souhaite au détriment parfois du propos.

« Pour une de nos représentations, on était obligé d'utiliser le hall de l'immeuble. On n'avait pas le droit d'aller dans les bureaux. Si on avait pu, on l'aurait fait. Donc tu te restreins un peu. » Danseuse

« La forme que tu as vue à la ZAT, elle est déjà un peu mangée par l'institution du spectacle. Les premières formes étaient plus sauvages... plus interventionnistes... la jauge était réduite, j'étais moins identifié... j'avais moins d'obligation de formalisation. Je rentrais partout, je me permettais plus de choses. » Danseur et chorégraphe

De plus, certains spectacles de danse dans l'espace public, auxquels nous avons pu assister, questionnent finalement assez peu l'espace dans lequel ils se déroulent. Ils sont « hors les murs », mais sur une « scène » plus ou moins réellement délimitée, indiquant implicitement où le public doit se placer pour regarder et où les danseurs doivent agir pour être vus. Dans ce format, les normes du spectacle sont intégralement conservées, le dispositif spatial et la domestication du fait artistique fonctionnent largement (Davallon, 1999). Sous cette forme, il est bien plus complexe de dénoncer ce qui fait obstacle, obstrue la rue, et entrave la liberté de mouvement comme le revendiquent certaines compagnies (De Morant, 2012). « Ce n'est pas forcément parce que l'artiste se produit dans un espace public urbain que de nouveaux usages sociaux apparaissent. Il faut donc s'interroger sur la nature, les conditions, les enjeux et les formes de réciprocité (ou de non-réciprocité) qui se dégagent des dispositifs spatiaux » (Brunaux, 2007, p.3-4). Nous voyons dans cette forme d'organisation de la représentation une autoconstruction d'un espace dédié qui simplifie incontestablement la mise en place de la représentation à la fois pour les danseurs, mais aussi pour l'organisateur (image n°48). Derrière l'attachement affiché à l'espace public se cache parfois la simple transposition des logiques de la salle à la rue. Rien d'étonnant quand on sait que la salle reste le lieu de la reconnaissance (Clidière & De Morant, 2009). La danse hip-hop en témoigne comme la danse contemporaine « hors les murs ». Même si ce faible questionnement de l'espace public peut apparaître comme une contradiction dans le discours de certains de nos enquêtés, il faut tout de même noter que certains d'entre eux justifient ce choix.

Certains spectacles ne s'y adaptent pas [à la rue]. Cela dépend de comment on rencontre cet espace public. Certains reconstruisent un cadre qui délimite la rencontre... Quelquefois, l'espace est une scène, parvis d'église, esplanade de château, les endroits délimités au sol... On recrée une scène... Je préfère quand il y a une vraie interaction, avec l'espace, avec les autres usagers...

J'aime quand le corps intègre une réflexion sur l'espace, sur les autres corps... » Danseuse et chorégraphe

« À mes débuts... il y avait toujours cette espèce de lien avec ce fantasme du plateau, ce fantasme de l'espace de représentation. Maintenant c'est ce que je n'aime pas dans l'espace public. Quand il y a volonté de créer un espace de représentation... Si on investit l'espace public avec tous les référents de la dimension de représentation, on ne fait qu'amener quelque chose d'artificiel dans

l'espace public. Je ne dis pas que ce n'est pas bien, mais on amène un artifice que les gens regardent comme un artifice. Hors moi, ce qui m'intéresse ce n'est pas l'artifice, c'est comment ce que l'on amène peut être vu comme une proposition différente pour habiter l'espace public...

J'interviens dans l'espace public... avec un travail de fond, un travail d'approche de l'espace public plutôt que d'une forme de divertissement déguisé. L'animation et le divertissement c'est une demande politique. Donc les danseurs font parfois, malgré eux, ce qu'on leur demande. Ils tracent une ligne au sol et font un spectacle. » Danseur et chorégraphe

« Il y a aussi des spectacles qui sont dans la rue, mais qui restent sur un plateau. Moi j'aime les deux, j'ai fait les deux d'ailleurs. Dans la deuxième forme, on est dans un autre usage de la rue.

Là tu t'imposes dans le lieu, tu ne viens pas concilier avec le lieu, l'atmosphère... elle vient enrhythmer l'espace en question, elle vient l'énergiser... La pièce elle vient comme un pavé qui s'impose... être à la rue ce n'est pas forcément s'adapter à la situation, mais ça peut être aussi prendre le devant, prendre le pas, s'imposer. » Danseur et chorégraphe

« Il y a des spectacles de plein air. S'installer sur une place pour avoir beaucoup de public tout autour de soi, ça peut être beau, c'est bien, tu trouves un certain public... quand on a dit ça... même si dans la forme le spectacle n'est pas très différent de celui que l'on peut voir en salle, c'est quand même différent de le voir dehors... On ne tape pas au même endroit. Il n'en ressort pas la même chose. » Danseur et chorégraphe



Image n°48 : « Culbuto », Cie Mauvais Coton, Montpellier

Maintenant, toute la question est de savoir quelles conséquences ont ces politiques de l'espace dédié, de la « boîte de Pétri » et de stérilisation, sur les activités qui nous intéressent et sur l'espace public des villes ? Mais avant cela, en l'état de l'avancée de nos réflexions, deux utopies urbaines apparaissent et cohabitent dans la ville contemporaine. Nous y reviendrons en conclusion,

mais succinctement, la première, plus interstitielle (Maffesoli, 2004), correspond à celle de nos enquêtés et la seconde consiste à tout faire pour atteindre une propreté stérile qui est facteur de sécurisation symbolique, psychologique, corporelle (Pégard, 2007).

Une normalisation de l'urbanité contemporaine à l'œuvre

Comme nous venons de le voir, que ce soit dans la danse « hors les murs », le street art ou les sports de rue, plusieurs types d'espaces sont investis. Il n'est pas possible de faire de la pratique de l'espace public, comme nous le définissons, une généralité. Pratiquer dans l'espace public, ou dans un espace dédié n'a pas la même signification et montre d'une certaine manière à quel point le caractère micropolitique de ces trois activités est hybride et clivé. Ces trois activités témoignent, de par la diversité des espaces fréquentés, de la manifestation d'une volonté d'autoproduction de l'espace de vie par la ruse (Certeau, 1990), mais aussi parfois d'une acceptation des structures et des normes spatiales en place. La ville est peu questionnée dans les espaces dédiés, au contraire ces espaces donnent l'occasion au système de les utiliser pour participer à la perpétuation de la ville du spectacle (Debord, 1967 ; Gravari-Barbas, 2009). En plus de l'unité cellulaire travail, de l'unité cellulaire jeu, il y a la création d'une unité pour danser, d'une autre pour peindre et d'une dernière pour rider. Le paysage urbain est marqué par le développement des équipements sportifs et artistiques normalisés et standardisés. Rien n'est laissé au hasard dans un espace devenu analytique (Di Méo, 1999). L'urgence prime pour répondre à la demande de gestion et de sécurisation des espaces publics face à l'émergence d'activités « hors-pistes » (Pedrazzini, 2001). Comme nous l'avons montré plus avant, la politique de l'espace dédié ou de la « boîte de Pétri » reste la solution principalement mise en œuvre. Elles participent directement à l'uniformisation et la normalisation partielle de l'urbanité contemporaine. Mais cette politique a l'intérêt d'être visible par ceux qui la réclament, mais aussi d'être appréciée par une partie des pratiquants. Elle leur apporte une possibilité de pratiquer dans la tranquillité, de peaufiner leurs styles et de développer de nouvelles aptitudes. Sans ces lieux, ces activités ne seraient pas là où elles en sont au niveau technique et performatif. C'est notamment pour cette raison que la politique de la boîte de pétri est soutenue par les riders et les street artistes. Il suffit pour s'en convaincre de voir le succès des pétitions organisées dans les villes insuffisamment équipées. À moins que, « pratiquer dans un

skatepark municipal soit une rébellion contre la rébellion elle-même »¹²², il y a selon nous dans cette forte demande, la preuve de la normalisation, partielle, mais en cours, de ces activités, des espaces de pratique et de l'urbanité en général.

« Quand tu commences à avoir des obligations d'adultes, les skateparks c'est bien pratique. Tu y vas, tu skate et tu repars. C'est simple et personne ne te prend la tête » Rider

« Quand tu joues sur une scène, qu'elle soit dans une salle ou dans l'espace public, il faut avouer que c'est plus tranquille. Tu as moins de choses à prouver, tu es déjà danseur quand tu fais les premiers pas seul sur scène. Ce n'est pas pareil quand l'espace n'est pas délimité. Il faut parfois jouer des coudes pour ne pas être transparent. » Danseuse.

« Parfois graffer dans un terrain ou sur un endroit légal ça fait du bien. C'est reposant. Il n'y a pas de stress tu peux être vraiment concentré sur ce que tu fais. » Graffeur

« Je préfère les endroits tolérés : skateparks, friches, les espaces désaffectés... Au moins dans ces endroits tu as le temps, tu peux te concentrer, faire ce que tu veux et bien le terminer... Tu peux bien t'exprimer. » Graffeur

Attention, nous ne laissons pas sous-entendre ici que les espaces dédiés ne font pas débats chez nos enquêtés. Derrière leur aspect confortable, pointe souvent une forme de frustration. Les « boîtes de Pétri » sont aussi considérées, à raison, comme restrictives d'une liberté de déplacement et de création qui est l'essence de ces pratiques (Calogirou & Touché, 2000). Les riders, les danseurs in situ et les street artistes savent très bien qu'utiliser l'espace public comme support d'expression est la pierre angulaire de leur légitimité culturelle (Calogirou & Touché, 1995 ; Chantelat *et al.*, 1996).

¹²² Durand, S. (2014). *The devil's Toy remix : New York*, ONF & Arte.

Ces activités perdent une de leurs spécificités quand il n'y a plus la nécessité de s'approprier de l'espace public et quand il n'y a plus d'autoproduction de nouvelles territorialités urbaines dans les interstices de la ville (Augustin *et al.*, 2013).

Cette forme de pratique limite l'exploration et le plaisir de tenter de s'adapter à l'urbain dans sa diversité. De plus, comme nous l'avons déjà dit plus avant, lorsqu'une fresque est institutionnellement soutenue, le lieu est fixé et souvent tout ne peut plus être peint. Dans certaines municipalités, les graffeurs doivent signer une charte de bonne conduite avant de pouvoir disposer d'un mur. Même constat avec le skatepark, les normes, les règles et l'architecture du lieu parlent une langue autoritaire et impliquent un comportement attendu. Ces espaces sont le témoin d'une mise en ordre sportive et artistique qui provoque une diminution de la capacité de ces pratiques à utiliser l'espace comme source de contre-pouvoir (Foucault, 1975). Sous cette forme, le street art et les sports de rue ne sont plus « hors-pistes » (Pedrazzini, 2001). Il en est d'ailleurs de même quand les danseurs restreignent leurs prestations à une scène « hors les murs ». C'est pour ces raisons que certains danseurs, street artistes ou riders, partagent une forme de réticence à l'idée de s'exprimer uniquement dans des lieux prévus et conçus pour eux. Ce qu'Alix de Morant et Sylvie Clidière (2009) expliquent sur les danseurs est aussi vérifiable chez les street artistes et les riders. « Rares sont ceux qui exigeraient que l'on adapte l'espace à leurs besoins. Bien au contraire, le lieu, dans sa complexité urbanistique, architectural, humaine génère l'intention, et il est moins question d'adapter les lieux que de s'y adapter » (Clidière & de Morant, 2009, p.185). Toute la complexité réside dans le fait que si les riders et les street artistes voient d'un mauvais œil la stérilisation de l'espace public, ils ne peuvent guère être contre les « boîtes de Pétri ». Même les puristes, qui voient les skateparks, les murs légaux et les scènes éphémères « hors les murs » comme une transformation progressive de la logique interne et des valeurs de ces activités, sont forcés de reconnaître que ces équipements sont aussi une occasion de toucher un autre public, de développement et de reconnaissance à l'extérieur du cercle de pratiquants (Laurent, 2012). Avec cette normalisation spatiale et cette mise sous cloche des lieux de pratique, les municipalités placent les acteurs de ces pratiques dans une situation inconfortable, entre, d'une part, des opportunités objectives pour eux et les pratiques sociales qu'ils représentent et, d'autre part, une claustration et un contrôle sociétal qui s'accroissent. Ils sont dans l'impossibilité de lutter contre une solution qui leur apporte reconnaissances et subventions. Le skatepark, par exemple, en tant qu'espace repérable et contrôlable, dans lequel il est possible d'organiser des compétitions et de donner des cours, joue

alors un rôle majeur de banalisation des sports de rue et participe incontestablement de la logique de massification de son public. Par exemple, un nombre important de parents nous ont fait comprendre que sans skatepark, leurs enfants n'auraient pas commencé les sports dits de rue.

« Le skatepark c'est le meilleur moyen que l'on a pour mettre en avant nos pratiques. Les gens comprennent mieux ce qu'ils doivent regarder et où ils doivent regarder. Ce n'est pas grâce au street que l'on sortira de l'anonymat ». Rider

« Il faut savoir sur quoi tu es capable de faire des compromis... J'ai accepté des contraintes en termes d'espace, surtout au début, parce qu'il faut bien être programmé pour manger... »

Danseur

« C'est déjà bien d'avoir un skatepark comme celui que l'on a. On ne peut pas trop se plaindre même si maintenant c'est encore plus complexe pour expliquer pourquoi on aime le street » Street artiste et rider

Ces espaces dédiés ne font pas consensus, mais ils fonctionnent comme un compromis acceptable entre pratiquants et gestionnaires, chacune des parties en présence poussant son avantage, les plus puissantes (i.e. souvent les gestionnaires) dominant néanmoins les termes de l'échange. Ils satisfont en partie les danseurs, les riders et les street artistes et ne contredisent pas l'organisation quadrillée de la ville qui est censée permettre à tous les citoyens de vivre ensemble. Comme l'a très bien expliqué Christophe Gibout (2016), cette co-construction d'une parole partagée reste instable. Les transactions qui mènent à ces décisions sont bien souvent déséquilibrées (Rémy *et al.*, 1978). Dans ce rapport de force, c'est la puissance de l'institutionnel qui fait majoritairement basculer la transaction vers la construction d'un espace dédié malgré l'attachement des riders et graffeurs à l'espace public. Quoi que l'on en dise, les espaces dédiés participent à l'exclusion des activités ludosportives et ludocréatrices des rues. Les skateparks sont les témoins, comme les *city stades* et les parcs pour enfants, de l'âge de la ville sécuritaire, mercantile et fonctionnaliste où les activités ludiques sont tolérées dans des espaces qui se rétrécissent. Dans ces conditions, il est difficile de ne pas les considérer comme un nouveau témoin d'une dynamique d'enfermement et de régulation. Le sport est cantonné dans des gymnases ou, au mieux, sur de

maigres pistes cyclables, tandis que le jeu est cloisonné dans des parcs où les toboggans arborent des pictogrammes pour rendre les règles d'usage accessibles au plus grand nombre. Que ce soit en danse, en street art ou dans les sports de rue, l'espace dédié est une forme de normalisation spatiale de ces activités qui permet d'éviter les aléas que nos enquêtés peuvent apporter dans une ville qui se veut et se pense comme rationalisée, sécurisée, voire sécuritaire. Ainsi, nous ne pouvons qu'acquiescer quand Raphael Zarka (2007) mobilise Roland Barthes (1957) pour expliquer que le skateboard n'est pas à l'image des jeux contemporains puisqu'il permet riders d'exister en créateurs plutôt qu'en simples usagers. Les riders ne sont plus vraiment artisans d'espace public lorsqu'ils pratiquent en skateparks. Et il en est selon nous de même lorsqu'un graffeur peint sur un mur légalisé ou qu'un danseur ne se permet pas de sortir de la scène éphémère qu'il a créé ou qu'on lui a imposée. Contrairement à l'espace public, la forme de ces lieux parle une langue autoritaire, qui conditionne les formes, ou la nature même, de l'activité et, finalement, laisse peu de place à la créativité. Dans un skatepark, le rider « n'invente pas le monde, il l'utilise » (Barthes, 1957, p.59). Contrairement à la « pratique street », celle en skatepark correspond pleinement aux jeux contemporains et aux nouvelles territorialités sportives dans la ville d'aujourd'hui (Lefebvre *et al.*, 2013), et c'est peut-être une des raisons de son succès (image n°49).



Image n°49 : Règlement affiché à l'entrée du skatepark d'Ericeira au Portugal

¹²³ J'ai, moi-même, été confronté à des skateparks avec des règlements très stricts.

Cette anti-ville (Ariès, 1979), où l'espace réellement public semble se disloquer, témoigne de l'existence de normes sociétales puissantes et nourries par une idéologie dominante et dominatrice. Lorsque l'espace de pratique est restreint à des formes d'oasis, le temps qui s'y écoule est plus facilement contrôlable pour participer à la transmission des normes de la société. La séparation spatiale de l'espace de pratique du reste de l'urbain laisse sous-entendre que le ludisme, l'émotion, le plaisir qui s'y éprouvent ne doivent pas prendre le pas sur l'espace du travail et du sérieux. Cette séparation spatiale explique que l'un doit rester la récompense de l'autre (Defrance, 2015). La contestation de l'importance des « *serious leisure* » (Stebbins, 1992) passe, en partie, par l'espace dédié. Si la danse in situ, les sports de rue, et le street art étaient réellement considérés comme des loisirs où le pratiquant s'épanouit et acquiert une expérience et une combinaison de connaissances, de savoirs, il y aurait moins de raisons de les circonscrire à un espace. Cet archétype organisationnel de la gestion des activités ludiques qui consiste à les cloisonner permet de cultiver principalement les valeurs sociales légitimées (Howell, 2008). C'est la valorisation du jeu (*game*), avec ce qu'il comporte d'organisé, face à l'activité bien plus essentielle de jouer (*playing*) qui est un acte libre et créateur (Winnicott, 1971). Les aires de jeux, ou autres Playground et Kinderspielplatze, se sont d'ailleurs développées grâce à leur fonction sociale et éducative (Paquot, 2015). Ces espaces ont vocation à améliorer la coopération, le respect et la santé des futurs citoyens actifs. Il est possible de retrouver les mêmes arguments dans la bouche de ceux qui défendent les skateparks et les murs où le graffiti est autorisé. C'est pourquoi nous pensons que les riders, les street artistes, qui pratiquent dans l'espace public, contestent la ville désertique où il n'est possible que de travailler. Mais ils refusent aussi la ville constituée d'une addition d'oasis dans lesquels le ludique doit être vecteur de l'incorporation des normes sociales. Il est, selon nous, possible d'arriver aux mêmes conclusions avec la danse « hors les murs ». Tout indique que la futilité de jouer (*playing*), entendu comme l'activité de créer en toute liberté (Winnicott, 1971), dans la ville sécuritaire et rationalisée pose problème aux édiles. Difficile dans ce contexte de « cultiver son étrangeté légitime » (Char, 1968), et nos enquêtés qui continuent à exploiter l'espace public sont bien embarrassés quand il s'agit de répondre à la question « *Il y a un espace pour ça, pourquoi vous n'allez pas là-bas?* ». Cette question est peut-être le meilleur signe des représentations qui circulent et qui ont un poids important dans les politiques publiques. Il serait, par contre trop, aisé d'attribuer la responsabilité de la claustration du ludique seulement à celles et ceux qui construisent la ville. Dans les faits, peu

de citoyens, à l'image de certains de nos enquêtés, sont prêts à contester ce qui est devenu la normalité. C'est toute la force des dispositifs de pouvoir au sens que leur donne Michel Foucault (1975). Leur puissance vient du fait qu'ils sont tellement intériorisés - comme mis en mémoire et en corps -qu'ils en deviennent invisibles et donc difficilement critiquables. Par exemple, certains parents aimeraient que l'espace du skatepark soit plus séparé encore de son environnement par des artifices techniques (barrières, bancs, grilles, espaces circulatoires, bosquets, etc.).

« Il y a trop de mélange, il faudrait des zones attribuées, ou des créneaux horaires... » Mère
d'un garçon de 9 ans

Ce travail n'a pas vocation à revendiquer l'intérêt des espaces de chaos, ceux qui sont sans dessus dessous, et qui ont « l'influence d'un cancer sur la vision dominante de l'espace » (Howell, 2001, p.13). Par contre, il sous-entend qu'il est nécessaire d'ouvrir les possibles en conservant l'incertitude d'une confrontation aléatoire avec l'altérité propre aux espaces publics. Le besoin de clarté et d'homogénéité interne (Malone, 2002) qui domine la pensée urbanistique implique la transformation de la ville en un laboratoire stérile où les « boîtes de Pétri » sont bien rangées. Cette régionalisation de la ville, au sens de zonage de l'espace-temps, participe à la structuration des conduites (Di Méo, 1999). Elles n'offrent aux citoyens que des espaces dont l'identité et la signification sont prédéfinies. Mais cette solution n'est « gagnante » qu'à court terme. C'est la capacité de la ville à être vivante qui est en jeu à travers cette normalisation spatiale de l'urbanité. Selon la juste formule de François Vigneau, « Il convient que la « pensée unique » soit supplantée par une « réflexion plurielle » (1998, p.122). La paix sociale ne se maintient pas plus facilement dans un espace public que personne ne s'approprie vraiment. La ville contemporaine et ses espaces publics nécessitent justement une organisation souple capable de s'adapter même aux « acteurs urbains dérangeants » (Calogirou & Touché, 1995) sans leur imposer une zone de laquelle ils vont inévitablement sortir. Nous verrons en conclusion que certains espaces publics sont pensés et construits comme tels. Et pour les avoir fréquentés, il y est incontestablement plus simple qu'ailleurs, de devenir artisan de l'espace public et de vivre l'utopie de la ville ouverte (Sibley, 1995).

Conclusion intermédiaire : Modèle clivé et respiration de l'espace public

Selon Michel Lussault (2009) l'usage des différents espaces ainsi que les conflits d'occupation qui en découlent forment un enjeu politique important dans les sociétés contemporaines. Comme nous l'avons déjà expliqué à plusieurs reprises la notion même d'espace public n'est pas neutre. Elle sous-entend une certaine vision de la vie sociale. C'est un espace toujours en négociation (Gibout, 2009, 2016). Il y existe toujours une multitude d'acteurs individuels et collectifs qui ont souvent tendance à vouloir imposer leur vision des choses à la collectivité. Cette troisième partie montre tout d'abord que ce débat consubstantiel à l'espace public est stimulé par les enquêtes. De l'appropriation à la production, tout est transaction si l'on entend ce terme comme la « confrontation d'une pluralité d'acteurs en relation partiellement conflictuelle et en négociation pour déterminer des zones d'accord en fonction de leur capacité réflexive » (Remy *et al.*, 1991, p. 89). L'espace public dans lequel nous avons mené nos observations est un processus social, une production continue fruit d'une dialectique entre individu et société toujours en tension (Gibout, 2006). Mais cette troisième partie insiste surtout sur l'idée que la forme de l'appropriation ainsi que le choix des espaces de pratique dans la danse in situ, le street art et les sports de rue a une signification micropolitique. Il n'y a pas de politique du skate (During, 2009), mais toutes ces activités se chargent d'une dimension politique plus ou moins explicite et plus ou moins contestataire. Dans tous les cas, mettre en récit l'espace public n'est pas anodin. Ces activités cachent des enjeux qui dépassent de loin la seule pratique sportive ou artistique.

« À mon sens, il reste désormais à forger de nouvelles notions pour mieux rendre compte des effets de ces formes artistiques sur l'espace public et les publics, notamment des effets politiques. Car c'est dans la reconfiguration de nos perceptions et de nos pratiques du réel que se niche la politique. Ces pratiques me semblent à la fois chercher à travailler le singulier de l'espace public et du spectateur, et aussi à fabriquer du commun, en s'adressant à une multitude

rassemblée. C'est une double obsession, un moteur fondamental pour nombre d'artistes et d'acteurs culturels œuvrant dans l'espace public. » Pascal Le Brun-Cordier¹²⁴

Le caractère dissident et alternatif de ces trois activités réside notamment dans leur capacité à autoproduire leurs espaces de pratique et de socialisation. En s'appropriant un morceau d'espace public et en le transformant selon leur volonté, nos enquêtés dressent une critique en acte à la ville privatisée, rationalisée, et uniformisée. En pratiquant leurs activités, nos enquêtés font des performances au sens géographique du terme (Chapuis, 2010), c'est-à-dire qu'ils produisent une nouvelle réalité qui participe à la fois à la reproduction et/ou à la subversion des normes socioculturelles. Ils mettent donc en lumière la présence des bornes organisatrices de la ville contemporaine, qu'il est possible de renforcer ou de dynamiter, ou du moins dynamiser. Cette troisième partie a été aussi l'occasion d'analyser les contradictions internes à ces pratiques. Nos données montrent très clairement qu'aucune des activités que nous avons étudiées n'est homogène. L'expression politique de la danse « hors les murs », du street art et des sports de rue est ambiguë. Nous avons constaté des phénomènes de récupération et d'intégration qui sont inéluctables à partir du moment où les institutions ont notamment compris que nos enquêtés permettaient de « cocher certaines cases manquantes aux projets urbains : compenser les nuisances, ouvrir les imaginaires, fédérer, occuper la vacance, gérer les temporalités... » (Le Floch, 2016, p.76). Cette coopération avec l'institution apporte son lot d'avantages et d'inconvénients. Simplement être « pompier territorial ou couteau suisse de l'urbanisme » (Gwiazdzinski, 2016, p.37) implique très souvent l'atténuation du discours contestataire. La volonté de rechercher une transformation profonde de l'urbain est dilué dans l'acceptation de participer, plus ou moins, à l'esthétisation du monde (Lipovetsky & Serroy, 2013) et à l'émergence de la ville festive (Gravari-Barbas, 2009) dans laquelle l'espace public est plus folklorisé et marchandisé que réellement réactivé.

Cette hétérogénéité micropolitique se retrouve dans la multitude des formes de pratique, mais aussi dans celle des espaces investis. Certaines formes de pratique dressent une critique en acte de

¹²⁴ Organisateur et directeur d'évènements culturels et artistiques. Dans Bordenave, J. (2016). De la rue à l'espace public... et des arts du cirque au cirque... *Stradda*, n°38-39, p.11.

l'érosion des espaces vraiment publics. Mais l'institutionnalisation de ces activités place nombre de nos enquêtés dans un équilibre instable. Bien conscients de la normalisation et de la récupération en cours qu'ils regrettent, ils ne veulent/peuvent pas vraiment lutter frontalement contre elles au risque de tout perdre. Les ambiguïtés proviennent le plus souvent de cette hybridation. Certains de nos enquêtés critiquent la culture de consommation, mais produisent des contenus marchandisables. Certains revendiquent la liberté associée à leur pratique, mais acceptent de restreindre leur activité aux espaces dédiés. Ces derniers, que nous avons associé à des « boîtes de Pétri », témoignent d'une normalisation spatiale de ces pratiques définies à l'origine comme hors-pistes (Pedrazzini, 2001), buissonnières (Certeau, 1990), ou sauvages (Carroux, 1978). Le skatepark pour les sports de rue et les murs d'expression libre pour le graffiti sont des dispositifs de contrôle selon l'acception spatiale donnée par Michel Lussault (2007) ou selon le sens plus global envisagé par Michel Foucault (1975). « La discipline procède de la répartition des individus dans l'espace. Elle exige parfois la clôture, la spécification d'un lieu hétérogène à tous les autres et fermé sur lui-même. » (Foucault, 1975, p.166). L'architecture et l'urbanisme sont habillement et l'habillement est sens (Gibout, 1998). Toute la force de ces « boîtes de Petri », c'est que les chaînes qui entravent les comportements disparaissent avec le temps. « Un despote imbécile peut contraindre des esclaves avec des chaînes de fer ; mais un vrai politique les lie bien plus fortement par les chaînes de leurs propres idées. » (Foucault, 1975, p.122). Ceci apparaît notamment dans le monde des sports de rue et du street art à travers le succès des équipements qui leur sont dédiés, à l'instar des zoos comme dispositifs spatiaux mettant en scène le monde et la juste distance entre eux et nous, entre l'étranger/l'étrangeté et la société dominante (Estebanez, 2010). La danse « hors les murs » est aussi confrontée à cette problématique quand les chorégraphes sont tellement respectueux des normes spatio-temporelles qu'ils autoconstruisent leur espace dédié sous forme de scène éphémère et intègrent leurs pratiques dans l'agencement spatial normatif de la culture dominante (Davallon, 1999). Si, comme nous l'avons dit, la pratique sauvage de la danse in situ, du street art et des sports de rue questionnent l'organisation actuelle de la ville, la pratique cloisonnée dans un espace dédié l'accepte et la renforce peut-être même. Elle ne remet absolument pas en cause une société où « la loi s'exprime par la façon dont les choses sont organisées et distribuées dans le territoire, en fonction d'une cohérence formelle qui provient de l'intérêt général et, un tant soit peu, de l'équilibre entre le bien commun et les libertés individuelles » (Berdoulay, 2001, p.416). Ce constat nous questionne comme quand Pierre Sansot (1993), s'étonne de voir les

jardins transformés en espace vert contrôlé par des brigades vertes... Dans la ville comme ailleurs, cette vision de la quotidienneté pacifiée efface la distinction entre le ludique et le policier (Baudrillard, 2001).

Malgré tout, nous partageons l'analyse de Michel de Certeau (1984) qui explique qu'il existe bien une ville stricte, planifiée et organisée, mais qu'elle est dans l'impossibilité, sauf à devenir complètement totalitaire, d'empêcher toute appropriation contestataire. Il n'est pas possible d'empêcher totalement le développement de tactiques qui s'insinuent par définition dans les lieux de l'autre (Certeau, 1990) et qui posent les bases de changements potentiels. Par contre, même les enquêtés les plus engagés sont plus dans une logique de contestations ludiques que de révolution sérieuse ou véritable. Il ne faut pas pour autant les négliger, mais il est clair que les activités ici étudiées ne visent pas à s'autonomiser de l'urbain. Ces pratiques lui échappent sans le quitter. La ville comme le vivant se caractérisent par son caractère dynamique. Les tactiques, plus ou moins institutionnalisées, que nous avons présentées, participent ni plus ni moins à la « respiration » de l'espace public (Berdoulay *et al.*, 2004). Celle qui garantit à la fois la possibilité de son mouvement et sa limitation parfois nécessaire. En effet, l'espace public nécessite une alternance de phase d'inspiration et d'expiration, « des phases d'innovation marquées par l'action politique et des phases de stabilisation institutionnelle où la politique vive se coagule, se cristallise » (Berdoulay *et al.*, 2004, p.12). L'espace public organisé et sectorisé ne semble pas être la panacée pour les riders, les danseurs et les street artistes. Mais un espace public toujours fluide et mouvant ne conviendrait pas non plus. Ces activités font bouger les lignes de l'urbain, mais nous ne pensons pas qu'elles inventent des nouvelles. Elles « échappent[nt] à la discipline sans être pour autant en dehors du champ où elle s'exerce » (De Certeau 1990, p.146).

Conclusion Générale : Vers une ville palimpseste

Après avoir pratiqué, mais aussi observé les micro-actions des riders, danseurs, et des street artistes, nous sommes persuadé que penser les espaces publics contemporains nous oblige à ne verser ni dans le militantisme, ni dans l'angélisme, ni dans le pessimisme. La complexité de la ville et du sujet nous oblige à une position nuancée. Celles et ceux que j'ai rencontrés, avec qui j'ai longuement échangé, ont un regard et une expertise sur laquelle cette thèse a voulu insister. À de très nombreuses reprises au cours de ces années de recherche, leurs analyses mesurées étaient en avance sur les miennes. Cette thèse est à l'image des personnes qui nous ont permis de la réaliser. C'est grâce à eux, à travers leurs activités, que nous avons pu analyser la complexité de l'espace public urbain contemporain.

À cette fin, nous avons abordé de nombreux points que nous voulions rappeler brièvement pour commencer cette conclusion générale

Sur le plan méthodologique, cette thèse a plusieurs particularités. La première d'entre elles est son positionnement microsociologique qui a l'intérêt d'apporter des informations sur le quotidien de l'espace public qui est vécu par certains citadins, mais aussi l'inconvénient de rendre inaccessibles un certain nombre d'éléments qui auraient été certainement très stimulants pour approfondir nos réflexions. Deuxièmement, les résultats qui y sont présentés sont issus d'un travail de recherche dont la première spécificité réside dans le fait que je sois à la fois un chercheur et un pratiquant expérimenté en roller *freestyle* (image n°1). Si mon enquête dans le monde de la danse contemporaine in situ et du street art a suivi les codes classiques de la sociologie qualitative, celle dans le monde des sports de rue a nécessité la mise en place d'une immersion réflexive (Derycke, 2012). Il n'a pas été question de mettre un voile sur cette « carrière », mais plutôt de l'assumer pour en tirer toute la richesse épistémologique. Nous défendons l'idée selon laquelle, pour lutter contre l'opacité du réel, il est parfois nécessaire d'écouter sa subjectivité pour comprendre celle des autres. Un lissage trop important de celle-ci aboutit « à ignorer la place du sujet dans la construction de l'objet et de son observation [...] et reviendrait, indirectement, à contredire le projet anthropologique de décrire des singularités. » (Vidal, 2005, p.60). De plus, ce double statut m'a permis d'utiliser mon corps comme outil pour le recueil des données. Il ne nous semble pas que l'expérimentation sensible soit une condition de la pensée, mais c'est incontestablement une possibilité supplémentaire pour réfléchir et mener une analyse. Dans le cas de ce travail, rechercher une forme de rationalisme méthodologique par orthodoxie scientifique complexifiait la

compréhension de la part immatérielle de la relation enquêtés/espace public. C'est en se laissant être affecté par le terrain d'étude que la ville sensible des enquêtés est devenue accessible. Nous sommes parti du principe que c'est parfois en quittant une vision objectivable de son activité que le chercheur maximise ses chances d'atteindre les dimensions cachées de la ville comme territoire de l'art, du sport, et de l'artisanat et de construire des interprétations à forte malléabilité.

Ce n'est qu'une fois ces choix méthodologiques justifiés que nous sommes rentré dans le cœur de nos réflexions. Dans la deuxième partie, c'est la capacité des riders, des danseurs, et des graffeurs à s'approprier l'espace public qui nous a tout d'abord interrogés. Selon nous ces appropriations, aussi éphémères soient-elles, ont des conséquences matérielles et symboliques non négligeables sur les villes. Lorsque nos enquêtés occupent l'espace public, ils participent aussi à sa transformation, sa stimulation et parfois même à sa production. En y sollicitant leur corps sensible, ils font apparaître la diversité potentielle de la ville vécue. Ils se placent comme des déchiffreurs, des traducteurs, des lecteurs acharnés de la phrase urbaine, motivés par la conviction qu'il y a toujours un au-delà à ce qui est immédiatement accessible. Les riders, les danseurs, et les graffeurs travaillent l'espace public en le ludifiant. Ils n'ont pas fait le deuil de pouvoir pratiquer une activité qui n'a d'utile que sa capacité à faire vivre l'extraordinaire. Le caractère ludique de ces pratiques donne du sens et de l'épaisseur sociale à l'espace public. Nos résultats indiquent aussi que les danseurs, les riders et les graffeurs, utilisent notamment les images pour modifier l'espace public. Elles jouent sur les imaginaires et orientent l'appropriation et la production de l'espace public. Ce sont ces constatations sur le rôle du corps sensible, du ludique et des images qui nous amènent à proposer l'idée selon laquelle les riders, les danseurs et les street artistes auto-produisent l'espace public pour le rendre habitable.

La troisième partie prolonge cette idée en montrant que nos enquêtés sont des rêveurs de vocation (Bachelard, 1943). Ils produisent l'espace public en sollicitant notamment la pensée symbolique. Ils rêvent plus qu'ils ne pensent et replacent donc l'onirisme au centre de leur relation avec la ville. Nos enquêtés ne révèlent pas une vérité cachée, mais ils redonnent incontestablement une nouveauté au réel. Leurs actions leur permettent de passer de l'expérience de la ville ordinaire à celle de la ville extraordinaire dans laquelle certains lieux deviennent précisément totémiques (Durkheim & Adloff, 1960). En fait, ils habitent l'espace public en travaillant autant le caractère symbolique de l'espace qu'en bricolant sa matérialité. C'est pour cette raison que nous nous

permettons de les comparer à des artisans (Bazin, 2013). Comme nous l'avons montré, ce sont des adeptes du « *Do It Yourself* ». Ils modèlent l'espace à la force de leurs corps et de leurs outils pour qu'il réponde mieux à leur attente. Ils ne se contentent pas d'être dans la rue, ils la font à la force de leurs mains (Sennett, 2010). Cette appropriation est une forme de privatisation temporaire d'un lieu, mais qui aboutit à un espace dont le caractère public est renforcé. Ils produisent de l'espace public dans certains lieux déconsidérés, mais ils stimulent ou réactivent surtout des espaces publics en train de mourir. Nos enquêtés questionnent l'idée selon laquelle l'espace public n'appartient à personne. Selon eux, il doit, au contraire, pouvoir être habité par tous. D'une certaine manière, ils réactualisent la définition de l'espace public que nous avons utilisée tout au long de cette recherche : un espace géré par la puissance publique, mais surtout accessible, hétérogène et en permanence renouvelée par les transactions et négociations qui s'y déroulent (Gibout, 2009).

La quatrième partie poursuit ces réflexions en apportant quelques précisions et en mettant en lumière certaines contradictions. Nous nous sommes notamment intéressé à la dimension micropolitique de ces activités. Penser et faire entretiennent une relation très forte (Warnier, 1999). D'une part, produire de l'espace au quotidien amène à construire un discours sur celui-ci. Mais, d'autre part, l'espace urbain se nourrit aussi de la performativité du discours. Dire la ville c'est en partie faire la ville (Fijalkow, 2017). Dans cette recherche, l'existence de l'un détermine celle de l'autre, à tel point que parfois il est bien difficile de savoir à quel verbe se rattache telle action. Dans cette logique, les riders, les danseurs et les street artistes proposent une forme d'utopie urbaine en s'appropriant l'espace public. C'est d'ailleurs en cela que ces pratiques ont une dimension micropolitique. Nos enquêtés agissent sur l'espace public jusqu'à qu'il corresponde à leurs désirs au détriment de certaines normes. C'est une proposition de réinvention du quotidien par l'élaboration de moments de vie qui permettent l'apparition d'une autre ville dans laquelle il est possible se perdre pour avoir une chance de se trouver. Cependant il existe certaines contradictions et ambivalences que nous avons pu remarquer dans ces trois activités. Il nous semble que ceux qui revendiquent transformer la ville, la reproduisent parfois plus ou moins consciemment sur les bases des normes qu'ils croient dénoncer. L'institutionnalisation des pratiques est un indice qui ne trompe pas. La ville contemporaine et son organisation ne sont pas toujours remises en cause par la danse, le street art, et les sports de rue. Ce sont des pratiques de résistance molle, dont le caractère micropolitique est hybride, qui pénètrent parfois si profondément dans le ventre du monstre

qu'elles deviennent inaudibles (Rancière, 2008). Toutes les activités que nous avons étudiées ont un caractère clivé (Certeau, 1990). Elles ne sont pas pratiquées de manière homogène. Certaines formes de pratique relèvent de la contestation et dressent une critique en acte de l'érosion des espaces vraiment publics. Mais l'institutionnalisation de ces activités apporte aussi son lot de contradictions. Elle place nombre de nos enquêtés dans un équilibre instable, bien conscient de la normalisation et de la récupération en cours. Même leur rapport à l'espace que nous avons d'abord présenté mérite d'être complexifié en abordant ce que nous avons décidé d'appeler les « boîtes de Pétri » qui ne sont rien d'autre que de nouveaux équipements standardisés et normalisés qui participent à l'harmonisation et l'uniformisation des environnements. Ces nuances étaient fondamentales dans l'optique de décrire ces activités et les espaces publics qu'elles utilisent dans toute leur complexité. Mais elles ne remettent pas totalement en cause le fait que nous considérons la danse in situ, le street art et les sports de rue comme des activités physico-artistiques qui participent à la logique de subjectivation de l'individu moderne (Dubet, 1994) dans la ville pour qu'elle devienne appréciable et habitable.

Il est pertinent ici de rappeler nos propos introductifs et de prolonger les questionnements que nous y avons soulevés. Les riders, les danseurs et les street artistes ont une relation ambivalente à la ville. Ils sont conscients de ses travers et n'hésitent d'ailleurs pas à les dénoncer, mais ils y sont aussi très attachés. Nous avons assisté à maintes reprises à ce que Pierre Sansot (1973) décrit comme des rencontres effectives entre l'homme et la ville. « Ce n'est pas parce qu'il trouve du plaisir qu'il se complait dans cette ville, mais c'est parce que cette ville lui plaît qu'il en retire des bonheurs » (Sansot, 1973, p.359). En reprenant des termes émiques, les danseurs, les riders et les graffeurs, « questionnent », « détruisent », « retournent », « tuent », « interrogent », « fument », et « punissent » la ville, mais il faut voir dans ces actions une marque d'attention et même souvent d'affection. Tout ceci nous incite à défendre un point de vue sur la ville plus optimiste que certains chercheurs. Ces citoyens apprécient et habitent les espaces publics qu'ils fréquentent grâce aux microactions qu'ils mettent en place. Il ne s'agit pas ici de dépeindre une vision angélique influencée par une confiance aveugle au pouvoir du mythe de l'espace public (Berdoulay *et al.*, 2001). Simplement, cette thèse ne contribue pas à l'annonce de sa disparition progressive. Il nous semble que l'espace public est plus une aspiration qu'une catégorie stable du paysage politique et social (Berdoulay *et al.*, 2004). Les actions de nos enquêtés participent à son caractère dynamique

avec pour objectif de se rapprocher d'un idéal utopique par définition jamais vraiment atteint. L'espace public n'acquiert son opérationnalité qu'à condition qu'il soit toujours remis en cause, qu'il soit toujours questionné, qu'il soit toujours travaillé. L'espace public, comme toute création, n'existe qu'à travers ceux qui l'observent et qui se l'approprient. Il « se manifeste selon des modalités phénoménologiques qui échappent au cadrage juridique » (Berdoulay *et al.*, 2001, p.416). Dans la ville des danseurs, des riders, et des street artistes, il devient réalité, car il n'est pas considéré comme une évidence. Ils y ajoutent leur récit, leur vision des choses en faisant des ajustements constants pour tenter de combiner leurs projets avec celui des autres citoyens. « Il faut voir l'espace public comme un des lieux de cette créativité des acteurs sociaux » (Berdoulay *et al.*, 2001, p. 426). La thèse de ce travail se situe bien dans la présentation et l'analyse de cette créativité qui produit de l'espace public conforme à la définition que nous en faisons. Nos résultats indiquent en fait que certains citoyens n'attendent pas la date d'une éventuelle concertation sur leur quartier ou leur ville pour donner leur avis et même modifier leur environnement. Ils sont néo-situationnistes (Gwiazdzinski, 2014) parce qu'ils cherchent des solutions ailleurs que dans les livres et ils sont citoyens parce qu'ils n'attendent pas passivement une décision descendante. Le déficit de démocratie locale est l'un des maux qui rongent la ville contemporaine (Gwiazdzinski, 2001). Le citoyen citoyen a peu d'occasions de s'exprimer notamment parce que les initiatives prises dans ce sens sont souvent considérées comme décevantes par les élus et les professionnels.

« Avez-vous déjà assisté à une concertation ? C'est toujours les mêmes personnes qui viennent et qui parlent... Bien souvent des têtes aux cheveux blancs... Ce n'est pas vraiment la population réelle de la ville... » Maire

« Ils [les habitants] considèrent la ville comme quelque chose qui doit leur apporter quelque chose. Ils sont davantage dans une posture de « consommateurs de ville » que de « créateurs de ville » et les conversations peuvent être décevantes. » Laurent Petit¹²⁵

¹²⁵ Pignot, L. (2016). Psychanalyse urbaine : Charleroi sur le divan, *l'Observatoire*, 48, 2016, p.80

Pourtant l'activité fabricante et créatrice des citoyens est fondamentale dans l'espace public (Arendt, 1983). L'action est indispensable à l'innovation. Comme nous l'avons vu, elle est politique au sens noble du terme et son expression publique est une forme de pouvoir (Arendt, 1983). Nous partageons donc l'idée que « le vrai problème de l'urbanisme c'est que tout le monde pense qu'il est réservé à une caste de spécialistes. » (Petit, 2016, p.80). Nos enquêtés revendiquent et assument le fait d'être à l'initiative. Ils reprennent et reconquièrent la rue (Joseph, 1995 ; Soulier, 2012) notamment parce qu'ils ne se retrouvent que rarement dans les modalités de l'urbanisme participatif. Ils contribuent à ce que Nicolas Soulier (2012) appelle le « deuxième chantier » qui est de la responsabilité des habitants et qui permet de créer des espaces publics vivants où les gens apprécient habiter et déambuler. Cet artisanat urbain du quotidien, cette créativité pour habiter la ville, qui dépasse largement le cadre des trois activités que nous avons étudiées, a une grande importance dans ce qui fait la réalité de la ville actuelle. Et ce d'autant plus que « tout le monde ou presque peut devenir un bon artisan » (Sennett, 2010, p. 359). Ceux qui le négligent à cause d'une vision trop panoramique, rationaliste et structuraliste (Joas, 1999) auront plus facilement tendance à décrire une ville morose en passe de rendre l'âme (Ramezon, 2016).

Le sport et l'art comme outil de l'urbain

Pour tenter de dépasser, d'ouvrir et d'enrichir les résultats présentés ci-dessus, il est stimulant de remarquer que certains urbanistes, architectes et politiques ont très bien compris l'intérêt de solliciter les riders, les danseurs et les street artistes aux différentes phases des projets urbains sans trop transformer la logique interne de ces activités. « L'art permet un regard nouveau sur un secteur en mutation. C'est un vecteur de projet urbain. » (Gravari-Barbas, 2013, p.147). Ils ont crédibilisé leurs capacités de perturbation du quotidien et leur pouvoir de transformation de la ville par la démultiplication des possibles. « Les artistes et les acteurs culturels y ont leur place, qui n'est plus celle de la cerise sur le gâteau, mais celle du partenaire que l'on écoute et que l'on désire associer en amont » (Le Brun-Cordier, 2016, p.26). Certains riders et graffeurs pâtissent encore d'une image négative, mais bon nombre d'entre eux sont aussi sollicités ponctuellement pour enchanter et humaniser l'espace public. C'est leur capacité à injecter de la surprise par le détournement qui est particulièrement recherchée. « Il est possible de mobiliser le sensible et les artistes pour révéler la ville invisible, redonner du sens, mettre en relation et ré-enchanter les espaces et les temps à travers de nouveaux imaginaires, de nouvelles manières d'être et de faire » (Gwiazdzinski, 2013, p.51). Les élus ne sont pas mécontents de trouver des nouveaux outils d'attraction, d'esthétisation, de promotion de leurs espaces publics (Gravari-Barbas, 2009). La volonté d'appartenir à la caste des villes créatives (Florida, 2005) a donné la possibilité aux street artistes (McAuliffe, 2012) aux danseurs et aux riders d'être des interlocuteurs honorables dont les compétences sont reconnues. « Les urbanistes veulent faire de l'urbain avec les arts de rue » (Chaudoir, 1999, p.2). Il en est de même avec le street art, quand celui-ci est sollicité pour révéler un lieu, raconter son histoire, sa trajectoire, de façon artistique (Landes, 2015). Le monde artistique de la rue s'organise d'ailleurs pour pouvoir répondre à cette nouvelle tendance. Le plan guide « arts et aménagement des territoires »¹²⁶ réalisé par le *polau* (pôle des arts urbains) en 2015 a pour but de repérer les initiatives à la croisée de l'architecture, de l'urbanisme, et de la création. Plus de 300 d'entre elles y sont décrites. Dans la même logique, l'un des ateliers de la Mission Nationale pour l'Art et la

¹²⁶http://polau.org/sites/default/files/ressource/documents/Planguide%20Arts%20et%20Am%C3%A9nagement%20des%20territoires_Sommaire.pdf

Culture dans l'Espace Public (MNACEP), lancée le 16 avril 2014, était consacré à la thématique « construire dans l'espace public » et réunissait des architectes des promoteurs, et des artistes...

Cette tendance à intégrer nos enquêtés aux projets urbains est moins visible dans le monde des sports de rue que dans le monde artistique. Mais certains indices sont révélateurs d'une nouvelle tendance. Nous avons eu l'occasion de rencontrer lors de cette recherche des urbanistes et des architectes qui ont clairement fait part de leur intérêt pour une collaboration avec des riders pour repenser la place que l'on consacre aux activités récréatives, ludiques, physiques, artistiques sur les territoires.

« Ces pratiques dites « déviantes » ne sont pas destructrices ou chaotiques. Au contraire, elles participent à donner du sens à la ville, et à redonner de la valeur à un bien commun »

Urbaniste

« Ce qui est intéressant dans le roller, c'est l'implication des corps. Le fait de s'impliquer, corporellement, physiquement dans la ville donne une vraie possibilité d'appropriation au sens physique, mais aussi cognitif. C'est un mode d'appropriation de la ville, dans une société où on fait ses courses par internet... C'est un renouveau pour l'espace public » Architecte

« L'immense liberté que je vois dans ces corps qui épousent la forme urbaine est un spectacle merveilleux. C'est quelque chose qui relève de l'art et pas simplement d'un loisir, d'un divertissement ou d'un grain de folie » Architecte

À Montpellier, ces paroles ne se sont, pour l'instant, pas encore transformées en actes. Mais ce n'est pas le cas de toutes les villes françaises et à l'étranger. La multiplication des *street plaza* est révélatrice de cette nouvelle préoccupation. Ce sont des espaces publics où la présence des riders est acceptée et même parfois réfléchi, pensée et anticipée. Le lieu est dessiné ou modifié pour ces pratiques, mais dans une logique différente du skatepark puisqu'il doit continuer à

accueillir une multiplicité d'usages. La rue Léon Cladel à Paris, dans le 2e arrondissement, est un exemple stimulant (image n°50). Elle n'est pas réservée aux riders, malgré l'installation de différents éléments sur lesquels ils peuvent réaliser leurs figures. C'est pour cette raison que son concepteur, que nous avons pu rencontrer, insiste sur le fait que ce n'est pas un skatepark, et préfère le terme « d'espace partagé ». Le statut originel de voirie publique a été conservé et cet espace de glisse n'est donc pas répertorié comme un équipement sportif. C'est une hybridation complexe, mais les difficultés rencontrées lors de sa conception, comme la nécessité d'avoir l'accord des Architectes des Bâtiments de France ou comme la réflexion incontournable autour de la gestion des flux, n'ont pas été considérées comme des obstacles infranchissables. D'après tous les protagonistes du projet, ceci n'aurait pas été possible sans la détermination d'un élu convaincu par l'intérêt de créer un espace public dont la fonction n'est pas déterminée et définitive (Gibout, 2016). Il est intéressant de remarquer que ce nom « espace partagé » est aussi utilisé lorsque la voirie n'est plus pensée comme un lieu à isoler de la ville à grand renfort de barrières et de panneaux de signalisation, pour garantir la sécurité. Dans les deux cas, c'est la diversité des usages plutôt que la séparation et leurs cloisonnements qui est au centre de la réflexion en jouant sur la responsabilisation et l'intelligence sociale de leurs usagers (Paquot, 2010 ; Soulier, 2012).

« Malgré la complexité de ce projet, on a pu se faire plaisir... La demande du maire de l'arrondissement n'était pas de faire un skatepark, mais de rendre une rue skatable sans qu'elle perde son caractère piéton. Ça a été tellement complexe, que le projet n'a failli jamais voir le jour... En France on n'aime pas trop quand les choses se mélangent... Mais bon au final, je crois que tout le monde s'y est habitué... Même les riverains ne se plaignent plus trop depuis que les horaires de pratiques ont été négociés avec les riders... » Constructeur de skatepark



Image n°50 : « Espace partagé » Léon Cladel, Paris

La place de la République à Paris est aussi un exemple très intéressant. Cette place, iconique et totémique pour tous les riders et les artistes, a la particularité d'être une balise urbaine pour tous les Parisiens. C'est une place sur lequel le citoyen circule, flâne, se repose, et discute au quotidien. Elle peut être un espace de lutte pendant « Nuits Debout », et/ou un espace de recueillement suite aux attentats. Sa conception autorise une grande diversité d'usages. Il est notable de remarquer que c'est un espace hétérogène dans lequel les riders et les artistes ont su négocier une place avec les autres citoyens. Sur place, nous avons pu observer des riders qui slaloment entre les piétons et des artistes accompagnés d'œuvres parfois encombrantes. Quelques rares conflits sont repérables çà et là, mais les discussions entre usagers sont surtout de l'ordre de la négociation ou de la transaction sociale. « *Pouvez-vous vous déplacer d'un mètre ? J'aimerais pouvoir slider ici.* ». Cette place est l'idéaltype de l'espace public que nous avons défini en introduction. « Ce qui me semble important dans l'espace urbain, c'est de créer des espaces libres, disponibles pour le possible. À Paris, la rénovation de la place de la République en 2013 est une réussite, car elle en a fait un vaste plateau ouvert qui permet qu'advienne de l'inédit, de l'indéterminé, de l'improbable ». (Le Brun-Cordier, 2016, p.26). Elle relève de l'urbain parce qu'elle murmure à l'oreille de chacun « vous êtes le

bienvenu » (Paquot, 2010). Son organisation permet une production hétéroclite de récits et de parcours même quand des modules ou des œuvres plastiques sont disposés sur la place de manière éphémère. Cette place appartient à tout le monde, sans jamais appartenir à personne en particulier.

« *La place de la République c'est LE spot parisien, où l'on retrouve les skaters de tous niveaux. Après presque deux ans de travaux, l'espace central dédié aux piétons et aux skaters a été agrandi. On pourrait croire qu'il a été conçu comme un street park...* » Mathieu Claudon¹²⁷

L'agence d'urbanisme TVK¹²⁸ qui est à l'origine de son réaménagement défend une nécessaire nudité de l'espace public. Elle a appliqué l'idée selon laquelle « serait public ce qui conserve une part essentielle d'indétermination, permettant la coexistence des différences sociales, mais aussi des vitesses et des variations temporelles d'usages, un vide pour des cristallisations à géométrie variable. Un bon projet serait celui qui - sans le vouloir - permettrait aux skaters et autres free runners d'inventer des figures sans cesser d'être hospitaliers... En ce sens, l'espace public devrait toujours porter en lui-même la ressource d'échapper aux intentions de maîtrise de ses concepteurs et de ses opérateurs » (Armengaud, 2016, p.83). Cependant, le fait que cette opération de « républicisation » (Armengaud, 2016) ait coûté 25 millions d'euros rend problématique sa généralisation. Le contexte économique actuel donne de l'importance aux initiatives individuelles ou aux microactions collectives que nous avons décrites dans cette thèse. C'est bien parce que la danse in situ, le street art/graffiti et les sports de rue ont la capacité de faire beaucoup d'espace public avec peu de moyens qu'ils sont tant sollicités. À l'étranger, ces deux exemples parisiens font moins figure d'exceptions. Un certain nombre de villes sont passées d'une politique de l'exclusion (Woolley *et al.*, 2011) à celle de l'inclusion en intégrant même des riders dans le design et dans l'organisation de certains espaces publics (Owens, 2001 ; Stratford, 2002 ; Nolan, 2003 ; Németh, 2006). Dans cette logique Bobby Young, architecte et skateur, a proposé un guide nommé « A

¹²⁷ Claudon, M., Bouet, E. (2014). *Paris Skate in the city*. Paris : Eyrolles, p.34

¹²⁸ http://republique.tvk.fr/wp-content/uploads/2013/10/TVK-REPUBLIQUE-DP_A3web.pdf

Skateboarder's Guide to Architecture or an Architect's Guide to Skateboarding »¹²⁹, dans lequel il explique comment les skateurs utilisent les formes de la ville, mais surtout pourquoi cela peut nourrir la réflexion architecturale. « *We need to utilize these documents to begin to create a space that holds the possibility of improvisation by the user. With these attempts, the potential of new programs and spaces arises. Basically, architects must grind.* ». Le Parvis de l'opéra d'Oslo et *Paine's Park* à Philadelphie ont été conçu par des architectes à l'écoute des riders pour les textures, les matériaux, et les formes à privilégier. À Melbourne, la municipalité a lancé un projet d'envergure, au cours duquel les riders sont invités à donner leur avis. Le « *Skate Melbourne Plan* »¹³⁰ a pour but d'identifier les espaces qui sont le support de ces pratiques, d'augmenter leur nombre en rendant certains lieux partageables et multifonctionnels. « *The City of Melbourne can be on the forefront of skating talent by ensuring there is proficient support and investment into skating. In turn this better supports the lucrative global skate industry, attracts increased tourism and creates economic benefits for the city.* »¹³¹ Cet exemple australien illustre le changement des mentalités dont nous parlions plus haut. Mais il faut noter que ce projet ne consiste pas à rendre toute la ville « ridable ». « *By using the comprehensive Location Assessment Criteria, we will be able to find where skating is most suitable and where it is not suitable in the city. This will highlight opportunities of where we can integrate more skate activity and other similar uses. By analysing spaces through these lenses we can find where skating may be suitable and then test these locations and ideas with the community* »¹³². Les résultats ne sont pas encore parus, mais il sera certainement très intéressant de les analyser pour y comprendre les dynamiques à l'œuvre...

Nous voyons donc bien que, à l'international, les riders et les artistes en tout genre sont de plus en plus sollicités dans les projets urbains. Nous en avons nous-mêmes fait le constat à Montpellier. C'est pourquoi même si nous comprenons les propos de Laurent Petit, nous n'y adhérons pas complètement. « C'est une utopie de vouloir que l'artistique serve à quelque chose. Le travail

¹²⁹ <http://www.loudpapermag.com/articles/a-skateboarders-guide-to-architecture-or-an-architects-guide-to-skateboarding>

¹³⁰ <http://participate.melbourne.vic.gov.au/skate>

¹³¹ <http://participate.melbourne.vic.gov.au/skate>

¹³² <http://participate.melbourne.vic.gov.au/skate>

artistique est immatériel alors que l'urbanisme reste très matériel. L'architecte revendique d'être artiste, mais il est accablé par le réel. Tandis que l'artiste, c'est le contraire, il chercherait à influencer le réel, mais il est trop emporté par son imaginaire » (Petit, 2016, p.82). Selon nous, cette opposition n'a plus de sens si on considère nos enquêtés comme des artisans qui peuvent à la fois travailler le réel et l'immatériel. De plus, toutes ces catégories figées (l'architecture, l'urbanisme, l'art et le sport) ont perdu en pertinence dans une période où l'hybridation et la transversalité dominant. Il est donc maintenant ardu de définir ceux qui sont réellement acteurs de l'urbain et ceux qui ne le sont pas.

Accepter et contribuer à la ville palimpseste

La sollicitation de plus en plus fréquente des artistes et des riders dans la dynamique urbaine, dont nous parlions ci-dessus, n'évacue pas l'existence et la confrontation de deux visions de la ville dont les philosophies et les utopies sont difficilement conciliables. Pour certains, la ville doit être prédéfinie, prépensée, et la plus stable possible pour pouvoir y organiser la vie. Ils créent un mouvement de conservatisme. Alors que d'autres, à l'image de nos enquêtés, recherchent à travers l'instabilité des corps, l'instabilité de l'urbain. Avant de détailler cette idée, rappelons que certains citadins ne se retrouvent dans aucune de ces deux propositions pour la simple et bonne raison qu'ils ne disposent pas des moyens d'agir et de donner leurs avis... *A contrario*, les danseurs, les street artistes et les riders participent à la ville palimpseste (Di Méo, 1998 ; Mongin, 2005 ; Ripoll, 2006) dans laquelle l'espace public se fabrique sur l'espace public. C'est pour eux, l'impensé et l'indéfini, qui fonctionne comme une garantie d'appropriation et de (re)production. « Une rue vivante n'est pas une rue figée dans le temps, immuable, mais au contraire une rue en mouvement, en devenir, accueillant une part irréductible d'indétermination. » (Thibaud, 2006, p.115). Les résultats de cette thèse sont en fait en continuité avec ceux déjà présentés par Christophe Gibout (2009). Ils confirment, avec de nouveaux terrains d'investigations, et implémentent que les espaces publics de la ville contemporaine relèvent de la mutabilité plutôt que de la permanence. La ville est toujours éphémère. Elle ne forme jamais un horizon indépassable, la fin de l'histoire (Mons, 2013). Cela place finalement ceux qui recherchent une stabilisation des espaces publics dans une situation difficile, voire intenable. « Plus le système atteint sa perfection systémique absolue et plus cela fuit par tous les interstices » (Mons, 2013, p.102). La socialité du spatial ainsi que la spatialité du social subissent en permanence des transformations importantes que nous avons tenté de comprendre dans ce travail.

Georg Simmel explique que les gens font et subissent en même temps la société (Remy, 1995). Selon nous, il en est de même avec l'espace public et c'est ce qui en fait une réalité subjective et toujours indéterminée. Incontestablement, les danseurs, les street artistes, et les riders que nous avons rencontrés participent à ce mouvement contrairement à ceux qui veulent mettre la ville et ses espaces publics « sous cloche ». Plutôt que de lutter contre, ils contribuent au caractère dynamique de l'espace public. Nous les avons comparés à des artisans parce qu'ils sont comme eux,

des continuateurs de l'œuvre du temps (Schwint, 2005). Ils subissent d'ailleurs moins la nervosité de la ville (Simmel, 2013), parce qu'ils ne nagent pas face au courant. Comme dans la nature (Corneloup *et al.*, 2014), l'habitabilité récréative rend l'urbain plus désirable (Riffaud, 2017). Les activités comme la danse in situ, les sports de rue et le street art témoignent de la capacité géographique des citoyens à transformer un lieu déprécié en un espace habité notamment grâce à une appropriation sensible, ludique et symbolique. Cette spatialisation de l'existence ne peut avoir lieu sans se sentir « affecté en affection » (Zubiri, 2010) par le « génie des lieux » (Pitte, 2010). D'une certaine manière, les trois activités que nous avons analysées ont un caractère transmoderne qui s'exprime par une recherche de fusion des corps avec l'environnement, ici urbain (Corneloup, 2013). La place grandissante des réflexions sur l'urbanisme affectif (Feildel, 2013) témoigne, selon nous, de ce besoin qui semble dépasser le seul cercle de nos enquêtés. Pour résumer, la danse in situ, le street art et les sports de rue produisent des « territoires de l'hors-quotidien » (Bourdeau, 2003) au sein de l'urbain. Ils réécrivent sur les écritures du parchemin à tel point que tous les lieux, même ceux bien loin de l'idéal culturellement accepté peuvent devenir un « ailleurs compensatoire » (Bourget *et al.*, 1992). Ils créent le désordre nécessaire pour rendre la ville et ses espaces publics aptes à la vie. Ils sont producteurs d'espace (Lefebvre, 1974), mais relèvent aussi « l'ambiguïté de la spatialisation des sociétés contemporaines, oscillant entre niche identitaire et non-lieux impersonnels. » (Vieille Marchiset, 2007, p.157).

Ces activités « artisanales » et leur poétique ont donc une valeur pratique (Sansot, 1973). C'est pourquoi nous élargissons le nombre des avertisseurs sociaux (Milon, 1999). En plus du rap, et du graffiti, il nous semble que bon nombre d'activités qui se déroulent dans l'urbain témoignent des désirs et des besoins que nous avons décrits dans ce travail et qui peuvent se résumer dans l'idée de rendre la ville plus sensible, plus ludique et plus baroque. Comme le montre merveilleusement George Perec (2000), il est difficile d'habiter quelque part sans y apporter un peu de soi. Mais il est surtout nécessaire d'être capable de se blottir dans l'espace en question (Bachelard, 1957). Tous les lieux urbains peuvent certes être des lieux d'ancrages, mais il faut pour cela les pratiquer (Stock, 2006) et les investir émotionnellement (Merleau-Ponty, 1976). Fréquenter un espace ne permet pas de l'habiter. Il faut en faire l'expérience. « Il faut vivre pour bâtir sa maison et non bâtir sa maison pour y vivre » (Bachelard, 1957, p.106). Cette thèse montre que les espaces publics urbains contemporains sont donc habitables. Mais, comme en témoignent nos enquêtés, c'est au prix d'une

lutte quotidienne et en acte. Les personnes que nous avons rencontrées ne se retrouvent pas dans une ville pensée comme « une collection d'identités fixes » (Berque, 2000) et produisent un « écoumène » (Berque, 2000) dans lequel le poème n'est plus figé par l'absence de poésie. Nos résultats mettent en lumière, d'une part, la compétence de certains citoyens à rendre l'espace public plus conforme à leurs attentes et, d'autre part, que l'habiter humain est toujours plus qu'un habitat (Berque, 2007). La qualité de la forme, de l'architecture, du spatial importe beaucoup, mais c'est bien la dynamique sociale qui produit et attribue du sens (Berdoulay *et al.*, 2004). Toute la difficulté réside dans le fait que cet espace nouvellement produit entre toujours en tension avec l'espace social « déjà là » (Rémy, 2015). Le caractère dynamique de l'espace public contemporain est l'une des sources des tensions repérables entre les différents citoyens occupant un lieu. Les débats, voire les conflits, liés à la dégradation de l'espace public provoquée par les riders et les graffeurs, sont un formidable témoin de ce clivage. Là où certains y voient de l'irrespect et du vandalisme, les autres retiennent le caractère malencontreux d'une appropriation nécessaire et éphémère. Ces débats divisent ceux qui considèrent la ville comme texte à protéger et ceux qui l'imaginent comme un texte qu'il faut toujours réécrire voire parfois raturer. Pour nos enquêtés la ville qui perd de son attractivité est celle du dur, du stable, de l'inflexible. La permanence des choses de la ville « *hard* » n'est pas un critère d'habitabilité pour ceux qui valorisent le fugace. Ils la transforment en une myriade de « *soft cities* » basée sur leurs perceptions (Flusty, 2000). Ils réactivent le droit à la ville (Lefebvre, 1968) qui consiste à tester les interfaces que les sociétés urbaines produisent, en les confrontant à la coprésence et en relevant l'inconsistance de certains territoires (Joseph, 1994). Seulement, dans la ville palimpseste les nouvelles écritures ne se superposent pas toujours sans pertes et fracas. Rappelons les processus de transaction sociale (Rémy, 2005), compris comme les échanges diffus et/ou continus et les négociations explicites et/ou implicites, sont le terreau de l'espace public tel que nous le concevons. La recherche permanente de limitation des conflits d'usages est contre-productive, car elle limite le débat entre les usagers et conduit souvent au monopole de certains. Le fait que les citoyens n'aient pas la même vision de ce que doit être l'espace public est, en fait, très sain. Les riders, les danseurs, et les street artistes que nous avons rencontrés font une proposition, que nous avons longuement décrite, mais il est rassurant qu'elle soit contestée, raturée, et ré-écrite par d'autres.

Soyons honnêtes, cette diversité de visions de l'urbain est fondamentale, mais c'est aussi un « casse-tête » pour les décideurs qui se retrouvent face à la difficulté presque insoluble de conserver la « ville parchemin » et de la réécrire en même temps. C'est pourquoi nous en venons au constat suivant : comme toutes les institutions, celles qui gèrent la ville, doivent gagner en souplesse et en adaptabilité (Dubet, 2002). En reprenant la métaphore musicale de François Dubet, la « musique de chambre » est plus adéquate que « l'orchestre ». Cette thèse nous incite à être attentif aux initiatives moins ambitieuses, mais dans lesquelles chaque citoyen dispose de sa pleine expressivité et contribue à petite échelle à la production de sa ville, son quartier, et son espace public. Nous convenons que le renversement provoqué par cette perspective est important. Mais les danseurs, les riders et les street artistes que nous avons rencontrés nous ont convaincu que prendre soin des espaces publics ne doit plus être réservés aux professionnels. Nos enquêtés témoignent du fait qu'il existe des usagers actifs (Joseph, 1994) que l'on peut supposer compétents, et qui demandent à être vus à l'œuvre. Ils ne répondent pas à l'image du citoyen détaché, désengagé et désorganisé. La ville et ses espaces publics sont au centre de leurs attentes. Leurs espaces de pratique et de vie ne font qu'un, et bien souvent ils entretiennent une relation passionnelle avec ce dernier. Il nous semble donc de plus en plus vain de « boucler des espaces où les habitants ne peuvent que la boucler ! » (Mongin, 2005, p.2). Lorsque Henri Lefebvre écrit que « la ville idéale comporterait l'obsolescence de l'espace » (Lefebvre, 1968, p.124), c'est bien de l'espace prédéfini et descendant dont il est question. « Ce serait la ville éphémère, œuvre perpétuelle des habitants, eux-mêmes mobiles et mobilisés pour cette œuvre » (Lefebvre, 1968, p.124). D'une certaine manière, ce sont bien les contours de cette ville que nous avons observés ces trois dernières années. Cette ville est certainement sous-estimée parce qu'elle n'existe que dans le microscopique et dans les interstices. Elle reste d'ailleurs bien souvent invisible à l'œil nu. Mais, selon nous, la ville « Bottom-up vs top-down » est une réalité dans le quotidien anodin de nos enquêtés même si elle va à l'encontre d'un espace public très régalien, pensé et géré par le haut. « Concevoir l'espace public comme espace du signe et sous les seules catégories de la « gouvernamentalité » c'est en quelque sorte, le faire revenir de la rue à la cour, inverser le mouvement par lequel il s'est constitué en s'affranchissant du regard du monarque » (Joseph, 1992, p.214-215).

« Si on vous dit, expérimentez, mais ne changez rien, et bien vous n'expérimentez plus... »

Nicolas Soulier (Urbaniste)¹³³

« Nous pouvons d'ores et déjà observer une dichotomie entre une injonction à la participation telle que martelée depuis plusieurs décennies dans différents textes de loi et de l'autre, la répression engagée par les pouvoirs publics dès que des habitants ou usagers se saisissent de ce pouvoir d'agir auquel on les invite » Collectif Etc¹³⁴

Le schéma descendant classique de la mise à disposition d'espace public et d'espace de pratique par les différentes institutions est remis en question par cette thèse. L'urbanisme tactique (Lydon & Garcia, 2015), imaginé à partir d'actions à court terme, basé sur l'expertise du quotidien des usagers, répond peut-être mieux à ce que nous avons observé et présenté dans ce travail. Les espaces publics montpelliérains qui font sens auprès de nos enquêtés et dont nous avons parlé dans cette thèse sont un bon exemple de ce qui peut être autoproduit. Ils n'avaient pas été pré-pensés comme tels. Nos enquêtés questionnent donc la gestion de la ville. D'une certaine manière ils incitent les élus à prendre conscience du statut parfois surprenant qu'un espace anodin peut avoir pour certains citoyens. Comme nous l'avons déjà dit plus avant, ils recherchent, explicitement ou implicitement, une ville dans laquelle une forme de jeu mécanique autorise la réinterprétation (Paquot, 2015). Pour qu'ils puissent l'habiter, tout ne doit pas être planifié dans celle-ci. A l'image de l'œuvre de l'artiste Escif à Montréal (image n°51), le verrou qui limite la capacité de la ville à être ouverte à l'imprévu doit sauter. Revenons à la carte des lieux publics dans lesquelles cette enquête s'est déroulée (figure n°1) et remarquons que certains lieux font l'unanimité. Ils sont appréciés à la fois par des riders et des graffeurs ou à la fois des riders et des danseurs. A Montpellier, c'est le cas par exemple du Corum (image n°4) et de la place Albert 1^{er} (image n°21). Selon nous, ceci s'explique notamment parce que ce sont des espaces ouverts aux

¹³³ <https://www.youtube.com/watch?v=JWzSir2F498>

¹³⁴ Collectif Etc (2016). Mobilisation populaires spontanées et politiques publiques urbaines : frères ennemis ? *L'observatoire*, 48, p.69.

possibles. L'équilibre entre le vide et le plein qui y est observable sert de support à diverses interprétations et donc diverses fonctions.



Image n°51 : Escif, Montréal

Bon nombre des discussions que nous avons pu avoir, avec ceux qui dansent, peignent ou glissent sur la ville, étaient teintées, d'envie(s), d'espoir(s), et même de rêve(s). C'est d'ailleurs pour cela que nous y avons décrit une forme d'utopisation de l'espace public. Comme nous l'avons déjà expliqué, celle-ci ne relève pas de l'Utopie urbanistique conçue comme une critique radicale qui est dans une logique de substitution globale et totale d'un modèle pour un autre (Manuel & Manuel, 1979). Nos enquêtés proposent une résistance molle du quotidien qui ne prétend pas tout révolutionner, contrairement à certains utopistes (Baumont & Huriot, 1997 ; Berdoulay *et al.*, 2001), nos enquêtés démontrent et expliquent concrètement comment ils tentent d'atteindre leur idéal. « Paradoxalement, il [l'utopiste] est aussi avare d'indications sur les moyens qu'il est prodigue en ce qui concerne les détails les plus infimes et les plus fantaisistes du résultat » (Baumont & Huriot, 1997, p.108). Contrairement à ce qu'avance Vincent Berdoulay (2001), l'utopie que nous avons observée ne « nie [pas] dans son principe logique la complexité de l'espace existant, à la fois matériel et immatériel » (p.424). Au contraire elle se construit sur l'acceptation de cette idée puisque c'est ce constat qui engendre la revendication d'une ville plus facilement subjectivable. L'utopie que nous décrivons devient parfois réalité justement parce qu'elle n'est pas déconnectée de l'espace et du temps urbain ainsi que de son évolution possible. Les plus sceptiques conviendront que « si ville il y a dans l'histoire, c'est que la pensée utopique s'est manifestée au milieu des hommes. Pour qu'il y ait ville, et surtout organisation urbaine, il a bien fallu qu'un imaginaire valorise la ville et fonde l'espoir d'un avenir heureux. » (Racine, 1993, p.180).

Dans tous les cas, il reste très intéressant pour le sociologue d'identifier la persistance de ces rêves, de ces espoirs et de ces utopies dans la société contemporaine. Dans l'optique deleuzienne, la libération des flux permise par les activités micropolitiques n'a pas toujours de résultat, mais ceci ne joue en rien sur leur importance. Entendons-nous bien, cette thèse ne dresse pas d'éloge et ne décrit pas les riders, danseurs, ou street artistes comme des héros. Nous ne sommes jamais allés jusqu'à dire que ces activités sont essentielles¹³⁵. Nous avons d'ailleurs écrit de nombreuses lignes sur les contradictions que nous avons repérées pour ne pas tomber dans ce travers. Par contre, la danse in situ, le street art et les sports de rue témoignent, selon nous, de tendances qu'il ne faudrait pas ignorer pour comprendre la ville contemporaine. « Sa configuration actuelle est faite aussi de

¹³⁵ <http://www.independent.co.uk/voices/commentators/skateboarders-are-essential-for-our-cities-5365937.htm>

traces de futur, et c'est grâce à sa puissance d'utopie qu'elle nous permet de voir et de comprendre ce que nous sommes et où en sont, évaluées à l'aune de cette image fantasmatique, nos villes « réelles » (Payot, 2009, p.40). « L'enjeu est, et demeure, de rester éveillé au monde qui vient sans se laisser entraîner par la chute de celui qui meurt » (Thiery, 2016, p.71). Ces derniers mots, selon nous si pertinents, nous placent, en tant que chercheur, devant l'obligation de ne pas cesser de mener une réflexion théorique sur la ville et ses espaces publics. « C'est parce que tout se voit que l'habitude de voir incite à ne plus penser ce qui est banalement vu ». (Pégard, 2007, p.6). Cette thèse lutte contre cette tendance et met au jour des éléments qu'il ne faudrait pas sous-estimer pour pouvoir les accompagner. Ceci nous contraint à faire plusieurs constats qui laissent grand ouvert le champ des possibles pour d'éventuelles futures recherches. Premièrement, après avoir expliqué que nos enquêtés avaient tendance à (re)produire, (re)transformer (re)vivre les définitions descendantes, notre propre place de chercheur sur la ville est à questionner. Nos échanges avec Luc Gwiazdzinski lors de la ZAT de Montpellier étaient arrivés aux mêmes constats.

« Quand on est géographe, on nous demande, année après année, de définir les limites de la ville. Mais la première des limites c'est celle de nos corps, de notre capacité à percevoir. Donc la ville je n'ai pas à vous dire ce que c'est... C'est ce que vous éprouvez... Il y a autant de Montpellier que de personnes dans cette salle. Et c'est ce qui était très bien dit dans l'acte artistique, poétique et physique, et sportif qui nous était proposé... » Luc Gwiazdzinski (Géographe)

Deuxièmement, nous savons qu'il y a une part de nous-mêmes dans les villes (Berque, 2000). Leurs formes, leurs organisations, et leur harmonie sont aussi celles des citoyens et des chercheurs. Ceci place chacun de nous en situation de responsabilité (Sansot, 1973). Les riders, les danseurs et les street artistes sont conscients que leur ville rêvée se mérite et qu'elle nécessite des acteurs qui ont une forme d'« intelligence du dehors » (Joseph, 1998). C'est ainsi que la ville peut redevenir une « œuvre » plutôt qu'un produit (Lefebvre, 1968). Tous ses défauts ne disparaissent pas pour autant, mais si théoriciens et praticiens pensent la ville « de manière élargie » (Kant, 1790) tout espoir est permis. « Penser la ville... c'est pouvoir mesurer ce que nous nous accordons encore à

nous-mêmes quant à la possibilité d'un à venir. La ville, en ce sens, est en avant de nous, elle se laisse désirer comme une raison d'espérer encore et malgré tout. » (Payot, 2009, p.40)

Derniers mots... Premiers mots...

Cette thèse se termine en ayant essayé de respecter les impératifs de forme liés à la production scientifique tout en décrivant notre vécu sur le terrain à renfort de descriptions et de verbatim. Nous espérons que ces « lieux brûlants de l'anecdote » (Barthes, 1973, p.21) participent pleinement à la compréhension de notre propos. Nous sommes conscients de certaines des parts d'ombres de ce travail. « Cette ombre c'est un peu d'idéologie, un peu de représentation, un peu de sujet... » (Barthes, 1973, p.53). Mais c'est aussi ce caractère clair-obscur qui est la meilleure garantie de la fécondité future de ces réflexions. Ce travail décrit une réalité subjective, mais surtout précaire. « Le chercheur est le témoin d'un monde qui s'en va » (Gibout, 2012, p.199), mais que je compte bien continuer à étudier.

« Les routes qui ne disent pas le pays de leur destination sont les routes aimées. »

René Char, 1983

Bibliographie

- Adamkiewicz, E. (1998). Les performances sportives de rue : pratiques sportives autonomes spectaculaires à Lyon. *Annales de la recherche urbaine*, 79, 50-57.
- Affergan, F. (1999). *Construire le savoir anthropologique*. Paris : PUF.
- Aït Abdelmalek, A. (2005). *Territoire et profession : essai sociologique sur les formes de constructions identitaires modernes*. Bruxelles : Éditions Eme & Inter.
- Althabe, G., Comolli, J. L. (1994). *Regards sur la ville*. Paris : Centre Georges Pompidou-Ircam.
- Ambrosino, C., Guillon, V. (2013). Le grand Paris à l'épreuve de la métropolisation culturelle : pratiques, territoires, et institutions, *Observatoire*, 43, 35-39.
- Andrieu, B. (2011). *Le Corps du chercheur. Une méthode immersive*. Nancy : PUN.
- Andrieu, B. (2012). Dire son corps à vif : Vers une épistémologie de l'expérience sportive en 1ere personne ? Dans Vielle Marchiset, G., Tatu-Colasseau, A., (dir), *Sociologie(S) du sport. Analyses francophones et circulation des savoirs*. Paris : L'Harmattan.
- Andrieu, B., Sirost, O. (2014). Introduction l'écologie corporelle. *Sociétés*, 3, 5-10.
- Ardenne, P. (2008). Un autre art urbain. La création contextuelle en marge de la commande publique. Dans Cros, C., Le Bon, L. (dir) *L'Art à ciel ouvert Commandes publiques en France 1983-2007*. Paris : Flammarion.
- Ardenne, P. (2002). *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*. Paris : Flammarion.
- Ardenne, P. (2011). *100 artistes du street art*. Paris : Edition la Martinière.
- Arendt, H. (1983). *Condition de l'homme moderne*. Paris : Calmann-Lévy, [1958].
- Ariès, P. (2014). *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*. Paris : Editions du Seuil, [1960].
- Armengaud, M. (2016). Notes sur le moment alternatif des grands espaces publics métropolitains, *Observatoire*, 48, 83-86.
- Arnaudet, A., Chougnet, J. F., Etchegaray, P. A., Le Goff, G., Leydier, R. (2013). *La Dernière vague : surf, skateboard & custom cultures in contemporary art*. Paris : 19/80 Editions.
- Arquembourg, J. (2010). Des images en action. *Réseaux*, 5, 163-187.
- Atkinson, P. (1997). Narrative turn or blind alley? *Qualitative health research*, 7(3), 325-344.
- Augé, M. (1992). *Non-Lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Editions du Seuil.
- Augoyard, J. F. (1979). *Pas à pas : essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain*. Paris : Editions du Seuil.

- Augustin, J. P., Lefebvre, S., Roult, R. (2013). *Les nouvelles territorialités du sport dans la ville*. Québec : PUQ.
- Avallone, G. (2012). *The multiplied space : the Internet as a window for graffiti writing*. Communication, Colloqui Interazionisti, Salerno : Italie.
- Aventin, C. (2006). Les arts de la rue ou comment l'espace public prend corps. *Lieux Communs-Les Cahiers du LAUA*, 9, 1-9.
- Aventin, C. (2007). Les arts de la rue pour observer, comprendre et aménager l'espace public. *Dossier 'Art et espace'*, 123, 10. [en ligne].
- Avramidis, K., Drakopoulou, K. (2011). *Graffiti as a critical encounter of the notions "purity" and "order" : Towards a contingent city*. Communication, Scenarios for the European City of the 3rd Millennium, Warsaw : Poland.
- Bachelard, G. (1942). *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*. Paris : Corti.
- Bachelard, G. (1948). *La Terre et les Rêveries de la volonté*, Paris : Corti.
- Bachelard, G. (1943). *L'air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement*. Paris : Corti.
- Bachelard, G. (1957). *La poétique de l'espace*. Paris : PUF, [2001].
- Badiou, A. (2012). *L'Aventure de la philosophie française : depuis les années 1960*. Paris : Éditions La Fabrique.
- Bailly, J. C. (2001). *La ville à l'œuvre*. Paris : Les éditions de l'Imprimeur.
- Bailly, J. C. (2013). *La phrase urbaine*. Paris : Edition du Seuil.
- Barthe-Deloizy, F. (2011). Le corps peut-il être « un objet » du savoir géographique ? Ou comment interroger le corps pour mieux comprendre l'espace des sociétés ? *Géographie et cultures*, 80, 229-247.
- Barthes, R. (1957). *Mythologies*. Paris : Éditions du Seuil.
- Barthes, R. (1964). Rhétorique de l'image. *Communications*, 4(1), 40-51.
- Barthes, R. (1973). *Le plaisir du texte*. Paris : Editions du Seuil.
- Baudrillard, J. (1976). *Kool killer : Les graffitis de New York ou l'insurrection par les signes*. Paris : Gallimard.
- Baudrillard, J. (1986). *Amérique*. Paris : Grasset.
- Baudrillard, J. (2001). *Le ludique et le policier*. Paris : Sens et Tonka.
- Baudry, P. (2004). *Violences invisibles : Corps, monde urbain, singularité*. Paris : Éditions du Passant.
- Baumann, Z. (2006). *La Vie liquide*. Rodez : Le Rouergue/Chambon.
- Baumont, C., Huriot, J. M. (1997). La Ville, la Raison et le Rêve : entre théorie et utopie. *Espace géographique*, 26(2), 99-117.
- Bazin, H. (2005). L'art d'intervenir dans l'espace public, *Recherche action*, [en ligne]
- Bazin, H. (2013). Art du bricolage, Bricoleurs d'art. *Les cahiers d'Artes*, 9, Bordeaux : PUB. [en ligne]

- Beal, B. (1995). Disqualifying the official: an exploration of social resistance through the subculture of skateboarding. *Sociology of Sport Journal*, 12(3), 252-267.
- Becker, H. (1963). *Outsiders*. New York : Glencoe The Free Press.
- Becker, H. (1988). *Les mondes de l'art*. Paris : Flammarion.
- Becker, H. (2004). *Ecrire les sciences sociales. Commencer et terminer son article, sa thèse ou son livre*. Paris : Economica.
- Bello, M. (2012). Les zones érogènes de la ville. *Cahiers européens de l'imaginaire*, 4, 20-27.
- Benjamin, W. (1989). *Paris, capitale du XIXème siècle. Le livre des passages*. Paris : Editions du Cerf.
- Benjamin, W. (2001). *Sens unique*, Paris : Editions 10/18.
- Benjamin, W. (2013). *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris : Éditions Payot.
- Bennett, A., Sklower, J. (2012). Pour une réévaluation du concept de contre-culture. *Volume*, 9(1), 19-31.
- Berdoulay, V., Castro I., Da Costa Gomès, P. C. (2001). L'espace public entre mythe, imaginaire et culture. *Cahiers de géographie du Québec*, 126, 413-428.
- Berdoulay, V., Gomes, P. C., Lolive, J. (2004). L'espace public ou l'incontournable spatialité de la politique. Dans Berdoulay V., Da Costa Gomez P.C., Lolive J. (dir.), *L'espace public à l'épreuve. Régressions et émergences*, Bordeaux : Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 9-27.
- Berque, A. (2000). *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*. Paris : Belin.
- Berque, A. (2002). L'habitat insoutenable Recherche sur l'histoire de la désurbanité. *L'Espace géographique*, 31(3), 241-251.
- Berque, A. (2007). Qu'est-ce que l'espace de l'habiter ? Dans Paquot, T., Lussault, M., Younes, C. (dir). *Habiter, le propre de l'humain. Villes, territoires et philosophie*. Paris : La Découverte, 53-67.
- Berque, A. (2008). Trouver place humaine dans le cosmos. *Echogéo*, 5, [en ligne].
- Bertho, A. (2015). Les murs parlent de nous. Esthétique politique des singularités quelconques. *Cahiers de Narratologie*, 29, [en ligne].
- Bertini, M. J. (2015). Figures de l'anonymat. De quoi Banksy est-il le nom ? Une économie politique du visible. *Cahiers de Narratologie*, 29, [en ligne].
- Bey, H. (1997). *Zone d'autonomie temporaire, TAZ*. Paris : Éditions de l'éclat.
- Bey, H. (2000). *L'art du chaos : stratégie du plaisir subversif*. Hambourg : Nautilus.
- Blanché, U. (2015) Qu'est-ce que le Street art ? Essai et discussion des définitions. *Cahiers de Narratologie*, 29, [En ligne].
- Blandin, B. (2002). *La construction du social par les objets*. Paris : PUF.
- Blondeau, C. (2002). La boucherie : un lieu d'innocence, *Ethnographiques*, [en ligne].

- Borden, I. (2001). *Skateboarding, space and the city : Architecture and the body*. Oxford : Berg.
- Boruthi, S. (1999). Interprétation et construction. Dans Affergan, F. (dir), *Constuire le savoir anthropologique*. Paris : PUF.
- Bourcier, D., Andel P. (2011). *La sérendipité : le hasard heureux*. Paris : Hermann.
- Bourdeau, P. (2003). *Territoires du hors-quotidien : une géographie culturelle du rapport à l'ailleurs dans les sociétés urbaines contemporaines. Le cas du tourisme sportif de montagne et de nature*. Habilitation à Diriger des Recherches, Grenoble : Université Joseph Fourier
- Bourguet, M., Moreux, C., Piolle, X., Petetin, E., Lemanceau, B., & Fontespis-Loste, J. C. (1992). Pratique de la montagne et société urbaine (la construction d'un ailleurs compensatoire). *Revue de géographie alpine*, 7, 116-122.
- Bovet, P. (1979). La valeur adaptative des comportements aléatoires. *L'année psychologique*, 79(2), 505-525.
- Brassai, G. (2002). *Brassai : Graffiti*. Paris : Flammarion.
- Brighenti, A. M. (2010). At the Wall : Graffiti Writers, Urban Territoriality, and the Public Domain, *Space and Culture*, 13(3), 315-332.
- Brunaux, H. (2007). Danser dans l'espace public - Des processus de spatialisation au cœur des usages de l'espace. Dans Capron, G., Haschar-Noé, N. (dir). *L'espace public urbain : de l'objet aux processus de construction*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 101-115.
- Brunel, S. (2006). *La planète disneylandisée : chroniques d'un tour du monde*. Auxerre : Sciences Humaines.
- Bruyelle, P. (1997). Villes en miettes et sociétés inégalitaires. Dans Renard, J.P. (dir), *Le géographe et les frontières*. Paris : L'Harmattan.
- Bunge, W. (1973). The Geography, *The Professional Geographer*, 25(4), 331-337.
- Buren, D. (2005). *A force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter ?* Paris : Sens et Tonka.
- Caillois, R. (1958). *Les jeux et les hommes : le masque et le vertige*. Paris : Gallimard.
- Calogirou, C., Touché, M. (1995). Rêver sa ville : l'exemple des pratiquants de skateboard. *Journal des anthropologues*, 61(1), 67-77.
- Calogirou C., Touché M. (1995). Sport-passion dans la ville : le skateboard, *Terrain*, 25, 37-48.
- Calogirou, C., Touché, M. (1997). Des jeunes et la rue : les rapports physiques et sonores des skateurs aux espaces urbains. *Espaces et sociétés*, 2, 69-88.
- Calogirou C., Touché, M. (2000). Le skateboard : une pratique urbaine sportive, ludique et de liberté. *Hommes et Migrations*, 1226, 33-42.
- Carroux, J. (1978). Figures urbaines du quotidien : le skate sauvage. *Esprit*, 10, 26-35.

- Cartron A., Winnykamen F. (1999). *Les relations sociales chez l'enfant : genèse, développement, fonctions*. Paris : Armand Colin.
- Certeau (de), M. (1990). *L'invention du quotidien. Arts de faire*. Paris : Gallimard.
- Certeau (de), M. (1993). *La culture au pluriel*. Paris : Editions du Seuil.
- Chantelat P., Fodimbi M., Camy J. (1996). *Sports de la cité : anthropologie de la jeunesse sportive*. Paris : L'Harmattan.
- Chapoulie, J. M. (1984). Everett C. Hughes et le développement du travail de terrain en sociologie. *Revue française de sociologie*, 25(4), 582-608.
- Chapoulie J. M. (1991). La seconde fondation de la sociologie française, les États-Unis et la classe ouvrière. *Revue française de Sociologie*, 32(3), 321-364.
- Chappe, V. A. (2007). Pratique du roller sur la place du Palais-Royal. *Terrains & travaux*, 1, 78-95.
- Chapuis, A. (2010). Performances touristiques. D'une métaphore à un cadre de pensée géographique renouvelé. *Mondes du Tourisme*, 2, 44-56.
- Char, R. (1968). *Fureur et Mystère*, Paris : Gallimard.
- Char, R. (1983). *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard.
- Chaudoir, P. (1999). « Arts de la rue » et espace public. Communication, Collège de Philosophie-Institut Français, Barcelona : Espagne.
- Chaudoir, P. (2000). *Discours et figures de l'espace public à travers les arts de la rue-La Ville en scènes*. Paris : L'Harmattan.
- Chaudoir, P., De Maillard, J. (2004). *Culture et politique de la ville*. La Tour d'Aigues : Editions de l'Aube.
- Chaudoir, P. (2008). La rue : une fabrique contemporaine de l'imaginaire urbain. *Culture & Musées*, 12(1), 51-64.
- Chiu, C. (2009). Contestation and Conformity Street and Park Skateboarding in New York City Public Space. *Space and culture*, 12(1), 25-42.
- Choay, F., Merlin, P. (1988). *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*. Paris : PUF.
- Christensen, P., O'brien, M. (2003). *Children in the City : Home, Neighbourhood and Community*. Londres : Routledge.
- Clévarec H., Pinet M., (2013). Principes de structuration des pratiques culturelles : stratification et âge, *Revue européenne des sciences sociales*, 51(1), 121-152.
- Clidière, S., Morant (de), A. (2009). *Extérieur danse : essai sur la danse dans l'espace public*. Montpellier : l'Entretemps.
- Cloke, P., May, J., Johnsen, S. (2010). *SweptUp Lives : Re-envisioning the Homeless City*. Chichester : Wiley-Blackwell.
- Cohen, A. (1992). Self conscious anthropology. Dans Okley, J., Callaway, H. (dir) *Anthropology and autobiography*. Londres : Routledge, 221-241.

- Cohen, E. (2008). The Changing Faces of Contemporary Tourism. Symposium : Touring the World, *Society*, 45(4), 330-333.
- Comoy Fusaro, E. (2015). Introduction, *Cahiers de Narratologie*, 29, [en ligne].
- Conan, M., (2004). *Essai de Poétique des Jardins*. Paris : Leo S. Olschki.
- Constant, N. (1997). *New Babylon, Art et utopie*. Paris : Edition Lambert Jean-Clarence
- Corneloup, J. (1999). Les imaginaires en escalade. *Cahiers de l'imaginaire*, 18, 28-37.
- Corneloup, J. (2013). Les territorialités sportives transmodernes en émergences. Dans Lefebvre S., Roult R., Augustin J.-P. (dir.), *Les nouvelles territorialités du sport dans la ville*. Québec : PUQ, 22-48.
- Corneloup, J., Bourdeau, P., Bachimon, P., Bessy, O. (2014). L'habitabilité récréative périurbaine. *Sociétés*, 125(3), 47-58.
- Cresswell T., (1996). *In Place/Out of Place : Geography, Ideology and Transgression*. Minneapolis : University of Minnesota Press.
- Cretin, S. (2007). *La transmission des savoirs du skateboard à l'épreuve des nouvelles technologies de l'information et de la communication*. Thèse de Sociologie, Université de Franche Comté, Besançon.
- Dahlgren, K. (2006). Taking it to the street. *Parks & Recreation*, 41(8), 38-45.
- Danic, I., David, O., Depeau, S. (2010). *Enfants et jeunes dans les espaces du quotidien*. Rennes : PUR.
- Davallon J, (1999). *L'exposition à l'œuvre, stratégie de communication et médiation symbolique*. Paris : L'Harmattan.
- De la Boulaye, P. (2016). Porosités. *Stradda*, 38-39, 19-20.
- Debarbieux, B. (2003). Imaginaire géographique. Dans Lévy J., Lussault M. (dir) *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*. Paris : Belin, 489-491.
- Debord, G. (1967). *La Société du spectacle*. Paris : Buchet Chastel.
- Defrance, B. (2015). Les enfants ont des droits. Dans Paquot, T. (dir) *La ville récréative. Enfants joueurs et écoles buissonnières*. Paris : Infolio.
- Degros, A. (2016). Fosbory flop ou de la ruse dans l'espace public, *Observatoire*, 48, 39-42.
- Deleuze G., Guattari, F. (1980). *Mille plateaux*. Paris : Editions de Minuit.
- Deleuze, G. (1988). *Le pli. Leibniz et le baroque*. Paris : Editions de Minuit.
- Deleuze, G. (1990). *Pourparlers*. Paris : Editions de Minuit.
- Denzin, N. K. (1989). *Interpretive biography*. Londres : Sage.
- Denzin, N. K., Lincoln, Y. S. (2000). The discipline and practice of qualitative research. *Handbook of qualitative research*, 2, 1-28.
- Derrida, J. (1967). *L'écriture et la différence*. Paris : Éditions du Seuil.
- Derycke, S. (2012). La pensée d'un vécu ou le vécu d'une pensée : tours et détours réflexifs. *Diversité Recherches et terrains*, 2, 3-14.

- Détienne M., Vernant, J. P. (1992). *Les ruses de l'intelligence. La m tis des Grecs*. Paris : Flammarion, [1974].
- Dewey, J. (2005). *L'art comme expérience, Œuvres philosophiques III*, Pau/Tours : Co- dition Presses de l'Université de Pau – Pays de l'Adour /  ditions Farrago, [1934].
- Di Méo, G. (1998). *Géographie sociale et territoires*. Paris : Nathan.
- Di Méo, G. (1990). De l'espace vécu aux formations socio-spatiales. *Géographie sociale*, 10, 13-24.
- Di Méo, G. (1996). *Les territoires du quotidien*. Paris : L'Harmattan.
- Di Méo, G. (1999). Géographies tranquilles du quotidien. Une analyse de la contribution des sciences sociales et de la géographie à l'étude des pratiques spatiales. *Cahiers de géographie du Québec*, 43(118), 75-93.
- Di Méo, G. (2009). L'individu, le corps et la rue globale. *Géographie et cultures*, 71, 9-23.
- Di Méo, G. (2010). Subjectivité, socialité, spatialité : le corps, cet impensé de la géographie. *Annales de géographie*, 5, 466-491.
- Dibie, P. (1998). *La passion du regard : essai contre les sciences froides*. Paris : Editions M tali .
- Dollé, J. P. (2005). *Le territoire du rien*. Fécamp : Editions Lignes.
- Donnelly, M. (2008). Alternative and mainstream : Revisiting the sociological analysis of skateboarding, in M. Atkinson & K. Young (dir) *Tribal play : Subcultural journeys through sport*. Bingley : Emerald Group Publishing Limited.
- Donzelot, J. (2004). La ville à trois vitesses : relégation, périurbanisation, gentrification. *Esprit*, 1940, 14-39.
- Dorvill , C., Sobry, C. (2006). La ville revisitée par les sportifs ? *Territoire en mouvement*, 3, 14-20.
- Douglas, M. (2004). *Comment pensent les institutions*. Paris : La Découverte, [1986].
- Dreyfus, J. (1976). *La ville disciplinaire : essai sur l'urbanisme*. Paris :  ditions Galilée.
- Dubar, C. (2006). Le pluralisme en sociologie : fondements, limites, enjeux. *Socio-logos*, 1, [en ligne].
- Dubet, F. (2002). *Le déclin de l'institution*. Paris : Editions du Seuil.
- Dubet, F. (1994). *Sociologie de l'expérience*. Paris : Editions du Seuil.
- Dufour, M., Wartelle, A. (1973). *Les Belles Lettres, Aristote. Rhétorique*. Paris : CUF.
- During,  . (2009). Le Skateboard fait penser. *Critique*, 1, 77-93.
- Durkheim, E., Adloff, F. (1960). *Les formes élémentaires de la vie religieuse*. Paris : PUF.
- Duvignaud, J. (1973). *Les Ombres collectives. Sociologie du théatre*. Paris : PUF.
- Duvignaud, J. (1977). *Lieux et non-lieux*. Paris : Galilée.
- Duvignaud, J. (1986). *La solidarité : liens de sang et liens de raison*. Paris : Fayard.
- Ehrenberg, A. (1995). *L'Individu incertain*. Paris :  ditions Calmann-Lévy.
- Eliade, M. (1965). *L'espace sacré et la sacralisation du Monde. Le Sacré et le Profane*. Paris : Gallimard.

- Ellis, C.S., Bochner, A. (2000). Autoethnography, personal narrative, reflexivity : Researcher as subject. In Denzin, N. K., Lincoln, Y. S. (dir) *Handbook of qualitative research*. Londres : Sage.
- Escaffre, F. (2005). Les lectures sportives de la ville : formes urbaines et pratiques ludosportives. *Espaces et sociétés*, 4, 137-156.
- Escorne, M. (2011). *L'art à même la ville*. Thèse de doctorat en Arts, Université de Bordeaux III.
- Escorne, M. (2013). L'art dans l'espace social, un art « en liberté », *Les Cahiers d'Artes n° 9*, Bordeaux : PU [en ligne].
- Escorne, M. (2013). *Interventions « parasitiques » en milieu urbain : pour une redéfinition de la ville et de l'artiste*. Communication, Le parasite comme stratégie artistique, brouillage et perturbation des appareillages, Rennes : France.
- Estebanez J. (2010), Le zoo comme dispositif spatial : mise en scène du monde et de la juste distance entre l'humain et l'animal, *L'Espace géographique*, 2/39, 172-179.
- Eveno, C. (2001). L'hypothèse de la Ville. *Revue internationale de la pensée critique*, 21, 53-58.
- Eveno, E. (1998). *Utopies urbaines*. Toulouse : PU.
- Falaix, L. (2012). *La glisse au cœur des résistances et contestations face à l'institutionnalisation des territoires du surf en Aquitaine*. Thèse de géographie. Université de Pau.
- Faure, S. (2000). *Apprendre par corps. Socio-anthropologie des techniques de danse*. Paris : La dispute.
- Faure, S. (2008). Les structures du champ chorégraphique français, *ARSS*, 5, 175, 82-97.
- Favret-Saada, J. (1977). *Les mots, la mort, les sorts*. Paris : Gallimard.
- Favret-Saada, J. (1990). Etre affecté, *Gradhiva*, 8, 3-10.
- Favret-Saada, J. (2009). *Désorceler*. Paris : Éditions de l'Olivier.
- Feildel, B. (2013). Vers un urbanisme affectif. Pour une prise en compte de la dimension sensible en aménagement et en urbanisme. *Norois*, 2, 55-68.
- Feldman, J. (2001). Pour continuer le débat sur la scientificité des sciences sociales. *Revue européenne des sciences sociales. European Journal of Social Sciences*, 120, 191-222.
- Ferrell, J. (1995). Urban graffiti crime, control, and resistance. *Youth & Society*, 27(1), 73-92.
- Ferrier, J.-P. (2013). *La beauté géographique ou La métamorphose des lieux*. Paris : Economica-Anthropos.
- Febvre, M. (1992). Le corps dansant, une utopie en mouvement. L'Annuaire théâtral : *Revue québécoise d'études théâtrales*, 1, 105-116.
- Fijalkow, Y. (2017). *Dire la ville c'est faire la ville. La performativité des discours sur l'espace urbain*. Villeneuve d'Ascq : Septentrion, (in press).
- Florida, R. (2005). *Cities and the creative class*. London : Routledge.

- Flusty, S. (2000). Thrashing downtown : play as resistance to the spatial and representational regulation of Los Angeles. *Cities*, 17(2), 149-158.
- Fodimbi, M. (1999). Villes et sociabilités sportives. Dans Louveau C. & Waser A.M. (dir.) *Sports et Cité, Pratiques Urbaines*. Rouen : PUR, 35-48.
- Fournet, É. (2009). Honet. Un héros de notre temps..., *Innercity*, 19, 20-27.
- Foucault, M. (1966). *Les Mots et les choses*. Paris : Gallimard.
- Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir*. Paris : Gallimard.
- Foucault, M. (1989). *De la gouvernementalité : leçons d'introduction aux cours des années 1978 et 1979*. Paris : Edition du Seuil.
- Foucault M. (2001). *Dits et écrits, Tome 2*, Paris : Gallimard.
- Foucault, M. (2004). Des espaces autres. *Empan*, 2, 12-19.
- Fournand, A. (2008). *Expériences du corps, expériences de l'espace : une géographie de la maternité et de l'enfantement*. Thèse de doctorat, Université de Genève.
- Fournier, L.S. (2009). *La Fête au présent. Mutations des fêtes au sein des loisirs*, Paris : L'Harmattan.
- Fourquet, F., Murard, L. (1973). *Les équipements du pouvoir : villes, territoires et équipements collectifs*. Paris : UGE.
- François B., Neveu, E. (1999). *Espaces publics mosaïques. Acteurs, arènes et rhétoriques des débats publics contemporains*. Rennes : PUR.
- Frank, T. (1998). *The conquest of cool : Business culture, counterculture, and the rise of hip consumerism*. Chicago : University of Chicago Press.
- Freud, S. (1975). *Totem et tabou*. Paris : Payot, [1913].
- Gayet-Viaud, C. (2015). Les espaces publics démocratiques à l'épreuve du terrorisme, *Métropolitiques*, [en ligne].
- Genard, J. L., Roca i Escoda, M. (2013). *Le rôle de la surprise dans l'activité de recherche et son statut épistémologique*. Dans, Namian, D., Grimard, C. (dir) *Pourquoi parle-t-on de sérendipité aujourd'hui ? Dossier SociologieS*, [en ligne].
- Genin, C. (2015). Le street art : de nouveaux principes ? *Cahiers de Narratologie*, 29, [en ligne].
- Gerini, C. (2016). Le street art a-t-il toujours / n'a-t-il jamais existé ? *Cahiers de Narratologie*, 30, [en ligne].
- Gibout, C. (1998). Néo et post-modernisme : la mode architecturale comme discours public réaménagé. *Quaderni*, 35(1), 7-20.
- Gibout, C. (2001). Sur d'intrigantes nouvelles « portes » de ville: enjeux et questionnements, *Espaces et sociétés*, 1, 167-200.
- Gibout, C. (2004). Derrière le fun ou l'idéologie rampante des sports de glisse urbaine (l'exemple du roller), dans Loudcher J.-F. et al. (dir) *Sport et idéologie. Actes du VII Congrès international du CESH*, Besançon : P.U. franc-comtoises, 319-328.

- Gibout, C. (2006). Techniques libératrices et techniques contraignantes : derrière le miroir des apparences... Dans Robène L., Léziart Y. (dir.) *L'Homme en mouvement. Histoire et anthropologie des techniques sportives*, Paris : Chiron, 349-371.
- Gibout, C. (2009). L'espace public comme lieu de transactions sociales. Une lecture à partir des pratiques de loisirs urbains, *Pensée plurielle*, 20, 153-165.
- Gibout, C., Mauny, C. (2009). La question locale comme nouvelle frontière socio-spatiale, *SociologieS*, [en ligne].
- Gibout, C. (2012). Artisan-sociologue : une figure alternative d'appréhension du social dans le champ des APSA. Dans Vieille Marchiset, G., Tatu-Colasseau, A. (dir) *Sociologie(S) du sport. Analyses francophones et circulation des savoirs*. Paris : L'Harmattan, 189-212.
- Gibout, C. (2013). Territorialités des sports urbains et construction de l'espace public. Dans Augustin, J. P., Lefebvre, S., Roult, R. (2013). *Les nouvelles territorialités du sport dans la ville*. Québec : PUQ, 67-80.
- Gibout, C. (2016), Le parkour... Faire trace dans la ville, *Cahiers européens de l'imaginaire*, 8, 244-247.
- Gibout, C. (2016). Transactions dans la ville récréative contemporaine. Les espaces publics comme médiateurs sociaux. Dans Blanc, M. (dir) *Espaces et transactions sociales*. Dossier *SociologieS*, [en ligne].
- Gibson, J.J. (2014). *The Ecological Approach to Visual Perception*, Londres : Routledge, [1979].
- Gilchrist, P., Wheaton, B. (2011). Lifestyle sport, public policy and youth engagement : Examining the emergence of parkour. *International journal of sport policy and politics*, 3(1), 109-131.
- Ginot, I., Godard, H. (1999). *Danse et utopie mobiles*. Paris : L'Harmattan.
- Glauser, J. (2010). L'image d'une ville, regard sur la pratique du skate à Tokyo. *Ethnographiques*, [en ligne].
- Glauser, J. (2015). Tokyo, Paysages d'une ville. Dans Gonseth, M. O., Glauser, J., Mayor, G., Doyen, A. (dir) *Imagine Japan*, Neuchâtel : Musée d'ethnographie de Neuchâtel, 316-321.
- Goffman, E. (1973). *La mise en scène de la vie quotidienne, tome 1 : La présentation de soi*. Paris : Editions de Minuit.
- Goffman, E. (1989). On fieldwork, *Journal of Contemporary Ethnography*, 18, 123-132.
- Goussault, B. (2006). La fabrique politique de l'espace. Dans Boudreault, P.W. (dir) *Génie des lieux, enchevêtrement culturel, clivages et réinvention du sujet collectif*. Québec : PUQ.
- Gracq, J., (1985). *La Forme d'une ville*. Paris : José Corti.
- Grafmeyer, Y. (1994). *Sociologie urbaine*. Paris : Nathan.
- Grafmeyer, Y., Joseph, I. (1984). *L'école de Chicago. Naissance de l'écologie urbaine*. Paris : Aubier.

- Gravari-Barbas, M. (2006). La ville à l'ère de la globalisation des loisirs. *Espaces*, 234, 48-56.
- Gravari-Barbas, M. (2009). La « ville festive » ou construire la ville contemporaine par l'événement. *Bulletin de l'Association de géographes français*, 86(3), 279-290.
- Gravari-Barbas, M. (2013). *Aménager la ville par la culture et le tourisme*. Paris : le Moniteur.
- Gravari-Barbas, M., Delaplace, M. (2015). Le tourisme urbain « hors des sentiers battus ». Couloirs, interstices et nouveaux territoires touristiques urbains. *Téoros. Revue de recherche en tourisme*, 34, [en ligne].
- Griffet, J. (1994). Décision, risque, émotion. *Science et motricité*, 23, 3-12.
- Griffet, J., Recours, R. (2005). Le double sens du spectacle sportif. *Agora, Débats - Jeunesse*, 37, 74-82.
- Gwiazdzinski, L. (2001). En finir avec la dialectique centre-périphérie. *Transeuropéennes*, 21, 93-101.
- Gwiazdzinski, L. (2002). Les temps de la ville : nouveaux conflits, nouvelles frontières. Dans Collectif, *Villes et frontières*, Paris : Anthropos, 195-212.
- Gwiazdzinski, L. (2013). Geo-choreographies. Les nouvelles danses de la ville. Dans Weissbrodt, P. (dir). *Cartographies*. Genève : Editions A. Type, 49-54.
- Gwiazdzinski, L. (2014). Habiter la nuit urbaine. *Esprit*, 12, 46-54.
- Gwiazdzinski, L. (2014). Néo-situationnisme artistique dans l'espace public. *Stradda*, 34, 28-31.
- Gwiazdzinski, L. (2016). Petite fabrique géo-artistique des espaces publics et des territoires. *Observatoire*, 48, 32-38.
- Habermas J. (1997). *L'Espace public. Archéologie de la publicité comme donnée constitutive de la société bourgeoise*. Paris : Editions Payot, [1962].
- Halbwachs, M. (1997). *La mémoire collective*. Paris : Albin Michel.
- Hannertz, U. (1983). *Explorer la ville*. Paris : Editions de Minuit.
- Hatzfeld, M. (2009). Zoner, une errance dans l'émergence. Dans Andel, P. V., Bourcier, D. (dir) *La sérendipité dans les sciences, les arts et la décision*, Actes colloque, Paris : Editions CNRS.
- Heath, J., Potter, A. (2005). *Nation of rebels : Why counterculture became consumer culture*. Londres : Harper Business.
- Heidegger, M., (2001). *Essais et conférences*. Paris : Gallimard, [1954].
- Heidegger, M. (1971). *On the Way to Language*. New York : Harper and Row.
- Hein, F. (2012). *Do it yourself! Autodétermination et culture punk*. Neuvy-en-Champagne : Le passager clandestin.
- Heinich, N. (1993). *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*. Paris : Editions de Minuit.

- Heinich, N. (2009). *Faire voir : l'art à l'épreuve de ses médiations*. Bruxelles : Les impressions nouvelles.
- Heinich, N. (2014). *Le paradigme de l'art contemporain. Structure d'une révolution artistique*. Paris : Gallimard.
- Heinich, N., Shapiro, R. (2015). *De l'artification : enquêtes sur le passage à l'art*. Paris : Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales
- Hellequin, A-P., Gibout, C. (2012). *A Right to the Sea as part of the "Right to the City" in port cities : swimming and boating in post-industrial landscapes*, Communication, Contested ecologies of post-industrial urban landscapes, Congrès International de l'AAG, New-York : USA.
- Holloway, S., Valentine G. (2000). *Children's Geographies : Playing, Living, Learning*. Londres : Routledge.
- Holt, L. (2011). *Geographies of Children, Youth & Familie*. Londres et New York : Routledge.
- Howell, O., (2001). The poetics of security : Skateboarding, urban design, and the new public space. *Urban Action*, San Francisco State University Urban Studies Program.
- Howell, O. (2008). Skatepark as Neoliberal Playground. *Space and culture*, 11(4), 475-496.
- Hughes, E. C., Chapoulie, J. M. (1996). *Le regard sociologique : essais choisis*. Paris : Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- Huizinga, J. (1988). *Homo Ludens, essai sur la fonction sociale du jeu*. Paris : Gallimard.
- Humphreys, D. (1997). Shredheads go mainstream ? Snowboarding and alternative youth. *International Review for the Sociology of Sport*, 32 (2), 147-160.
- Ignacio Prado, J. (2015). L'imaginaire dans la ville transbaroque. *Cahiers Européens de l'imaginaire*, 7, 180-193.
- Jacobs, J. (1961). *The Life and Death of Great American Cities : The Failure of Town Planning*. Harmondsworth : Penguin.
- Jaillet M.-C., (1997). Vivre en ville et être-ensemble. *Empan*, 28, 9-15.
- Jankelevitch, V. (2002). *Un homme libre – L'immédiat – La tentation*. Auxerre : Frémeaux & Associés.
- Jeudy, H. P. (2003). *Critique de l'esthétique urbaine*. Paris : Sens et Tonka.
- Joas, H. (1999). *La créativité de l'agir*. Paris : Editions du Cerf.
- Jonas, O. (2003). *Rêver la ville. Voyage au pays des villes rêvées : l'Oniropolis, l'Utopia, la Virtuapolis, la Cyberpolis, la Futurapolis. Utopies urbaines : de la cité idéale à la ville numérique*. Paris : Direction générale de l'urbanisme de l'habitat et de la construction.
- Jones S., Graves, A. (2000). Power plays in public space : Skateboard parks as battlegrounds, gifts, and expressions of self, *Landscape journal*, 19(1-2), 136-148.
- Joseph, I. (1984). *Le passant considérable : essai sur la dispersion de l'espace public*. Paris : Méridiens Klincksieck.

- Joseph, I. (1992). L'espace public comme lieu de l'action. *Les Annales de la recherche urbaine*, 57(1), 211-217.
- Joseph, I. (1994). Le droit à la ville, la ville à l'œuvre. Deux paradigmes de la recherche. *Les Annales de la recherche urbaine*, 64(1), 5-10.
- Joseph, I. (1995). *Reprendre la rue. Prendre place : espace public et culture dramatique*. Paris : Editions recherches plan urbain, 3-30.
- Joseph, I. (1998). *La ville sans qualités*. La Tour d'Aigues : Éditions de l'Aube.
- Kant, E. (2015). *Critique de la faculté de juger*. Paris : Flammarion, [1790].
- Kilani, M. (1999). Fiction et vérité dans l'écriture anthropologique. Dans Affergan, F. (dir) *Construire le savoir anthropologique*. Paris : PUF.
- Kuhn T. (1962). *La structure des révolutions scientifiques*. Paris : Flammarion.
- Kylin, M., Bodelius, S. (2015). A Lawful Space for Play : Conceptualizing Childhood in Light of Local Regulations. *Children. Youth and Environments*, 25(2), 86-106.
- L'Aoustet, O., Griffet, J. (2002). Le roller à Marseille ou l'insolite en ville. *Annales de la recherche urbaine*, 94, 123-130.
- La Rocca, F. (2013). *La ville dans tous ses états*. Paris : Editions CNRS.
- Lachmann, R. (1988). Graffiti as career and ideology. *American journal of sociology*, , 94(2), 229-250.
- Lahire, B. (2005). *L'homme pluriel : les ressorts de l'action*. Paris : Armand Colin.
- Lahire, B. (2013). *Dans les plis singuliers du social : individus, institutions, socialisations*. Paris : La Découverte.
- Landes, O. (2015). Street art et projet urbain, une mise en valeur croisée dans la ville en transition. *Cahiers de Narratologie*, 29, [en ligne].
- Landauer, P. (2009). *L'architecte, la ville et la sécurité*. Paris : PUF.
- Landrieu, J. (2009). Entre sérendipité et émergence : questions sur le rapprochement des termes, Dans Andel, P. V., Bourcier, D. (dir) *La sérendipité dans les sciences, les arts et la décision*, Actes colloque, Paris : Editions CNRS.
- Laurent, J. (2010). En flat ou sur les curbs, l'influence de l'espace sur les interactions sociales chez les skaters montpellierains, *Staps*, 2, 61-77.
- Laurent, J. (2012). *Le skateboard : analyse sociologique d'une pratique physique urbaine - This is Street Skateboarding*. Paris : L'Harmattan.
- Laurent, J. (2008). La ville et la culture des « jeunes » influencées par l'acrobatie : réflexion sur les ambivalences des pratiques urbaines. *Loisir et Société/Society and Leisure*, 31(2), 267-290.
- Laurent, J., Gibout, C. (2008). Ces décors urbains qui invitent aux voyages. L'imagibilité chez les skaters de Montpellier. *Annales de la Recherche Urbaine*, 106, 110-120.
- Lavie, F. (2013). La surprise du découvreur. Hasard, contingence et sérendipité dans le processus de découverte scientifique. Dans, Namian, D., Grimard, C. (dir) *Pourquoi parle-t-on de sérendipité aujourd'hui ? Dossier SociologieS*, [en ligne].

- Lazzarotti, O. (2006). *L'habiter, la condition géographique*. Paris : Belin.
- Lazzarotti, O. (2012). *Des lieux pour mémoires. Monument, patrimoine, et mémoires-Monde*. Paris : Armand-Colin.
- Le Brun-Cordier, P. (2016). Créer des espaces pour le possible. *Politis*, 14(15), 24-27.
- Le Coq, S. (2013). Des artistes ordinaires. Exemple des chorégraphes « instables » en ville. Dans Perrenoud Marc (dir.). *Travailler, produire, créer. Quelques cas d'émulsion symbolique entre art et métier*. Paris : L'Harmattan.
- Le Floc'h, M. (2016). L'artiste dans l'émergence de la ville foraine, *Observatoire*, 48, 75-77.
- Lebreton, F., Andrieu, B. (2013). Quand le sport fait corps avec l'espace urbain. Introduction à l'écologie corporelle de la ville. *Loisir et Société/Society and Leisure*. 34(1), 99-120.
- Lebreton, F. (2009). « Faire lieu » à travers l'urbain. *Socio-anthropologie des pratiques ludo-sportives et auto-organisées de la ville*. Thèse, Université Haute Bretagne Rennes 2
- Lebreton, F. (2010). Des lieux ouverts aux lieux cachés : Une analyse socio-spatiale des déambulations sportives à Paris. *Annales de la recherche urbaine*, 106, 101-109.
- Lebreton, F., Héas, S. (2007). La spéléologie urbaine. *Ethnologie française*, 37(2), 345-352.
- Lefebvre, H. (1968). *Le droit à la ville*. Paris : Anthropos.
- Lefebvre, H. (1972). *Espace et politique : le droit à la ville II*. Paris : Anthropos.
- Lefebvre, H. (2000). *La production de l'espace*. Paris : Anthropos, [1974].
- Lemoine, S. (2016). Street art transmutation, *Stradda*, 38(39), 68-70.
- Lemoine, S., Ouardi, S. (2010). *Artivisme : art, action politique et résistance culturelle*. Paris : Alternatives.
- Lévi-Strauss, C. (1985). *La Pensée sauvage*. Paris : Presses Pocket, [1964].
- Levy J., Lussault, M. (2003). *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*. Paris : Belin.
- Liotard, P. (1997). L'EP n'est pas jouer. La maîtrise pédagogique du plaisir en éducation physique. *Corps et culture*, 2, [en ligne].
- Lipovetsky, G., Serroy, J. (2013). *L'esthétisation du monde : Vivre à l'âge du capitalisme artiste*. Paris : Gallimard.
- Loret, A. (1995). *Génération glisse. Dans l'eau, l'air, la neige... la révolution du sport des « années fun »*. Paris : Autrement.
- Loret, A., Waser, A. M. (2001). *Glisse urbaine. L'esprit roller : liberté, apesanteur, tolérance*. Paris : Autrement.
- Loukaitou-Sideris, A., Tridib B. (1998). *Urban Design Downtown*. Berkeley : University of California Press.
- Low, S. M. (1997). Urban public spaces as representation of culture : The Plaza in Costa Rica. *Environment and Behavior* 29(1), 3-33.

- Lussault, M. (2007). *L'homme spatial : la construction sociale de l'espace humain*. Paris : Editions du Seuil.
- Lussault, M. (2009). *De la lutte des classes à la lutte des places*. Paris : Grasset.
- Luxembourg, C. (2014). *La danse comme révélateur des modes d'habiter*, Communication, Colloque international, La rue comme espace chorégraphique : réceptions, participations, mutations, Rouen : France.
- Lynch, K. (1998). *L'image de la cité*. Paris : Dunod, [1960].
- Lyndon M., Garcia A. (2015). *Tactical urbanism. Short term action for a long term change*. Washington : Island Press.
- Maffesoli, M. (1988). *Le temps des tribus : le déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse*. Paris : Méridiens.
- Maffesoli, M. (1990). *Au creux des apparences : pour une éthique de l'esthétique*. Paris : Plon.
- Maffesoli, M. (1996). *Éloge de la raison sensible*. Paris : Grasset.
- Maffesoli, M. (2004). Utopie ou utopies interstitielles. Du politique au domestique. *Diogène*, 206, 32-36.
- Maffesoli, M. (2006). De l'universel au particulier, *Diogène*, 3(5), 90-104.
- Maffesoli, M. (2006). L'étoffe du réel, *Sociétés*, 2(92), 77-90.
- Maffesoli, M. (2007). Nomadisme, un enracinement dynamique. *Amérique : Cahiers du CRICCAL*, 36(1), 13-23.
- Manuel, F. E., Manuel, F. P. (1979). *Utopian Thought in the Western World*. Oxford : Blackwell.
- Malaurie, C. (2003). De la carte postale. Les quais de Bordeaux. Dans Baudry P., Paquot, T. (dir) *L'urbain et ses imaginaires*. Pessac : MSHA, 67-79.
- Malone, K., (2002). Street life : youth, culture and competing uses of public space. *Environment and Urbanization*, 14(2), 157-168.
- Malherbe, M. (1991). *Trois essais sur le sensible*. Paris : Vrin.
- Marcellini, A., Miliani, M. (1999). Lecture de Goffman. L'homme comme objet rituel. *Corps et culture*, (4), [en ligne].
- Marie, J. F. (1997). Plaisir imaginaire et imaginaire du plaisir. Approche sociologique du plaisir en Education Physique et Sportive. *Corps et culture*, 2, [en ligne].
- Marling, K. A. (1997). *Designing Disney's Theme Parks : the architecture of reassurance*. Paris/Montréal : Flammarion/Canadian Centre for Architecture.
- Martinengo, A. (2013). Le travail de l'image Métaphore et performativité chez Paul Ricœur. *Klesis Revue philosophique*, 28, 23-34.
- Matthey, L. (2007). L'exotisme du proche : réinvestir les centres pour partir un peu. *Revue économique et sociale*, 65(4), 109-122.
- Matthey L. (2016). Gouverner par l'évènement, quand l'action sur la ville s'empare de la critique artiste, *Observatoire*, 48, 87-90.

- Mauny, C. (2009). Éléments de composition identitaire des handballeurs professionnels : le cas des joueurs dunkerquois. *SociologieS*, [en ligne].
- Mauny, C. Gibout, C. (2008). Le football « sauvage » : d'une autre pratique à une pratique autrement... *Movement & Sport Sciences*, 1, 53-61.
- Mauss, M. (1950). *Sociologie et anthropologie*. Paris : PUF.
- Mauss, M. (1923). Essai sur le don forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques. *L'Année sociologique*, 1, 30-186.
- Mauss, M. (1936). Les techniques du corps. *Journal de psychologie*, 32(3-4), 365-86.
- McAuliffe, C. (2012). Graffiti or Street Art? Negotiating the Moral Geographies of the Creative City, *Journal of Urban Affairs*, 4(2), 189-206.
- Megler, V., Banis, D., Chang, H. (2014). Spatial analysis of graffiti in San Francisco. *Applied Geography*, 54, 63-73.
- Menger, P. M., (2002), *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*. Paris : Editions du Seuil.
- Mengue, P. (2012). *Comprendre Deleuze*. Paris : Max Milo.
- Mensch, N. (2013). *L'art transgressif du graffiti : pratiques et contrôle social*, Thèse, Besançon : Université de Franche-Comté.
- Merleau-Ponty M. (1964). *Le visible et l'invisible*. Paris : Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1964). *L'œil et l'esprit*. Paris : Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1976). *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, [1945].
- Merton R. K., Barber, E. (2006). *The Travels and Adventures of Serendipity*. Princeton : Princeton University Press.
- Merton R. K. (1949). *Social Theory and Social Structure*. New York : Free Press.
- Miaux, S. (2009). Le libre mouvement des corps. Le « parkour », une nouvelle expérience du déplacement dans la ville. *Géographie et cultures*, 70, 99-116.
- Milon, A. (1999). *L'Étranger dans la ville, du rap au graff mural*. Paris : PUF.
- Mitchell, D. (1995). The end of public space ? People's Park, definitions of the public, and democracy. *Annals of the association of american geographers*, 85(1), 108-133.
- Moles, A., Rohmer, E. (2003). *Psychosociologie de l'espace*. Paris : L'Harmattan.
- Moncan, P. D. (2003). *Villes utopiques, villes rêvées*. Paris : Editions du Mécène.
- Mongin, O. (2005). De la lutte des classes à la lutte des lieux. Le projet local d'Alberto Magnaghi et la renovatio urbanis de Bernardo Secchi. *Esprit*, 318, 113-125.
- Mongin, O. (2005). *La condition urbaine : la ville à l'heure de la mondialisation*. Paris : Éditions du Seuil.
- Monod, J. (1970). *Le hasard et la nécessité*. Paris : Editions du Seuil.
- Mons. A. (2013). *Les lieux du sensible : villes, hommes, images*. Paris : Editions CNRS.
- Mons, A. (2013). La force des fissures. *Sociétés*, 2, 91-104.
- Mons, A. (2014). La ville émotionnelle. Dans Carmes, M., Noyer, J. M. (dir) *Devenirs urbains*. Paris : Presses des Mines, 295-324.

- Morant (de), A. (2012). Marcher pour voir. Marches et démarches chorégraphiques en milieu urbain, Dans Mourey, J. P., Ramaut-Chevassus, B., Blanc, J. N., Buffet, L., Grange, M. F., Gris, F., Morant (de) A. (dir) *Art et ville contemporaine : rythmes et flux*. Saint Etienne : PU.
- Morant (de), A. (2014). *Lieu d'Être : du phalanstère au familistère, un manifeste chorégraphique pour l'utopie d'habiter*, Communication, Colloque international, La rue comme espace chorégraphique : réceptions, participations, mutations, Rouen : France.
- Morin, E. (1986). *La méthode. Tome 3. La Connaissance de la connaissance*. Paris : Edition du Seuil.
- Morin, E. (1995). La stratégie de reliance pour l'intelligence de la complexité. *Revue internationale de systémique*, 9(2), 133-165.
- Moscovici, S. (1988). *La machine à faire des dieux*. Paris : Fayard.
- Mucchielli, A. (1991). *Les méthodes qualitatives*. Paris : PUF.
- Muray, P. (2000). *Après l'Histoire*. Paris : Gallimard.
- Namian, D. (2012). *Entre fin de vie et itinérance*. Québec : PU.
- Namian, D., Grimard, C. (2013). Entre sensibilité et ironie. Quelle place pour les « décalages » dans la logique de la découverte ? Dans, Namian, D., Grimard, C. (dir) *Pourquoi parle-t-on de sérendipité aujourd'hui ? Dossier SociologieS*, [en ligne].
- Namian, D., Grimard, C. (2013). Pourquoi parle-t-on de sérendipité aujourd'hui ? Conditions sociologiques et portée heuristique d'un néologisme « barbare ». Dans, Namian, D., Grimard, C. (dir) *Pourquoi parle-t-on de sérendipité aujourd'hui ? Dossier SociologieS*, [en ligne].
- Nemeth, J. (2006). Conflict, exclusion, relocation : Skateboarding and public space. *Journal of Urban Design*, 11(3), 297-318.
- Nolan, N. (2003). The ins and outs of skateboarding and transgression in public space. *Australian Geographer*, 34(3), 311-327.
- Nora, P. (1992). *Les lieux de mémoire*. Paris : Gallimard.
- Noschis, K. (2006). La ville, un terrain de jeu pour l'enfant. *Enfances & Psy*, 4, 37-47.
- Olivier de Sardan, J.-P. (1998). Émique. *L'Homme*, 38(147), 151-166.
- Ostrowetsky, S., (1988). *La civilité tiède : recherche sur les valeurs urbaines dans les nouveaux centres*, Aix-en-Provence : Edress/Cercles.
- Ostrowetsky, S., Bordreuil, J-S., Chaudoir, P., Barilero, B. Spadone, P-L., (1987). *La Ferme urbaine*. Paris : Rapport au ministère de l'Équipement, [en ligne].
- Owens, P. (2001). Recreation and restrictions : Community skateboard parks in the United. *Urban Geography*, 22(8), 782-797.
- Pagès, D. (2000). Des mondes parfaits aux mondes possibles : les territoires équivoques de l'utopie. *Quaderni*, 41(1), 43-63.
- Paquot, T. (1990). *Homo urbanus : essai sur l'urbanisation du monde et des mœurs*. Paris : Éditions du félin.

- Paquot, T. (2002). Redonner de l'espace au corps. *Urbanisme*, 325, 31-38.
- Paquot, T. (2003). La ville aux prises avec l'urbain, *Revue Projet*, 5/277, 55-61.
- Paquot, T. (2009), Redécouvrir Henri Lefebvre, *Rue Descartes*, 63(1), 8-16.
- Paquot, T. (2010). *L'espace public*. Paris : La Découverte.
- Paquot, T. (2010). *L'urbanisme c'est notre affaire*. Nantes : L'Atalante.
- Paquot, T. (2014). *Le voyage contre le tourisme*. Paris : Rhizome.
- Paquot, T. (Dir) (2015). *La ville récréative. Enfants joueurs et écoles buissonnières*. Paris : Infolio.
- Parent, C. (2004). *Vivre à l'oblique*. Paris : Jean-Michel Place, [1970]
- Pareto, V. (1968). *Traité de sociologie générale*. Genève : Droz.
- Parisi, V. (2015). Du graffiti ou la typologie du monde post-moderne, *Cahiers européens de l'imaginaire*, 7, 163-167.
- Parisi, V. (2016). Le « street art » est-il fini ? *Cahiers de Narratologie*, 30, [En ligne].
- Park, E. R. (1921). *Introduction to the Science of Sociology*. Chicago : University of Chicago Press.
- Parlebas, P. (2000). Du jeu traditionnel au sport : l'irrésistible mondialisation du jeu sportif. *Vers l'Education Nouvelle*, 496, 6-15.
- Parlebas, P. (2012). Le sport et l'action motrice sous le regard des sciences sociales. Dans Vieille Marchiset, G., Tatu-Colasseau, A. (dir) *Sociologie(S) du sport. Analyses francophones et circulation des savoirs...* Paris : L'Harmattan.
- Passeron, J. C. (2002). *L'argumentation, preuve et persuasion*. Paris : Éditions de l'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales.
- Paugam, S. (2010). *Les 100 mots de la sociologie*. Paris : PUF.
- Payot, D. (2009). Traces de ville, *Revue internationale de la pensée critique*, 21, 35-40.
- Pedrazzini, Y. (2001). *Rollers et skateurs : sociologie du hors-piste urbain*. Paris : L'Harmattan.
- Pégard, O. (1999). Insolence des pratiques ludiques adolescentes et réponses institutionnelles. Un affrontement ritualisé, *Corps et culture*, 4, [en ligne].
- Pégard, O. (2007). L'abribus : un procédé performatif dans la circulation de l'ordre et des images. *Espaces temps*, [en ligne].
- Pégard, O. (1998). Une pratique ludique urbaine : le skateboard sur la place Vauquelin à Montréal. *Cahiers internationaux de sociologie*, 104, 185-202.
- Pellegrino, P. (2000). *Le sens de l'espace*. Paris : Anthropos/Economica.
- Peñalta, R. (2011). La ville en tant que corps : métaphores corporelles de l'espace urbain, *Trans*, 11, [en ligne].
- Percec, G. (2000). *Espèces d'espaces*. Paris : Editions Galilée.
- Perrot, J. (1991). *Art baroque, art d'enfance*. Nancy : PUN.
- Petit, L. (2016). Psychanalyse urbaine : Charleroi sur le divan, *Observatoire*, 48, 78-82.
- Piette, A. (1996). *Ethnographie de l'action. L'observation des détails*. Paris : Métailié.

- Pinçon, M., Pinçon-Charlot, M. (1989). *Dans les beaux quartiers*. Paris : Editions du Seuil.
- Piolle, X. (1992). Pratique de la montagne et société urbaine. *Revue de Géographie Alpine*, 7.
- Pitta, T. (2001). L'éphémère dans les villes : proposition pour une rénovation symbolique de l'espace urbain. *Sociétés*, 71, 37-45.
- Pitte, J.R. (2010). *Le génie des lieux*. Paris : Editions CNRS.
- Pradel, B. (2002). *Une action artistique en milieu urbain : le graffiti ou l'impossible reconnaissance*. Communication, Séminaire Habitat et Société.
- Pradel, B. (2005). Entre institutionnalisation et clandestinité : le graffiti ou l'hydre à deux têtes. *Consommations et sociétés*, 7, 177-189.
- Quentin, A. (2016). Evolutions du système. *Stradda*, 38(39), 12-15.
- Querrien, A. (1995). Prendre place, espace public et culture dramatique, *Les Annales de la recherche urbaine*, 71, 171-172.
- Raibaud, Y. (2007). Genre et loisirs des jeunes, *Empan*, 65, 67-73.
- Racine, J.-B. (1993). *La Ville entre Dieu et les hommes*. Paris : Anthropos-Economica.
- Raffestin, C. (1989). Théorie du réel et géographicit . *Espaces-Temps*, 40(41), 26-31.
- Ramezon, O. (2016). *Comment la France a tué ses villes*. Paris : Rue de l'Echiquier.
- Rancière J. (2000). *Le partage du sensible*. Paris : La Fabrique.
- Rancière, J. (2008). *Le spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique.
- Recours, R., Riffaud, T. (2015). Le bowl de skate, une voute retournée. *Cahiers Européens de l'imaginaire*, 7, 200-203.
- Reichenbach, H. (1951). *The Rise of Scientific Philosophy*. Berkeley and Los Angeles : University of California Press.
- Remotti, F. (1999). Le savoir anthropologique comme alimentation. Dans Affergan, F. (dir) *Construire le savoir anthropologique*. Paris : PUF.
- Rémy, J., Voy , L., Servais, E. (1991). *Produire ou reproduire : une sociologie de la vie quotidienne*. Bruxelles : De Boeck Supérieur, [1978].
- Rémy, J., Voy , L. (1992). *La ville : vers une nouvelle définition ?* Paris : L'Harmattan.
- Rémy, J. (1995). *Georg Simmel : ville et modernité*. Paris : L'Harmattan.
- Rémy, J. (2005). Négociations et transaction sociale. *Négociations*, 1, 81-95.
- Rémy, J. (2015). *L'Espace. Un objet central de la sociologie*. Toulouse : Editions  r s.
- Retail , D. (1997). *Le monde du géographe*. Paris : Presses de la fondation nationale des sciences politiques.
- Ricœur, P. (1975). *La métaphore vive*. Paris : Le Seuil.
- Riffaud, T., Recours, R., Gibout, C. (2015). Sports et arts de rue :  tre citoyens autrement ! *Loisir et Société/Society and Leisure*, 38(3), 423-435.
- Riffaud, T., Gibout, C., & Recours, R. (2016). Skateparks : les nouveaux parcs de jeu pour enfants. Une analyse sociospatiale des sports de rue à partir du cas de la métropole Montpellier. *Les Annales de la recherche urbaine*, 111(1), 30-41.

- Riffaud, T. (2016). Ver'Rue' sensible. Dialogue entre sociologie et street art. *Cahiers Européens de l'imaginaire*, 8, 262-265.
- Riffaud, T., Recours, R. (2016). Le street art comme micro-politique de l'espace public : entre « artivisme » et coopératisme. *Cahiers de Narratologie*, 30, [en ligne].
- Riffaud, T. (2017). L'habitabilité récréative dans les sports de rue et la danse contemporaine, *Juristourisme*, 195, 30-34.
- Riffaud, T. (2017). Hybridation mythologique et road trip. *Cahiers européens de l'imaginaire*, 9, le voyage, (in press).
- Riffaud, T. (2017). Stérilisation ou boîte de pétri ? La politique publique des espaces dédiés aux pratiques du « Graffiti » et de la « Roule ». *Territoire en Mouvement*, (in press).
- Rinehart, R. (2008). ESPN' s X Games, contests of opposition, resistance, co-option, and negotiation. Dans Atkinson, M., Young, K. (dir) *Tribal Play : Subcultural Journeys through Sport*. Bingley : JAI Press, 175-196.
- Ripoll, F. (2006). Réflexions sur les rapports entre marquage et appropriation de l'espace. Dans Bulot, T., Veschambre, V. (dir) *Mots, traces et marques : dimensions spatiale et linguistique de la mémoire urbaine*. Paris : L'Harmattan, 15-36.
- Ripoll, F., Veschambre, V. (2005). Introduction. L'appropriation de l'espace comme problématique. *Environnement, aménagement, société*, 195, 7-15.
- Rivière, C. (2012). Les enfants : révélateurs de nos rapports aux espaces publics, *Métropolitiques*, [en ligne].
- Rivière, T. (2015). *Carnet de thèse*. Paris : Editions du Seuil.
- Rojek, C. (1995). *Decentring leisure: Rethinking leisure theory*. Londres: Sage.
- Roland, P. (2005). *Danse et imaginaire. Etude socio-anthropologique de l'univers chorégraphique contemporain*. Louvain-la-Neuve : Editions Modulaires Européennes.
- Roman, J. (1994). La ville : chronique d'une mort annoncée ? *Esprit*, 5-14.
- Rorty, R. (1982). *Consequences of pragmatism*. Minneapolis : University of Minnesota Press.
- Roszak, T. (1970). *Vers une contre-culture : réflexions sur la société technocratique et l'opposition de la jeunesse*. Paris : Stock.
- Roulleau-Berger, L. (2003). La production d'espaces intermédiaires. *Hermès*, 2, 147-156.
- Ruyer, R. (1950). *L'utopie et les utopies*. Paris : PUF.
- Saez, G, (2014). La métropolisation de la culture. *Cahiers français*, 382, 10-15.
- Saint-Exupéry, A. (1943). *Le petit prince*. New York : Reynal and Hitchcock.
- Salaméro, E. (2012). Ce que le terrain fait au cadre théorique : le cas d'une démarche de recherche sur le cirque contemporain en France. Dans Vieille Marchiset, G., Tatu-Colasseau, A. (dir) *Sociologie(S) du sport. Analyses francophones et circulation des savoirs...* Paris : L'Harmattan.
- Sansot, P. (2004). *Poétique de la ville*. Paris : Payot, [1973].

- Sansot, P. (1993). *Jardins publics*. Paris : Payot.
- Sansot, P. (1998). *Du bon usage de la lenteur*. Paris : Payot.
- Saville, S. J. (2008). Playing with fear : parkour and the mobility of emotion. *Social & cultural geography*, 9(8), 891-914.
- Sawicki, F., Siméant, J. (2009). Décloisonner la sociologie de l'engagement militant. Note critique sur quelques tendances récentes des travaux français. *Sociologie du travail*, 51(1), 97-125.
- Schaeffer, J. M. (1996), *Les Célibataires de l'Art. Pour une esthétique sans mythes*. Paris : Gallimard.
- Schwint, D. (2002). *Le savoir artisan : l'efficacité de la mètis*. Paris : L'Harmattan.
- Schwint, D. (2005). *Au cœur du savoir artisan : la création et la ruse*. Communication, Rencontre du CREPS, Bordeaux : France.
- Schwint, D. (2005). La routine dans le travail de l'artisan. *Ethnologie française*, 35(3), 521-529.
- Sennett, R. (2001). *La chair et la pierre*. Paris : Editions Passion.
- Sennett, R. (2010). *Ce que sait la main. La culture de l'artisanat*. Paris : Albin Michel.
- Sibley, D. (1995). *Geographies of exclusion: Society and difference in the West*. Londres: Routledge.
- Simay, P. (2005). Walter Benjamin, d'une ville à l'autre. Dans, Simay, P. (dir.). *Capitales de la modernité. Walter Benjamin et la ville*. Paris : Editions de l'éclat, 7-18.
- Simay, P. (2009). Une autre ville pour une autre vie. Henri Lefebvre et les situationnistes. *Rue Descartes*, 1, 17-26.
- Simmel, G. (1988). *Philosophie du paysage*. Paris : Rivages.
- Simmel, G. (2004). Digression sur l'étranger. Dans Y. Grafmeyer, Joseph, I. (dir) *L'Ecole de Chicago. Naissance de l'écologie urbaine*. Paris : Flammarion.
- Simmel, G. (2013). *Les grandes villes et la vie de l'esprit*. Paris : Payot.
- Simmel, G. (1981). *Essai sur la sociologie des sens, Sociologie et épistémologie*. Paris : PUF.
- Sirost, O. (2014). Just fake it !, *Cahiers européens de l'imaginaire*, 7.
- Snyders, G. (1986). *La joie à l'école*. Paris : PUF.
- Sorignet, P. E. (2010). *Danser. Enquête dans les coulisses d'une vocation*. Paris : La Découverte.
- Soulé, B. (2007). Observation participante ou participation observante ? Usages et justifications de la notion de participation observante en sciences sociales. *Recherches qualitatives*, 27(1), 127-140.
- Soulier, N. (2012). *Reconquérir les rues : exemples à travers le monde et pistes d'actions*. Paris : Ulmer.
- Spinney, J. (2010). Performing resistance? Re-reading practices of urban cycling on London's South Bank. *Environment and Planning*, 42(12), 2914-2937.

- Spohn, A. (2002). Skate park societies build responsibility and community. *Parks & Recreation*, 37(3), 76-84.
- Stahl, J. (2009). *Street Art*. Paris : HF Ullmann
- Stebbins, R. A. (1992). *Amateurs, professionals and serious leisure*. Montréal : McGill-Queen's University Press.
- Stock, M. (2006). Construire l'identité par la pratique des lieux. Dans De Biase A., Alessandro C. (dir) « *Chez nous* ». *Territoires et identités dans les mondes contemporains*. Paris : Editions de la Villette. 142-159.
- Stock, M. (2007). European Cities : Towards a Recreational Turn ? *Culture, Polity and Identities*, 7(1), 115-134.
- Storrie, T. (1996). Vers un apprentissage artisanal de la citoyenneté. Dans Blanc M., et al. (dir) *Immigrés en Europe, le défi citoyen*. Paris : L'Harmattan.
- Stratford, E. (2002). On the edge : A tale of skaters and urban governance. *Social & Cultural Geography*, 3(2), 193-206.
- Strauss, A., Corbin, J. (1994). Grounded theory methodology. Dans Denzin, N. K., Lincoln, Y. S. (dir) *Handbook of qualitative research*, 273-285.
- Susca, V., Bruziches, A. (2011). *Joie tragique : les formes élémentaires de la vie électronique*. Paris : Editions CNRS.
- Taddei, M. (2015). Que reste-t-il du baroque ? *Cahiers européens de l'imaginaire*, 7, 336-338.
- Tedlock, B. (1991). From participant observation to the observation of participation : The emergence of narrative ethnography. *Journal of anthropological research*, 47(1), 69-94.
- Thibaud, J. P. (2006). La fabrique de la rue en marche : essai sur l'altération des ambiances urbaines. *Flux*, 4(66-67), 111-119.
- Thibaud, J. P. (2010) La ville à l'épreuve des sens. Dans Coutard, O. ; Lévy, J. P. (dir) *Ecologies urbaines : états des savoirs et perspectives*, Paris : Economica-Anthropos, 198-213.
- Thiery, S. (2016). Construire en dissidence. Tout l'art du PEROU. *Observatoire*, 48, 71-74.
- Thomas, R. (2005). *Les trajectoires de l'accessibilité*. Paris : Éditions À la croisée.
- Thorpe, H. (2006). Beyond « decorative sociology »: contextualizing female surf, skate, and snow boarding. *Sociology of Sport Journal*, 23(3), 205-228.
- Thorpe, H., Wheaton, B. (2013). Dissecting action sports studies : Past, present, and beyond. In Andrews D. L., Carrington B. (dir) *A Companion to Sport*. Chichester : Blackwell Publishing, 341-358.
- Thorpe, H., Wheaton, B. (2011). « Generation X Games », action sports and the Olympic Movement : understanding the cultural politics of incorporation. *Sociology*, 45(5), 830-847.
- Tomlinson, A., Ravenscroft, N., Wheaton, B., Gilchrist, P. (2005). *Lifestyle sports and national sport policy: An agenda for research*. Londres: Sport England [en ligne]

- Toulmin, S. (1969). Concepts and the explanation of human behavior. Dans Mischel, T. (dir), *Human action*. New York : Routledge, 71-104.
- Urbain, J. D. (1991). *L'idiot du voyage*. Paris : Plon.
- Valentine, G. (2004). *Public Space and the Culture of Childhood*, London : Ashga.
- Valéry, P. (1995). *Eupalinos ou l'architecte*. Paris : Gallimard, [1921].
- Vaneigem, R. (1967). *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*. Paris : Gallimard.
- Vega, J., Gomez Mont, F. (2015). La révolte du cerveau droit, *Cahiers européens de l'imaginaire*, 7, 84-87.
- Venturi, R., Brown, D. S., Izenour, S. (2008). *L'enseignement de Las Vegas*. Bruxelles : Editions Mardaga.
- Vidal, L. (2005). L'instant de vérité. *L'Homme*, 173, 47-74.
- Vieille Marchiset, G. (2001). Sport de rue et identité politique des jeunes. *Agora débats/jeunesses*, 23(1), 115-128.
- Vieille Marchiset, G. (2003). *Sports de rue et pouvoirs sportifs : Conflits et changements dans l'espace local*. Besançon : PU. Franche-Comté.
- Vieille Marchiset, G., Cretin, S. (2006). Les ambivalences des sports de rue dans les sociétés surmodernes. Une étude à partir du cas français. *Loisir et Société/Society and Leisure*, 29(2), 377-399.
- Vieille Marchiset, G. (2007). La construction sociale des espaces sportifs ouverts dans la ville : Enjeux politiques et liens sociaux en question. *L'Homme et la société*, 165, 141-160.
- Vieille Marchiset, G. (2010). Des marges urbaines à l'institutionnalisation : les pratiques sportives auto-organisées dans la ville de Besançon. *Ethnographiques*, [en ligne].
- Vieille Marchiset, G. (2012). Postface. Dans Vieille Marchiset, G., Tatu-Colasseau, A. (dir) *Sociologie(S) du sport. Analyses francophones et circulation des savoirs...* Paris : L'Harmattan.
- Vigarello, G. (2004). *Le corps redressé*. Paris : Armand Colin.
- Vigneau, F. (1998). *Les espaces du sport*. Paris : PUF.
- Virilio, P. (1976). *Essai sur l'insécurité du territoire*. Paris : Stock.
- Vulbeau, A. (1995). Les tags, spectres de la jeunesse. *Annales de la recherche urbaine*, 54, 37-58.
- Wackers-Espinosa, K. (2015). Ernest Pignon-Ernest : rencontre du troisième type. Transfiguration d'un lieu par la figure. *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, 29, [en ligne].
- Wacquant, L. (1990). Parole(s) de sociologues. *Cahiers internationaux de Sociologie*, 89, 421-424.
- Wacquant, L. (2015). Pour une sociologie de chair et de sang. *Terrains & travaux*, (1), 239-256.

- Warnier, J. P. (1999). *Construire la culture matérielle : l'homme qui pensait avec ses doigts*. Paris : PUF.
- Weber, M. (1964). *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*. Paris : Plon.
- Weinzierl, R., Muggleton, D. (2003). *The post-subcultures reader*. Paris : Berg
- Weisbein, J. (2003). La contribution de la sociologie politique. *Hermès La Revue*, 2, 157-164.
- Wheaton, B. (2000). « Just Do It » : Consumption, Commitment, and Identity in the Windsurfing Subculture. *Sociology of Sport Journal*, 17(3), 254-274.
- Wheaton, B. (2004). *Understanding Lifestyle Sports : Consumption, identity and difference*. London : Routledge.
- Wiggin, V. R., Bicknell, L. (2011). To use these things are more : skateboarding and public art. *AICCM Bulletin*, 32(1), 163-170.
- Winnicott, D.W. (1971). *Jeu et réalité. L'espace potentiel*. Paris : Gallimard.
- Woolley, H., Hazelwood, T., Simkins, I., (2011). Don't Skate Here : Exclusion of Skateboarders from Urban Civic Spaces in Three Northern Cities in England, *Journal of Urban Design*, 16(4), 471-487.
- Woolley, H. (2009). Every child matters in public open spaces. Dans Millie, A. (dir) *Securing Respect: Behavioural Expectations and Anti-social Behaviour in the UK*. Bristol : Policy Press. 75-95.
- Wright Mills, C. (1959). *L'Imagination sociologique*. Paris : La Découverte.
- Wunenburger, J. (1979). *L'utopie ou la crise de l'imaginaire*. Paris : Jean Pierre Delage
- Wyart, A., Fait, N. (2013). Le hasard peut-il bien faire les choses ? La sérendipité à travers deux récits croisés de terrain. Dans, Namian, D., Grimard, C. (dir) *Pourquoi parle-t-on de sérendipité aujourd'hui ? Dossier SociologieS*, [en ligne].
- Xiradakis, M. (2013). Faire (de) la planche en ville. *Spirale*, 68(4), 17-23.
- Yochim, E. C. (2010). *Skate life: Re-imagining white masculinity*. University of Michigan Press.
- Zarka, R. (2007). *La conjonction interdite : notes sur le skateboard ; suivi de La question est de savoir qui sera le maître*. Paris : F7.
- Zubiri, X., (2010). *Traité de réalité*. Paris : L'Harmattan [1962],
- Zwirn, H. P. (2000). *Les limites de la connaissance*. Paris : Odile Jacob.

Filmographie

- Jutra, C. (1966). *The Devil's Toy*, produit par Marcel Martin et Werner Nold : Montréal : National Film Board of Canada/Office national du film du Canada.
- Varda, A. (1980). *Mur Murs*. Paris : Ciné Tamaris.
- Durand, S. (2014). *The devil's Toy Remix : New York*, Paris: ONF & Arte.

Annexe n°1 : Table des images

Image n°1 : L'auteur de la thèse dans les rues de Montpellier, 2014, © Al.

Image n°2 : Hall des arrivées de l'aéroport de Montpellier, 2016, © Thomas Riffaud.

Image n°3 : Main d'un rider touchant la rampe sur laquelle il va prochainement glisser, Capture d'écran issue du documentaire « Arpentage Hors-Piste », 2013.

Image n°4 : Station de Tramway Corum, Montpellier, 2017, © Thomas Riffaud

Image n°5 : « Duo bleu électrique », Cie Les Chasseurs de Vide, Montpellier, 2015, © Gabrielle Baille.

Image n°6 : « Sens », Al, Montpellier, 2012, © Al.

Image n°7 : Cie Les Chasseurs de Vide, Montpellier, 2015, © Jospéha Fockeu

Image n°8 : « Puni ! », Al, Montpellier, 2013, © Al.

Image n°9 : “City as a playground”, Florian Rivière, Dublin, 2012, © Florian Rivière.

Image n°10 : « Rock Hard in a Funky Place », Julien Colombier, Marseille, 2013, © François Guery.

Image n°11 : Bowl de Grammont, Montpellier, 2015, © Thomas Riffaud.

Image n°12 : Bowl de Grammont, Montpellier, 2015, © Thomas Riffaud.

Image n°13 : Bowl du Prado, Marseille, © Board Spirit Marseille.

Image n°14 : Bowl du Prado, Marseille, 2016, © Neal Hendrix.

Image n°15 : Salamech, Berlin, 2014, © Salamech.

Image n°16 : « JEAN, solo pour un monument aux morts », Cie Patrice de Bénédicti, Festival « Mouvements sur la ville », Montpellier, 2016, © Thomas Riffaud.

Image n°17 : Cedric Crouzy, Nîmes, 2014, © Cedric Crouzy.

Image n°18 : Al, Montpellier, 2012, © Al.

Image n°19 : Cie Les Chasseurs de Vide, 2016, © Jospéha Fockeu

Image n°20 : David Aubert, Nîmes, 2011, © Aurelien Laurent.

Image n°21 : CSSJPEG, Canet, 2015, © CSSJPEG.

Image n°22 : « Nuit Nuisette Nuisible », Cie 7 à 7, Montpellier, 2014, © Jeremy B Williams.

Image n°23 : Place Albert 1er, Montpellier, 2017, © Thomas Riffaud.

Image n°24 : Canal du Verdanson, Montpellier, 2017, © Thomas Riffaud.

Image n°25 : Big O, Montréal, 2016, © Thomas Riffaud.

Image n°26 : Travaux place Albert 1^{er}, Montpellier, 2016, © Thomas Riffaud.

Image n°27 : Patrice Barthes, Montpellier, © Albae Lineae

Image n°28 : « Glissades », Cie Yann Lheureux, Epsedanse, Anne-Marie Porras, et Desliés, ZAT, Montpellier, 2016, © Thomas Riffaud.

Image n°29 : Cedric Crouzy, Expo de ouf 5, Nimes, 2016, © Arpege Lagaffe

Image n°30 : Beaulieu Jam Session 1, Beaulieu, 2015, © Thomas Riffaud.

Image n°31: Roll To Zion, Bourg Saint Andeol, 2016

Image n°32 : Vendée Freestyle Session, Mouilleron-le-Captif, 2016, © Thomas Riffaud.

Image n°33 : Proposition anonyme, Montpellier, 2016, ©Thomas Riffaud.

Image n°34 : Zest, Montpellier, 2016, © Thomas Riffaud.

Image n°35 : Mist, Montpellier, 2016, © Thomas Riffaud.

Image n°36 : Jonnystyle, Montpellier, 2012, © Jonnystyle.

Image n°37 : Phillipe Saurel, Montpellier, 2016

Image n°38 : Jonnystyle, Montpellier, 2013, © Jonnystyle.

Image n°39 : Jonnystyle, Montpellier, 2013, © Jonnystyle.

Image n°40 : « Scandale », Al, Montpellier, 2013, © Laurent Rebelle.

Image n°41: Mur « libre », Meeting of style, Perpignan, 2015, © Thomas Riffaud.

Image n°42 : « SVP arrêtez de nettoyer le mur, il tombe ! », Montpellier, 2017, © Thomas Riffaud.

Image n°43 : « Attention peinture fraiche », Montpellier, 2017, © Thomas Riffaud.

Image n°44 : « Cocs », Oups, Montpellier, 2016, © Thomas Riffaud.

Image n°45 : Dispositif antiskate, Station de tramway Corum, Montpellier, 2016, © Thomas Riffaud.

Image n°46 : Dispositif antiskate, Place Pito, Montpellier, 2016, © Thomas Riffaud.

Image n°47 : Inauguration de l'œuvre de JonOne à l'assemblée nationale. © Assemblée nationale.

Image n°48 : « Culbutto », Cie Mauvais Coton, Zat, Montpellier, 2015, © Thomas Riffaud.

Image n°49 : Skatepark Ericiera, Portugal, 2016, © Thomas Riffaud.

Image n°50 : Espace partagé Léon Cladel, Paris, © Constructo.

Image n°51 : Escif, Montréal, 2016, © Thomas Riffaud.

Annexe n°2 : Grille / Guide entretien semi-directif

1 : Présentation de l'enquêté :

Peux-tu te présenter ainsi que ton travail ?

Pourquoi crois-tu que tu pratiques cette activité ?

...

2 : La ville ? L'espace public ?

Tu vis en ville ?

Ce que tu aimes dans la ville ? Ce que tu n'aimes pas dans la ville ?

C'est quoi l'espace public pour toi ?

Pourquoi pratiquer dans l'espace public ?

...

3 : Description de la pratique ? (Corps, Ludique)

Selon toi çà consiste en quoi faire des sports de rue, de la danse ou du street art?

Est-ce que tu crois que ta pratique a construit un regard particulier sur la ville?

Comment tu choisis le lieu de pratique ? Comment tu choisis le trick, le mouvement, la production exposée ?

...

4 : Micropolitique ?

Pourquoi crois-tu que tu pratiques cette activité ?

Qu'est-ce que tu cherches avec cette intervention ?

Ce que tu fais, c'est politique selon toi ?

Tu vois des contradictions dans ce que tu dis ?

.....

5 : Relation aux autres (institution, pairs, riverains, public...)

Question de départ : Comment ça se passe au quotidien ?

Tu peux me parler de tes relations avec les autres usagers de l'espace public?

Tu cherches à avoir un public ?

Une anecdote ?

...

THEME	MOTS CLES	ANNOTATIONS
Présentation		
La ville ? L'espace public ?		
Description de la pratique		
Micropolitique		
Relation aux autres		

Annexe n°3 : Tableau des enquêtés

Enquêtés	Tranche d'Age	Sexe	Activité(s)	Temps consacré (+ ou -)
1	4-10 (+ parent)	M	Roller	15 min
2	4-10 (+ parent)	M	Roller	15 min
3	4-10 (+ parent)	M	Skateboard	15 min
4	4-10 (+ parent)	M	Skateboard	15 min
5	4-10 (+ parent)	M	Roller	15 min
6	4-10 (+ parent)	F	Roller	15 min
7	4-10 (+ parent)	F	BMX	15 min
8	4-10 (+ parent)	F	Roller	30 min
9	10-15 (+ parent)	M	Roller	30 min
10	10-15	M	BMX	15 min
11	10-15	F	Roller	15 min
12	10-15	M	BMX	30 min
13	10-15	M	BMX	30 min
14	10-15	M	Roller	30 min
15	15-20	M	Skateboard	30 min
16	20-30	M	Roller	1h
17	20-30	M	Roller	1h
18	20-30	M	Skateboard	1h
19	20-30	M	BMX	1h
20	20-30	M	Street art /Roller	3h
21	20-30	M	Street art / Skateboard	2h
22	20-30	M	Street art	1h
23	20-30	M	Peinture	1h
24	20-30	M	Sculpture / Skateboard	2h
25	20-30	M	Graffiti / Roller	3h
26	20-30	F	Danse	1h30
27	20-30	F	Danse	1h
28	30-40	M	Skateboard / Peinture	1h30
29	30-40	F	Street art	1h
30	30-40	M	Street art	1h
31	30-40	M	Street art	1h30
32	30-40	M	Street art	2h
33	30-40	M	Graffiti	1h
34	30-40	M	Graffiti	1h30
35	30-40	M	Danse	1h
36	30-40	M	Danse	1h30
37	30-40	M	Danse	1h
38	30-40	F	Danse	1h
39	30-40	F	Danse / BMX	1h
40	30-40	F	Architecte	1h
41	30-40	F	Urbaniste	1h
42	40-50	M	Graffiti	1h
43	40-50	F	Danse	1h
44	40-50	M	Danse	1h
45	40-50	M	Architecte	1h
46	40-50	M	Urbaniste	1h

Annexe n°4 : Table des figures

Figure n°1 : Carte du centre-ville de Montpellier avec les lieux de l'enquête, OpenStreetMap, © Thomas Riffaud

Figure n°2 : Graphique, Lien entre la forme de pratique et le nombre de compétitions par année

Figure n°3 : Graphique, Lien entre la forme de pratique et la préférence « street » ou skateparks

Figure n°4 : Tableau, Caractéristiques des quatre skateparks les plus étudiés.

Figure n°5 : Carte des skateparks de la métropole de Montpellier, OpenStreetMap, © Thomas Riffaud

Figure n°6 : Carte des communes disposant d'un skatepark dans la métropole de Montpellier OpenStreetMap, © Thomas Riffaud

Résumé

Cette thèse montre que les citoyens qui pratiquent les sports de rue, la danse *in-situ* ou le *street art* travaillent les espaces publics contemporains. Ils peuvent être associés à des artisans qui modèlent la ville grâce à une expérience sensible, ludique et imaginaire de l'urbain. L'espace public est ainsi réanchanté, mais il est surtout réactivé car son caractère ouvert, hétérogène et dynamique est stimulé. Ces trois activités ont donc une dimension micropolitique parce qu'elles permettent à leur pratiquants de vivre une forme d'utopie urbaine du quotidien en bouleversant l'ordre social et l'ordre des territoires. Cependant, ce travail n'occulte pas certaines contradictions qui complexifient l'analyse de leur impact sur les espaces publics contemporains. Si tous les *riders*, danseurs ou *street art* artistes contribuent à la perpétuation d'une ville palimpseste, ils n'écrivent pas tous et toujours des phrases totalement renouvelées.

Mots-clefs : Espace public ; Production ; Sports de rue ; Danse in situ ; Street art ; Artisanat

Abstract

This thesis highlights that people who practice urban sports, outdoor dance, and street art work on contemporary public space. They may also be associated with skilled craftsmen who “shape” the city by a sensitive, playfulness and imaginary experience of urbanity. Public space is becoming more enjoyable, but above all its open, heterogeneous and dynamic character is stimulated. These three activities have a micro-political dimension because they give the opportunity to their participants to live a kind of urban utopia and to unravelling social and territorial orders. However, this work doesn't hide some contradictions that make analysis of the impact of respondents on contemporary public space growing in complexity. If every riders, dancers and street artists contribute to the perpetuation of the “palimpsest city”, they do not always write some “renew sentences”.

Key-words : Public space ; Production ; Urban sports ; Outdoor dance ; Street art ; craft