

L'ESPACE FESTIF ET SON PUBLIC

VILLES NOUVELLES - VILLES MOYENNES :
L'INTERVENTION CULTURELLE EN ESPACE PUBLIC
ANNALES DE LA RECHERCHE URBAINE
DECEMBRE 1995

Philippe Chaudoir
Sylvia Ostrowetsky

En apparence, les événements culturels que nous allons analyser ici ne relèvent pas de la même catégorie que les équipements, sportifs notamment, dont il sera question dans ce numéro des **Annales** qui leur est consacré. A l'inverse d'une définition fonctionnelle et immobilière, ils se caractérisent en effet par leur aspect diffus, non assignable a priori à un endroit reconnu de l'espace urbain. Pourtant, nous tenterons de montrer que le renouveau contemporain qui les anime n'a pu se faire qu'à la condition de s'intégrer, bon gré mal gré, dans cette catégorie. C'est même ce double aspect de la continuité festive traditionnelle et de la politique volontaire qui est à l'origine, sinon de leur originalité contemporaine, du moins de l'ampleur de leur renouvellement.

Nommés «Arts» ou plus simplement spectacles de rue, ils forment une palette où chacun peut reconnaître les trois temps successifs ou superposés de leur histoire.

Ils s'inscrivent d'abord dans la continuité historique de l'expression festive occidentale, celle de la «*transgression*» populaire et de sa «*récupération*» par les pouvoirs locaux. Ils participent ensuite d'une rupture consécutive à un vaste mouvement d'autonomisation de la sphère culturelle provoquée par l'intervention étatique au XIX^e et surtout à la première partie du XX^e siècle avec sa prise en charge de la «*culture pour tous*» ; moment essentiel de l'émergence de la notion même d'équipement. Enfin, ils sont depuis les années 60, partie prenante de ce grand mouvement de prise de conscience de la question urbaine. Non contente de critiquer la politique, sans doute obligée, des Grands Ensembles au moment de la Reconstruction, cette dernière amènera les décideurs à la définition des Schémas Directeurs d'Aménagement et d'Urbanisme qui, commencés en région parisienne en 1964, couvrira bientôt tout le territoire national, proposant la construction des Villes Nouvelles mais aussi la revalorisation des régions et des villes moyennes.

Tout en restant au service de la démocratisation stricto sensu, désormais l'équipement culturel, que ce soit sous une forme stable ou éphémère, s'assigne un rôle majeur dans la symbolisation des lieux. De fin, la culture devient moyen, adjuvant d'un processus que les sociétés contemporaines n'arrivent que très difficilement à gérer : celui de la sociabilité des espaces nouvellement construits comme celui du maintien de l'animation des centres plus classiques. Autrement dit, le spectacle de rue tente à sa manière de répondre à la production de ce qu'en son temps H. Lefebvre a nommé «*société urbaine*» mais qui semble bien se faire au détriment même de l'urbanité.

Quel rapport entre la vie en ville et ce moment de la fête, le tréteau dressé au coin d'une rue, les passants stoppés dans leur course par ce clin d'oeil au rêve et ce que Goffman nomme une mise en scène de la vie quotidienne ? Ils mettent en jeu les mêmes ressorts, celui de l'inattendu, de l'incident, de l'éclat, de l'insolite, de la théâtralité justement. Ouvert à la rupture du contrat du «*petit travailleur infatigable*» pris dans les temps et les zones spécifiques de l'habiter, du circuler, du travailler et de la culture du corps et de l'esprit, l'espace festif renoue avec le

singulier, avec l'improvisation et l'imprécision des lieux et des temps, avec cet être ensemble toujours problématique. Espace de négociation difficile mais qui détache des assignations territoriales ou sociales, des réputations, des rôles et des tâches dans une liberté d'ancrage à des catégories plurielles de sens. La fin de l'homme public dont nous parle Sennett, voilà contre quoi l'Etat et les communes ont à faire désormais. Un être «*modularisé*» (1) certes, mais désurbanisé. L'appréhension des formes festives de l'intervention culturelle en espace ouvert permet de penser une des facettes essentielles de la question contemporaine de l'espace public telle qu'elle se pose encore à la collectivité.

Quelques soient leurs particularités, les spectacles en espaces ouverts abordent la ville d'un double point de vue : d'une part en captant et en offrant un même terrain discursif et festif à l'imaginaire ; d'autre part, en constituant les spectateurs occasionnels en un même attroupement. Anonyme le plus souvent, cet ensemble n'en provoque pas moins des sentiments confus de cohésion, de partage, d'une même moment, d'un même endroit ; partage qui circonscrit une même entité territoriale, en un même ensemble même provisoire de contemporains, un même public malgré et au-delà des divisions et dissensions réelles. Un même temps furtif, un même lieu sans inscription, un même public vite défait et sans engagement, une cité n'existe que si, au-delà de la citoyenneté, au-delà de la communauté, elle renoue avec le même et l'autre comme corps, comme regard, comme semblable, si elle renoue avec le sens civique dirait Lévinas... Nommable, reconnaissable, aimable, bien au-delà de l'obligation des fonctions et des rôles, d'un côté, des solidarités de la division du travail social, de l'autre, c'est d'abord cela qui fait lien. C'est d'abord cela qui fait lieu.

Contre les positions de Rousseau qui opposait la fête rurale au théâtre de la ville qu'il détestait, les événements festifs qui nous rassemblent momentanément dans une même jouissance collective autour d'un même axe de connivences, constituent la métaphore de la ville au contraire. Ils utilisent la forme urbaine comme scène, ils provoquent spectateurs et participants comme un ensemble de contemporains. Ils sont convoqués par une même demande sinon princière du moins publique, locale et communale. Surtout, ils oeuvrent à l'opération essentielle qui tente journallement la métamorphose du quotidien pour un moment d'utopie positive qui seule permet la réconciliation de la ville avec elle-même.

Les villes du passé constituaient et constituent encore des cadres suffisamment consistants, la vie y était pourvue en traditions et valeurs sinon conflictuelles du moins ouvertes. C'est cet esprit même de la ville, cet air - celui qui rend libre - qui manque désormais, non par enfermement mais par manque de jeux, par suréclairage des fonctionnalités. Celà, ce manque d'animation au sens propre du terme (2), les acteurs de la ville l'ont maintenant bien compris. Ils savent l'importance de ces grandes mascarades du voir et du non voir, du bruit et des disproportions. Avec elles, l'idée d'équipement culturel se déplace vers un champ plus large où il s'agit, sinon de fournir un passé, du moins un présent et un futur aux choses bâties et aux formes de la civilité. Pris dans la rapidité des emplois du temps, soit bondés, soit déserts, nos agoras et nos forums dérivent sous les néons vers l'espace surréel de la fiction. Le spectacle de rue oeuvre au contraire à l'imaginaire du proche, à la vertu du réel.

1. En référence au Modulor de Le Corbusier.

2. Du latin animare : donner la vie, mais aussi de anima : âme

La rue s'équipe

La notion d'équipement est récente. Elle répond à une volonté délibérée de prise en charge de la vie sociale par l'Etat ; volonté qui se traduit souvent par des politiques coordonnées de programmation, de financement et de promotion (3). Michel Foucault fait dériver de cette première analyse plusieurs questions qui tendront à spécifier cette notion (4).

Service, il délimite d'abord l'équipement du point de vue de son statut privé, public, collectif... Il distingue ensuite son mode d'appropriation, ses effets productifs et les rapports de pouvoirs qui le sous-tendent. Enfin il s'interroge sur la façon dont l'équipement s'articule à l'urbanisation. Cette définition de base et les questions qui en découlent délimitent un champ relativement large qui dépasse, ainsi que nous le proposons en liminaire de cet article, une acception trop directement liée à un cadre bâti. Dans la mesure où, de rituel spontané, le spectacle de rue a été pris en charge par l'Etat ou la municipalité, il devient équipement avec ce que cela sous-tend de politique volontaire et de gestion réfléchie à des fins qui le dépasse. Evénement nomade et éphémère, le spectacle de rue tente d'équiper une ville en réanimation prise soit dans le tumulte du mouvement et de la vitesse, soit dans le silence et la lenteur des temps morts.

Transgression / récupération : la tradition festive

Apparemment, encore une fois, la notion de fête semble être aux antipodes d'une dimension plus institutionnelle de l'équipement. Historiquement, la fête traditionnelle, au moins dans l'Ancien Régime, recouvre un champ protéiforme avec les processions ou les offices religieux, les mises en scène militaires, l'affirmation des spécificités corporatistes, les remémorations rituelles de toutes sortes, ou des manifestations d'une créativité plus spontanée, sans que le terme contemporain d'équipement puisse lui être correctement associé. Par ailleurs, les tentatives typologiques sont nombreuses mais toutes semblent se heurter à l'extrême diversité des formes et surtout à la manière dont celles-ci s'articulent aux périodes historiques successives (5).

Vovelle (6), par exemple, distingue les fêtes à caractère familial, les fêtes saisonnières, les fêtes villageoises, les fêtes urbaines et celles à caractère national. Duvignaud oppose, suivant sur ce point Rousseau (7), la fête véritable à la pseudo-fête qui n'est que solennisation pure (8). Il renforce ainsi un des versants de la fête, sa dimension subversive, au dépens du volet plus normatif, réglementaire et légal qu'à coup sûr, pourtant, elle possède.

A l'inverse d'un catalogue de formes dont l'exhaustivité paraît improbable, c'est donc plutôt sous ce double aspect que semble se dessiner la notion de fête. Dès l'origine, l'hédonisme, la fête des corps est suspecte, surveillée, soumise à réglementation, contrainte. L'autorité publique, religieuse et civile, se méfie des fêtes spontanées. Elle intervient dans leur distribution et leur ordonnancement (9). Elle recrée et consolide des clivages catégoriels. La fête est répétitive et rituelle et laisse peu de place à la spontanéité corporelle. Les fêtes

3. Cf. François Fourquet et Lion Murard, «*Les équipements du pouvoir*», UGE, 10/18, 1973.

4. *ibid.*

5. Voir, en particulier, la contribution de Mona Ozouf, «*La fête sous la Révolution Française*», dans le tome 3 de «*Faire de l'histoire. Nouveaux Objets*», sous la direction de Jacques Le Goff et Pierre Nora, Gallimard, NRF, Bibliothèque des Histoires, 1974.

6. Michel Vovelle, «*Métamorphoses de la fête en Provence*», Flammarion, 1976.

7. En fait Rousseau oppose la fête villageoise, manifestation d'une communauté en acte dont est exclue violence et subversion, à la mise en scène par le pouvoir d'une unanimité abstraite dans les fêtes urbaines définies comme spectaculaires. Cf. à ce sujet, l'analyse de Paule-Monique Vernes, dans «*La ville, la fête, la démocratie. Rousseau et les illusions de la communauté*», Payot, Coll. Traces, 1978.

8. Cf. Jean Duvignaud, «*Fêtes et Civilisations, suivi de La Fête aujourd'hui*», Actes Sud, 1991.

9. Voir Jacques Heers, «*La ville au Moyen-âge en Occident*», Fayard, 1990 et «*Espaces publics et fêtes publiques dans la ville médiévale*», in *L'espace du public. Les compétences du citoyen*, Colloque d'Arc-et-Senans, Plan Urbain, Editions Recherches, 1991.

d'*obligation* sont nombreuses et contraignantes. A tel point, d'ailleurs, que dès le XVII^e siècle, la hiérarchie catholique opère de nombreux «*retranchements*» (10) dans une optique de rationalisation de l'activité économique. Les jeux et distractions, la danse en particulier, sont sévèrement réglementés. Les scénarios festifs sont encadrés, préparés et mis en oeuvre, comme le montre Maurice Agulhon (11), par des sociétés de jeunesse et des confréries professionnelles, elles-mêmes manipulées par les municipalités. Plus encore, l'ordre de marche des processions équivaut à un strict partage des attributions qui tendra de plus en plus à exclure toute participation populaire. Le XVII^e siècle voit s'accroître le clivage entre les fêtes organisées par les pouvoirs et les fêtes populaires. Ainsi l'âge baroque se caractérise-t-il par une opposition de plus en plus nette entre la fête, plaisir collectif, et une théâtralisation des fêtes officielles de plus en plus chargées de cérémonial. Les fêtes spectaculaires tendent, d'ailleurs, à se doubler d'une véritable mise en place de décors et constructions éphémères.

C'est probablement ce constat qui amènera Rousseau, dans sa «*Lettre à d'Alembert sur le spectacle*» à laquelle nous avons déjà fait allusion, à proposer une dichotomie fête/spectacle.

Contrairement aux périodes précédentes, la veille et le début de la Révolution est le moment d'un véritable renouveau festif. Citant Michelet, Mona Ozouf montre que dans un premier temps, «*la fête est une levée en masse*». Elle emprunte sa forme aux manifestations traditionnelles telles que les processions, les entrées de ville ou les défilés. Les fêtes «*puisent leurs racines dans les réjouissances publiques de l'époque monarchique*» (12). Cependant la courte période révolutionnaire qu'elle analyse (1789-1799) montre que, là encore, les deux traits sont présents : transgression et maîtrise. Comme elle le dit : «*les révolutionnaires n'aiment pas le désordre*» (13). La fête révolutionnaire, patriotique ou civique, va par contre voir s'affirmer l'émergence d'un nouveau discours idéologique à travers une symbolique et un rituel renouvelés. Elle va servir à entretenir le feu sacré tant que la spontanéité populaire est au rendez-vous, tant qu'une collectivité en acte s'y exprime. Comme l'indique Mona Ozouf encore, dès qu'elle se ritualise pour servir l'intention du pouvoir, c'est à dire, la bourgeoisie jacobine, la population urbaine s'en détourne. La fête devient spectacle encombré de symboles dont la résonance émotionnelle est nulle. Dans une certaine mesure, cette courte période, très dense, illustre bien le jeu permanent entre subversion et récupération que nous mettons en évidence ici. De la Fête de la Fédération, manifestation inaugurale ou fondatrice, à la Fête de l'Être Suprême, sorte de clôture de la Révolution, c'est bien le passage d'une rupture subversive à la célébration d'un nouvel ordre dont il s'agit. D'autres périodes révolutionnaires (1848, Octobre...) sur lesquelles nous ne pouvons nous étendre ici verront opérer ce même double mouvement.

Le XIX^e siècle voit la persistance, en particulier dans le Nord de la France, de traditions populaires festives telles que les «*Géants*» (14). Mais là encore, les pouvoirs publics confisquent souvent à leur profit l'activité festive en organisant soit des cortèges, défilés et prises d'armes où les visites présidentielles se substituent aux «*entrées*» royales de l'Ancien régime, soit des spectacles comme la *Tarasque* (15). Manifestations spontanées et populaires, les carnivals à l'ancienne s'institutionnalisent de la même manière et sont pris en charge par les

10. C'est à dire de suppression de fêtes d'obligation. En Auvergne, par exemple, elles sont au nombre de 53 par an à la fin du XV^e siècle. Il n'en restera plus que 26 à la veille de la Révolution (Cf. Abel Poitrineau, in «*Les fêtes traditionnelles : protocole et surveillance*», Autrement n° 7, 1976.

11. Cf. «*La vie sociale en Provence*», Société des études robespierristes, 1970.

12. Cf. Guy Chaussinand-Nogaret, in «*Histoire de la France urbaine*», Tome 3, *La ville classique*, Seuil, 1985.

13. Mona Ozouf, «*Les révolutionnaires n'aiment pas le désordre*», in Autrement n°7, *La fête, cette hantise*, 1976

14. Le *Gayant* de Douai, les *Gilles* de Binches, *Reuze Papa* à Cassel ou bien encore Lydéric et Phinaert, à Lille. Cf. sur le sujet, deux articles de Marie-France Gueusquin publiés dans les Cahiers internationaux de Sociologie, «*Le sang et l'argent : l'honneur en jeu*», Vol. LXXXVII, 1989, et «*Le jet et le destin : prodigalités festives en France du Nord au Sud*», Vol. XCVIII, 1995.

15. A Tarascon.

sociétés de jeunesse des milieux aisés ou par les municipalités. Plus tard et sur un autre plan, dans les banlieues ouvrières, les fêtes traditionnelles telles que les *Rosières* ou le *Landy* seront progressivement éclipsées par des fêtes et commémorations (comme le 1er Mai ou la Commune...) grâce au Parti Communiste (16). Mis à part quelques résurgences d'euphorie populaire telles que Mai 1936, 1968, voire Mai 1981, le XX^e siècle se caractérise dans l'ensemble par la disparition des manifestations festives «sauvages».

L'autonomisation du champ culturel

Malgré sa brièveté, ce survol historique prouve bien ce double mouvement qui fonde la relation de la fête au politique. Résurgences subversives, voire inversion des comportements (17), et tentations récupératrices se répondent et s'étayent. Cependant, la culture reste jusqu'ici fondamentalement diffuse dans la société, au moins jusqu'à l'avant-guerre. Les tentatives de maîtrise par l'Etat ou les classes dominantes ne procèdent pas encore d'une volonté globalisante. Plus exactement, comme l'indique Michel Freitag (18), l'autonomisation du champ culturel ne porte d'abord que sur ce qu'il nomme la «*Haute culture*». Face à une société qui s'institutionnalise, elle prend la forme indifférenciée du «*besoin*» ; elle est «*refoulée dans la sphère socialement marginalisée de la "vie privée"*». C'est ainsi qu'un nouveau concept de culture apparaît, comme procès de constitution de «*l'Art*», séparé du travail. L'Art se spécifie alors comme dimension expressive de la pratique, nouveau principe d'identité s'opposant à la contrainte collective.

C'est vers la fin du XIX^e siècle qu'apparaissent les premiers symptômes du passage de cette autonomisation de la sphère culturelle à une transformation de l'art comme pratique spécialisée. Gambetta, promettant une République athénienne, propose la création en 1881 d'un ministère des Arts. Son action dans le domaine culturel reste cependant incitative. C'est avec le Front Populaire, en particulier sous l'égide de Jean Zay, que vont se multiplier véritablement les interventions de l'Etat. «*Parallèlement, l'extension et la diversification des tâches [amènent] dans l'Etat un processus accéléré de spécialisation d'abord "fonctionnelle" (ministérielle ou formelle), puis sectorielle (matérielle ou objective) et enfin purement "programmative" ("organisationnelle")*» (19). En ce qui concerne la culture, ce mouvement aboutit, dans les années 60, à la création par Malraux du ministère des Affaires Culturelles, d'abord, de la Culture, ensuite (20). C'est sans doute avec l'histoire de la décentralisation théâtrale (21) qu'apparaît le plus clairement cette prise en charge volontaire, spécialisée et dirigée de la culture. Maisons de la Culture, soutien au théâtre populaire, sont les signes tangibles d'une volonté de diffuser une «*culture pour tous*» qui se traduit par une prolifération d'équipements. Ainsi, «*les diverses pratiques artistiques tombent directement dans le champ [...] des procédures décisionnelles, et ceci d'autant plus aisément qu'ayant perdu leur légitimité ou leur évidence sémantique immédiate, elles doivent d'une manière*

16. Voir Maurice Crubellier, avec la collaboration de Maurice Agulhon, in «*Histoire de la France urbaine*», Tome 4, *La ville industrielle*, Seuil, 1985.

17. Comme, par exemple, dans la moitié Nord de l'Espagne, où lors de la Sainte Agathe, les femmes mariées prennent le pouvoir dans leur maison et dans la rue ou bien encore la fête des fous, jusqu'au XV^e siècle. Cf. Daniel Fabre, «*Carnaval ou la fête à l'envers*», Découvertes Gallimard, 1992.

18. Dans son article publié dans deux numéros du bulletin du MAUSS, «*Transformation de la société et mutation de la culture*», Bulletin du MAUSS n° 11 et 12, 1984.

19. Michel Freitag, op. cit.

20. Trois auteurs font de ce mouvement leur objet. Marc Fumaroli, dans son essai polémique sur «*L'Etat culturel. Essai sur une religion moderne*», éditions de Fallois, 1993. Michel Schneider, «*La comédie de la culture*», Seuil, 1993 et Jean Caune, «*La culture en action. De Vilar à Lang : le sens perdu*», PUG, 1992.

21. A ce sujet, voir sous la direction de Robert Abiracheb, «*La décentralisation théâtrale*», quatre tomes, cahiers Théâtre / Education n° 5, 6, 8 et 9 de l'ANRAT, Actes Sud Papiers, 1995.

croissante s'adresser aux instances décisionnelles bureaucratiques et technocratiques pour assurer leur survie et même leur identité» (22).

Ville et Culture

La culture a de nos jours partie liée avec le planificateur et le politique. Cette relation de l'artiste au pouvoir concerne de façon vitale la capacité de comprendre l'enjeu, pour la société, de cette nouvelle acception de l'espace public qui n'est plus seulement celui de la formation d'une opinion à la manière d'Habermas ; de la mise en scène minimale de passants et d'inconnus à la manière de Goffman ; mais d'une interpellation centrale de la vie sociale elle-même et de son devenir. Relation complexe qui passe par une réflexion sur le rôle social de la vie culturelle...

La culture est le moyen, devenu primordial de nos jours, de cette performativité ni entièrement civile, ni entièrement politique. C'est elle qui est chargée de fournir à un urbanisme, peu engageant, ou pour les villes moyennes et petites, en déclin d'animation, son «*supplément d'âme*». C'est elle qui fournit l'aliment festif propre à la constitution, même momentanée, de la collectivité. Par le contenu des spectacles, par leur ampleur et leur qualité, elle fait événement et histoire mais surtout, de façon plus ou moins consciente, elle suppose une efficacité spécifique, celle d'une toile de fond propre à nourrir l'imaginaire urbain.

Concrètement cela se traduit, dans les interventions en espace ouvert, par quatre opérations :

- Donner sens aux formes construites. Leur fournir grâce à l'événement culturel une syntaxe repérable, une signification reconnaissable. La fête remplace l'histoire des lieux, les charge d'images, de souvenirs. Comme un écran, elle vient se surimposer sur une architecture de béton aux géométries sans mémoire culturelle...
- Faire advenir l'histoire dans la ville grâce à l'histoire de la ville, opération correspondant à la création d'un ensemble de contemporains autour d'un même moment festif.
- Provoquer «*l'engrenage*» de la vie communale autour des rapports entre les divers acteurs, citoyens, partenaires institutionnels et politiques.
- Proposer des spectacles dont le contenu comme la forme sont chargés de proposer à la ville une sorte de biographie, sinon un mythe fondateur en référant à son passé local, fut-il pré-urbain. En d'autres termes la constituer comme un Sujet. Non seulement, comme l'enfant dans le miroir, lui faire prendre conscience de son unité corporelle, mais lui fournir une identité propre.

Centre des villes et Villes Nouvelles

Précisément parce qu'il place la ville au centre de sa démarche, ce nouveau rôle de la culture, qui constitue la troisième caractéristique du spectacle de rue, doit être analysé au regard de la diversité des formes urbaines. Nous avons choisi ici d'en traiter deux particulièrement significatives et apparemment aux antipodes : le centre des villes et les Villes Nouvelles.

En ce qui concerne le centre de nos villes moyennes où il s'agit de donner existence à des espaces délaissés ou en désuétude, en tout cas en perte de vitesse, les interventions culturelles sont la plupart du temps voulues et perçues en complément d'actions d'aménagements et de rénovation des lieux centraux.

En ce qui concerne les Villes Nouvelles maintenant, c'est plus largement la question de l'existence même d'une vie sociale qui est posée autant par les aménageurs que par les artistes.

22. Michel Freitag, *ibid.*

L'exemple de deux événements que nous avons été amenés à étudier va nous servir de guide pour dégager des éléments de comparaison entre la situation de l'intervention culturelle en centre ancien, d'une part, en Ville Nouvelle, de l'autre.

Le grenier de la ville...

Le premier exemple, nous le tirons d'une recherche menée autour de l'observation d'un événement produit par «*Lieux Publics*» (23), à la Ferme du Buisson, dans la Ville Nouvelle de Marne-la-Vallée (24), en Juin 1986. Cette manifestation - «*Trapèzes*» -, voulait promouvoir un des lieux clé de la Ville Nouvelle, la Ferme du Buisson. Construite à l'occasion de l'Exposition de 1890, à proximité de l'usine des chocolats Meunier, située sur les bords de Marne, ainsi que le note Michel Peraldi dans sa propre enquête (25) : «*la ferme n'a au fond jamais cessé d'être un monument, érigé en son temps à la gloire de l'hygiénisme et d'une autre Ville Nouvelle, la garden-city ouvrière que Meunier, patron philanthrope, ami de Fourier et disciple de Le Play rêvait d'édifier à proximité de son usine*».

Prototype de l'architecture industrielle de l'époque, la Ferme est réalisée par l'atelier Eiffel, de manière typique quant à sa forme et à ses matériaux : quadrilatère de bâtiments formant une cour divisée par une vaste halle centrale, charpentes métalliques et remplissage en briques.

C'est dans cet ensemble qui a donc fort à faire avec l'idée de Ville Nouvelle, voire d'utopie, que «*Trapèzes*» a lieu. Ce spectacle est en partie conçu comme manière d'investir l'ensemble de l'espace de la Ferme, devenue friche, comme parcours, déambulation festive destinée à une découverte, voire une redécouverte, de la ferme. On espère surtout que les spectateurs occasionnels pourront par la suite être amenés à participer aux activités plus quotidiennes du Centre d'Action Culturelle installé dans une partie des mêmes locaux. Mais plus encore, vis à vis de la Ferme elle-même, il s'agit de changer son statut de simple décor relativement invisible dans le nouveau paysage urbain et de la proposer comme un objet architectural et un équipement culturel structurant de la Ville Nouvelle.

Même de façon fragmentaire et allusive, en mettant en scène l'histoire de la Ferme du Buisson, cet ensemble concentre à merveille l'union de la nature avec l'industrie qui préside à l'image de ce chocolat bien connu de tous. En l'offrant comme un lieu d'origine qui, depuis les vaches et la paille jusqu'aux charpentes métalliques, témoins de sa modernité, le spectacle symbolise cette même union de la tradition et de la modernité à laquelle la Ville Nouvelle tient tant, elle aussi. Fabriquée par les ateliers Eiffel, celui-là même dont le nom évoque la Tour si caractéristique de la capitale, la manifestation «*Trapèzes*» permet, grâce aux prouesses de ses acrobates, de découvrir, de bas en haut, une architecture qui depuis le fer jusqu'aux tuiles multicolores de la tradition, installe la Ville dans une continuité imaginaire qui transcende la monotonie de la banlieue et l'éloignement, en une synthèse heureuse. Tout comme la ferme, le spectacle condense un périple qui est celui de la région depuis son passé agricole, industriel puis urbain tout autant qu'il décline une origine fantasmée de la ville où s'invente une filiation allant du village à la ville.

Les micros événements successifs et simultanés avec trampoline, musiques populaires, chants de la clarinette ou de l'orgue oriental, tutus des ballerines évoquant un tableau de Degas, glissant entre les arbres pour suivre une fée Mélusine s'élevant vers le ciel ; au delà de leur diversité, du terroir à l'échappée aérienne, un même rêve anime le lieu comme s'il pouvait faire la preuve de l'unité de l'espérance collective à travers les âges...

23. Centre National de Création pour les Arts de la Rue, installé à l'époque à Marne. Il est aujourd'hui à Marseille.

24. Cette recherche qui va nous servir d'exemple a été décrite dans l'ouvrage collectif «*La Ferme Urbaine*», Bernard Barilero, Jean Samuel Bordreuil, Philippe Chaudoir, Sylvia Ostrowsky, Pierre-Louis Spadone, Plan Urbain - «*Lieux Publics*», EDRESS-CERCLES, Mars 1987. Elle a fait l'objet d'un article dans *Espaces et Sociétés*, «*Parler l'architecture*».

25. Cf Michel Peraldi, «*Le temps des rites : l'action culturelle en ville nouvelle*», CERFISE, 1988.

Fiat Lux

Le second événement porte sur l'analyse parallèle de l'action de trois intervenants sur l'espace public urbain niortais, comme parties prenantes du projet de requalification du centre-ville (26). Le premier de ces acteurs, Ricardo Basualdo, scénographe urbain, est le maître d'oeuvre de la mise en scène des illuminations de Noël, événement appelé «*Noël de Lumières*». Il propose une sociabilité publique rassemblée sous la luminosité chaleureuse de ses arches fraternelles. Le second, Jacques Hondelatte, est l'auteur de travaux récents et permanents sur le centre-ville. Architecte-urbaniste, il a réalisé les aménagements des principales rues du centre. Les éléments qu'il y a installés sont tout à la fois du mobilier urbain et de la fantasmagorie. Ils rappellent un Moyen-Âge monumental sculptant ses portails rehaussés de dragons et de pieux personnages... Enfin l'éclairage des rues et plus largement la «*scénographie lumière*» effectuée par Roger Narboni rompt, au contraire, avec l'idée de lieu public et de rassemblement traditionnel. Il s'adresse plus à une évocation régionale grâce à l'utilisation d'un vocabulaire de formes tiré de l'imaginaire du Marais Poitevin proche.

Cette vaste opération de re-qualification du centre-ville dont ces trois intervenants sont partie prenante fait recours successivement à l'idée de partage de la démos grecque, au régionalisme plus romantique, à la séduction des objets enfin. Dispositif complexe qui tente de dialectiser la sociabilité et l'anonymat, la reconnaissance identitaire et l'effacement de la foule, l'intervention politique et les plaisirs de la consommation. Sous le couvert de la décoration et du rêve, c'est cela que contient, ou du moins voudrait contenir, ces interventions en apparence si peu politiques. La lumière et l'eau qui sont les éléments dominants du propos, marquent une volonté de rompre avec la rigidité d'un espace fonctionnel, d'ouvrir le centre à la fluidité du passage et du mouvement, de faire retour à une nature oubliée par l'industrie, de récuser la ville dans sa minéralité pesante tout en en gardant le vocabulaire élémentaire. Même tentative que pour la Ferme du Buisson : rompre les vieilles oppositions de la ville et de la campagne, du passé et du devenir. Surtout, ces trois interventions conçues pour aménager le centre à l'initiative de la municipalité, essayent toutes d'améliorer son «*image*» en amplifiant certains de ses traits, en insistant sur sa visibilité. Ce faisant, elles font entrer la ville dans une logique d'incitation publicitaire plus spécifique de la marchandise

Ainsi ces deux événements ont-ils comme similitude la présence simultanée (ou coordonnée) d'un aménagement classique et d'une forme nouvelle d'intervention culturelle à l'échelle de la ville. Ils diffèrent par le lieu qui les accueille : un exemple princeps de ville moyenne, Niort, pour «*Noël de Lumières*» ; un équipement culturel en gestation en Ville Nouvelle, Marne-la-Vallée, pour «*Trapèzes*».

Nous allons montrer maintenant comment ces types d'interventions culturelles constituent des *analyseurs* de l'espace social au plan de la composition des publics, d'abord, du point de vue de la perception imaginaire ensuite, comme association d'une qualification de l'espace public à son usage, enfin.

26. Analyse développée dans l'ouvrage «*Autoportrait d'une ville moyenne. Noël de Lumières à Niort*», Philippe Chaudoir et Sylvia Ostrowetsky, en cours de publication, et qui fait suite à une étude pour le compte du «*Merveilleux Urbain*» en 1994.

Un public composé

Dans un premier temps et dans les deux cas, ces interventions jouent d'abord un rôle de différenciation des publics locaux. Elles ont le rôle d'un prisme apportant un éclairage singulier sur les pratiques des citoyens ou des «*néo-citadins*», sur les réseaux structurants des relations sociales, non moins que sur le découpage qualifiant/disqualifiant des espaces publics qui structure la perception que les habitants ont de l'environnement.

La plupart du temps, ces manifestations ont l'ambition de s'adresser à l'ensemble de la population, et par delà, à la population de la ville comme ensemble. Selon la logique marchande, il ne s'agit pas simplement d'y drainer le maximum de public, ni même de proposer ce spectacle à des simples consommateurs passifs, mais bien plutôt de convier à la consommation comme à un spectacle. Puisque s'y met en scène un segment de l'histoire de leur ville, de son évolution récente, voire de sa «*pré-histoire*» comme pour la Ferme, les associer à une performance dont ils sont les acteurs. Bref, la scène dressée fonctionne comme un miroir, où une «*subjectivité urbaine*» enfouie ou naissante est conviée à prendre forme, à découvrir son identité tout comme l'enfant son unité corporelle, avons-nous dit...

Production identitaire mais aussi projet d'avènement d'un lieu-clé de la Ville Nouvelle (La Ferme du Buisson), «*Trapèzes*» apparaît bien comme un «*révélateur*» de la vie locale. C'est à ce titre que nous avons analysé la manière dont la ville, entité structurée par des différences sociales et spatiales, «*réceptionne*» le travail des artistes. Le déroulement même du spectacle «*agit*» sur la ville. D'une part en proposant une lecture de l'histoire du patrimoine de la ville (cheminement le plus souvent «*ré-approprié*» par les spectateurs). D'autre part à travers un événement festif, en provoquant la co-présence d'habitants de la Ville Nouvelle dans un même lieu. On comprend le sentiment collectif quasi fusionnel d'appartenances qui peut surgir, grâce au spectacle, ne fut-ce que le temps de l'événement.

La Ferme du Buisson elle-même devient, selon les termes d'un des habitants, le «*grenier*» de Noisiel ce qui signifie aussi son refuge, son foyer...

L'exemple de Niort, quant à lui, relève sans doute d'un sentiment plus diffus. Si l'idée de collectivité y est clairement présente, la révélation de l'histoire urbaine est moins bien partagée. Mais, il est vrai, le propos est ici plus ambitieux, à l'échelle de la ville toute entière et non polarisé sur une architecture spécifique et quasi centrale.

Les diverses enquêtes menées auprès de commerçants, d'enfants et de collégiens nous ont permis d'objectiver la réceptivité de l'ensemble urbain à ces expériences et notamment de mettre en évidence des décalages selon les appartenances sociales, les lieux, non moins que de faire apparaître des lignes informatives privilégiées attestant de l'existence et de la prégnance de réseaux sociaux et surtout de mesurer l'efficacité socialisante et symbolique des trois interventions.

La puissance urbaine de l'imaginaire

Comme analyseur toujours et dans un second temps, les interventions culturelles permettent de cerner les régularités qui organisent les perceptions imaginaires des lieux publics, c'est à dire la manière dont est «*agi*» par l'événement l'«*image*» de la ville et de ses lieux. Le contenu de ces interventions et la symbolique qui s'y déploie sont, dans les deux cas, analysés en relation avec une histoire locale surtout rurale comme si, encore une fois, l'urbain y avait ses assises. En rappelant les origines rurales de la Ferme du Buisson, d'un côté, ou en s'appuyant sur l'imaginaire et le bestiaire du Marais Poitevin, de l'autre, c'est une continuité fantasmée qui est là présentée.

Concernant les Villes Nouvelles, le propos de l'animateur de «*Lieux Publics*» rejoint sans ambiguïtés celui des urbanistes. Son projet : donner une mémoire aux lieux. Grâce à un spectacle, proposer un aliment à l'imaginaire. Sorte de résonance entre le site et la fête, le rapport entre les deux se présente comme une série récurrente... La fête accroche la lumière à l'espace, l'agrément du lieu à la crainte de la prouesse et le symbole à l'événement sportif. Le trapèze donne encore plus d'ampleur à l'architecture. Une profonde unité se dégage, celle d'un sentiment de bien-être.

Pour les centres-villes, les Illuminations s'inscrivent dans une volonté affirmée de continuité géographique, historique et sociale avec la ville. Même si elles empruntent à un artisanat étranger, leur caractère traditionnel rejoint une forme qui depuis le Moyen-Âge permet d'accompagner des lignes de force déjà tracées par l'histoire dans le paysage de la ville et de sa région, sans rupture de ton. Elles magnifient et rendent manifeste ce qui existe déjà de façon latente. Elles interviennent sur deux plans, celui du contenu culturel et celui de la forme architecturale de la ville.

Que ce soit pour rappeler, en plein centre, la Sèvre Niortaise toute proche ou encore la rivière souterraine dont les rues traitées sont censées suivre le cours, la lumière vient non seulement renforcer une linéarité structurante mais développer les significations multiples liées à la fluidité. Ce cheminement est construit selon la position clairement énoncée par son concepteur : «*comment révéler un lieu par la lumière et stimuler la promenade...*»

Alors que l'action initiée par Ricardo Basualdo relève d'un culturalisme classique se plaçant en continuité avec l'histoire urbaine, Hondelatte opte pour un lieu chaviré par l'imaginaire de quelque dessinateur de bande dessinée. Tandis que le même Hondelatte envahit la rue et provoque le passant, Narboni fait monter le regard et liquéfie l'ensemble du lieu qui prend ses distances et s'installe dans un face à face nocturne impressionnant entre ciel et terre. Les limites de la ville s'étirent au profit d'un regard éloigné et plus métaphysique.

Le premier adopte le style respectueux du symbole, le second fait du psittacisme de l'image, le troisième «*écologise*» la ville. Le premier noue la ville du Moyen-Âge avec l'espace perspectif de la Renaissance, le second s'inscrit dans l'espace imaginaire presque hyper-réel du dessin légendaire ou de la fiction, tandis-que le troisième, plus tactile et rêveur, propose un retour presque éthique à la terre. Plus largement symboliques ou plus strictement allusives, les propositions de Basualdo, Hondelatte et Narboni correspondent bien toutes à ce surlignage contemporain qui va des rénovations propres à la gentrification des centres-villes à ces clins d'œil matérialisés que sont les sculptures proposées par Hondelatte ou ces bouts de campagne à la ville offerts par Narboni.

Dans toutes ces manifestations, il s'agit, par la force propre de l'événement «*plastique*» (ou chorégraphique, ou musical...) de marquer ce lieu de manière durable. A cet égard, le contenu de l'événement importe moins que son intensité ; si donc celle-ci est réelle alors on peut escompter que le souvenir en reste gravé dans la mémoire et que l'espace se constituera du coup comme support d'une mémoire communale. Nouveau travail quasi politique des artistes qui vise à «*modeler*» l'espace par l'irruption d'événements forts vécus «*in situ*» par la population. Même si le partage d'un espace et le partage d'événements (de même «*temps*» donc) constituent et alimentent une mémoire sociale, on peut cependant mettre en doute les chances de réussite d'une telle «*fabrique imaginaire*» de lieux urbains. On sait, en effet, que cette fonction de contemporanéité - d'être contemporains de mêmes événements - est de plus en plus «*trustée*» par les médias, intrinsèquement délocalisés.

Qualification des lieux

Sous un troisième angle d'analyse, et plus positivement, il semble que les pratiques des Artistes publics aussi bien que celles des urbanistes soient prises dans deux dérives qui les font se rencontrer, ou en tout cas se rapprocher l'une de l'autre. Un terrain intermédiaire se dessine ainsi à l'horizon de ces deux «familles» de pratiques qui est celui de la qualification des lieux. Une reconnaissance commune se dégage qui pose la pertinence de cette qualification imaginaire dans le fonctionnement urbain et dans l'émergence d'espaces publics réellement investis. Une préoccupation s'affirme, qui concerne la maîtrise théorique et pratique des dynamiques sociales qui président à ces procès de qualification.

Du côté de l'urbaniste, la «mission» originare d'offre d'espaces se double de plus en plus d'un travail de qualification symbolique de ces espaces : en témoignent des expériences aussi contrastées que celles de «*Banlieues 89*», celles des campagnes publicitaires pour les Villes Nouvelles, ou encore celles de la fabrication, publicitaire elle aussi, d'images de villes, particulièrement présentes dans les années 80...

Du côté de l'art public, le problème n'est plus d'offrir un spectacle ou des oeuvres, mais de saisir le moment créatif comme expression de l'identité d'un lieu (c'est le cas de la Ferme) et comme condition d'une réappropriation collective, publique, de l'espace (ce qui est le propos des Illuminations).

Les Illuminations de Ricardo Basualdo endossent ainsi non seulement une capacité à gérer un type particulier d'espace, mais à en valoriser d'autres. Dans le cas des rues piétonnes, elles amplifient le caractère théâtral de la scène urbaine comme décor. Ailleurs, en se concentrant sur l'architecture et le dispositif urbain, elles permettent que la ville elle-même se constitue comme sujet du spectacle. On retiendra ce triple rôle des Illuminations qui font du centre alternativement ou simultanément, un décor, une scène, un lieu d'exposition pour le regard. Ces rôles que les Illuminations viennent alimenter ne dépendent pas seulement de la ville, pas seulement de l'habileté des concepteurs, mais aussi d'une époque, d'un public, de la volonté politique des différents représentants de la ville, de chaque participant. Une manifestation, autrement dit, même si elle possède une efficacité propre irremplaçable, ne suffit jamais à son propre sens. Non seulement la signification change avec le contexte mais le contexte historique, social, architectural et urbain change lui-même avec la manifestation. La création culturelle fait donc l'objet d'un pari sur le devenir politique des villes.

En ce sens, dans le cas des Villes Nouvelles, il y a une sorte d'équivalence entre les nouvelles modalités d'intervention culturelle et ce que l'on espère de la «*substance urbaine*» de la ville.

Une reformulation contemporaine.

Dernière étape du spectacle de rue comme acteur local, une nouvelle génération s'affirme qui frappe plus encore les mémoires et les lieux. Ces interventions proposent à la ville non pas seulement une histoire linéaire comme on a vu ici mais des ruptures, en effet, des «*perturbations*» génératrices. Ainsi Jacques Livchine, du Théâtre de l'Unité, parlant de son action à Saint-Quentin-en-Yvelines, affirme : «*On était payé pour perturber*».

La dimension imaginaire occupe, ici aussi, une position centrale dans la thématique du spectacle vivant : «*c'est ça notre art, c'est de faire basculer le quotidien des gens (...). de faire basculer dans le même temps et dans le même lieu de la réalité à l'imaginaire*». Ce travail sur l'imaginaire a, de même, comme objectif de faire trace : «*plus qu'une marque... une écriture indélébile*». L'espace accède à la monumentalité non parce qu'il a été conçu comme

tel mais parce qu'il a été exhaussé, signifié comme un des pôles majeurs de la Ville Nouvelle ou du centre historique.

De même l'événement culturel veut conforter, alimenter l'enjeu politique de la ville. Constituer un foyer, une vie communale, un passé. Il veut construire, là encore, une sorte d'archéologie identitaire, donner sens aux espaces, donner une communauté aux sens. Unités et ruptures, au-delà de leurs espérances, tels les contreforts des cathédrales, étayent une volonté identique qui n'a de sens que si elle sait échapper au fonctionnalisme de l'équipement.

Les structures d'intervention en Ville Nouvelle, au moins à l'origine, ont souvent promu, il est vrai, un projet concerté avec d'autres partenaires implantés sur place. Elles ont acquis par là une reconnaissance formelle qui prolonge l'ambition de fédérer les habitants de la ville. Elles rejoignent ainsi d'autres structures qui participent clairement d'un projet urbain, mais dans le contexte des centres, cette fois. Ainsi les deux exemples que nous avons développés, celui de Ricardo Basualdo et celui de Michel Crespin, s'inscrivent-ils ponctuellement dans cette lignée (27).

A l'inverse donc, un autre type de pratiques (28) agit de manière sensiblement différente. Il se situe plutôt face à des interlocuteurs que face à des partenaires. A dire vrai, il constitue désormais l'essentiel des «troupes» du spectacle de rue.

Cependant, les deux formes d'interventions convoquent différemment la réalité urbaine.

Le premier type d'intervention, celui sur lequel nous nous sommes le plus apesantis jusqu'ici, est interne au procès d'urbanisation et de qualification. Il tente de créer l'urbain à travers une sorte de geste. Même s'il utilise des moyens techniques avancés c'est sous la forme d'une succession, c'est à dire d'une temporalisation (sinon un récit, du moins un contenu représentatif), qu'il se présente. Par contre il «stabilise» l'espace, il tente de faire site, sinon théâtre. C'est bien comme cela qu'il fonctionne en tous cas pour les spectateurs, qui en rajoutent dans le classicisme et l'investissement affectif.

Le second type d'intervention est plus une proposition d'humeur, de dérangement. D'abord parce que c'est tout l'espace de la ville qui est mobilisé cette fois et c'est l'événement à l'inverse qui se fait chose et jeu des choses urbaines. L'exemple du «*Géant tombé du ciel*», où *Royal de Luxe* amarre puis promène un géant dans les rues de Nantes puis du Havre est significatif à cet égard. Il n'est pas tant le «*remake*» des Géants de Douai ou de Cassel qu'il vient plus largement, tout en s'inscrivant dans la filiation coutumière nordique, tenir un discours autre. Par sa seule présence, le géant nous métamorphose en lilliputiens en faisant basculer l'espace du conte dans l'espace de la ville. Il «*sublime le proche et fait avancer le lointain, efface la trivialité du quotidien et réhausse une architecture agrandie*» (29). Il nous dit l'utopie (30), la critique du présent, les lieux usés de notre quotidienneté. Le géant «*syncrétise à travers les antinomies expressives du proche et du lointain, du grand et du petit, l'unité socialisante du lieu et sa capacité à ingérer les unités singulières qui le peuplent*» (31). Si ce type d'intervention se caractérise par l'absence de programme narratif ou de récit, il décline par contre, sous la forme du thème et de ses variations, une même origine, une perdurance des figures, une éthique et une esthétique du monde et des au-delà.... De même *Générik Vapeur* investit les rues d'Aurillac dans un parcours tonitruant avec son «*fil harmonique*», selon une rhétorique publicitaire, sans doute, moins littéraire ou théâtrale. Succession de séquences où le

27. Ponctuellement, parce que la nature des engagements contractuels, pour les mêmes artistes, change. Aujourd'hui Michel Crespin est installé à Marseille, Livchine à Montbelliard, la municipalité de Niort n'a pas souhaité continuer l'expérience des illuminations avec Ricardo Basualdo...

28. De pratiques, donc, plus que de structures.

29. Sylvia Ostrowetsky, «*Un géant tombé du ciel*», revue *Che Voi* n°3, 1995.

30. In «*Utopiques - Jeux d'espaces*», Minuit, 1973.

31. «*Un géant tombé du ciel*», op. cit.

fil électrique, la corde à linge, la portée, tissent une métaphore du lien social, où l'intervention de *Générik Vapeur* renvoie au slogan d'EDF, partenaire de l'opération, «*le courant qui relie les hommes*».

Cette figuration de détournement en forme de rébus prend en charge le *sens spatial* et lui redonne vigueur et intensité. Il y a là un propos critique sur la ville elle-même et sa deshérence, un refus de la théâtralisation de l'espace, un équipement dans la mesure où il est largement soutenu par les municipalités mais qui se réfute lui-même comme tel comme s'il avait conscience du danger d'une fonctionnalisation de la culture tout en ne pouvant pas s'en passer. On retrouve là encore, même si c'est sous une forme amoindrie, cette récurrence de l'opposition entre transgression et intégration. Mais ce qui caractérise, à coup sûr aujourd'hui, les deux formes, c'est qu'elles sont en relation obligée avec la collectivité publique et participent toutes deux d'une action culturelle reconnue, même si ce n'est pas sans heurts. Se pose dès lors la question du rapport entre la création et la demande, pour l'un et l'autre des deux types d'interventions analysées. A cet égard, les deux sont traversées par une autre division plus concrète où l'on observe une inversion des préoccupations dans les rapports avec l'institution. Ceux qui sont implantés dans une ville se plaignent de la volonté des politiques de vouloir les soumettre. Les autres espèrent un minimum d'aide pour faire un «*coup*» et s'appuient surtout sur les médias pour en rendre compte et faire écho à leur opération.

Les premiers ont parfois établi des relations de confiance avec les élus. Au bout d'un temps, pourtant, c'est souvent la dégradation, voire la rupture. Les autres doivent à chaque fois «*réamorcer la pompe*» de la mise en confiance et de la séduction. Pierre Berthelot, de *Générik Vapeur*, a une formule heureuse à ce sujet, parlant «*d'octobrer*» quant à l'intense et saisonnière activité de dépôts de projets auprès des municipalités dans la période précédant la clôture des budgets.

Les derniers considèrent, à juste titre peut-être, qu'ils prennent plus de risques. Leurs relations avec l'extérieur sont à la fois locales, régionales, départementales, mais aussi reliées aux réseaux délocalisés de l'argent et de la communication. Ce sont surtout les plus intégrés qui se plaignent le plus de la crainte constante de récupération alors que les seconds font face aux rudes lois de la marchandise.

Est-ce le fait de penser l'espace en termes volontaristes d'enculturation et de socialisation qui rapprochent les créateurs des pouvoirs locaux, ou n'y-a-t-il pas une nécessité formelle mais aussi de contenu liée à la nature d'un type politique de demande ?

En tout état de cause, la culture est devenu un moyen d'oeuvrer la ville, de combattre des stigmates de déqualification ou de promouvoir une image positive. Paradoxalement, en particulier parce qu'ils y voient une performance médiatique gratifiante, la subversion propre aux projets du deuxième type est de mieux en mieux admise par certains décideurs. Doit-on opposer dès lors à l'intégration des premiers la récupération des seconds ? Mais qui récupère qui, en l'occurrence, car le groupe des artistes pourrait tout aussi bien avancer qu'il utilise la manie publicitaire des politiques au service de leur propre projet de subversion esthétique.

Dans la plupart des cas, au moins pour les artistes les plus marquants, il s'agit bien de confronter l'espace à une production de sociabilités publiques, d'engager cet espace dans des processus identificatoires, d'articuler expression et symbolique, de légitimer ainsi cet espace comme lieu public. Les entretiens que nous avons mené montrent que même si ce propos n'est pas forcément nettement réfléchi, il est clairement sous-jacent dans la quasi-totalité des cas.

Mort du piéton

Quitte à l'instrumentaliser au service d'une vie sociale déresponsabilisée, et en crise, ensuite, l'urbanisme contemporain a trop cru en une fonctionnalisation de la culture. Car c'est en autonomisant ce niveau de la vie sociale qu'on risque de lui faire perdre son rôle fondamental, au contraire. Le spectacle de rue tente l'urbanité par la dissémination culturelle. Tout comme la manifestation, elle en est son symptôme mais peut-être aussi sa sauvegarde. Face à des espaces qui se mondialisent et se virtualisent, la ville et ses connotations historiques apparaît de plus en plus comme un objet désuet, comme un musée, un lieu de nostalgie mais aussi, tout comme bien des oeuvres reconnues après coup, le lieu de l'éminence et de la légitimité. Le combat de l'urbanisme contemporain, comme celui des artistes de rue, en faveur de la culture urbaine pourrait bien apparaître malgré leurs déclarations et les formes très innovantes de leurs manifestations, les expressions les plus réussies du clin d'oeil et de la distance «*post-moderne*». Cependant on peut dire aussi que les «*meilleurs*», tels *Générik Vapeur* ou *Les Piétons*, tout en se servant des méthodes de la publicité et de la bande dessinée particulièrement bien adaptées à l'idée de passage, de mouvement, de lecture rapide propre à l'espace public de la ville, utilisent sa puissance figurative pour un discours critique qui reste dans la tradition libertaire de l'art et de la chanson de rue.

Les irruptions des banlieues, la façon dont elles utilisent elles-aussi le scandale pour être présentes sur les ondes et l'image, montrent combien l'équipement culturel relève désormais du procès médiatique. La bonne volonté des acteurs fait comme si elle ne savait pas que la ville et ses lieux d'expression font désormais voisiner la petite lucarne avec le néon de la grande surface, la rue et ses carrefours avec «*La Lanterne*», «*La Rue*», «*Le Réverbère*», «*Macadam*», de ceux que l'on nomme sans domicile fixe comme s'ils étaient voués à jouer les figurants du spectacle mouvant de la rue.

En conclusion ? Un art sans domicile ou un «*équipement*» pour le piéton ?

Philippe Chadoir, Sociologue, Maître de Conférence associé en Gestion Urbaine à Aix-en-Provence (Université de la Méditerranée). Il est membre de l'EDRESS (Equipe de Recherches et d'Etudes en Sciences Sociales. Dir. Sylvia Ostrowetsky) et consultant dans un cabinet d'études (Services Conseils Etudes Urbaines).

Sylvia Ostrowetsky, Professeur des Universités à l'Université de Picardie, est responsable du DEA «Savoirs, individu, sociétés» de la Faculté de Philosophie et Sciences Humaines et Sociales de cette même université. Elle a créé et anime depuis 1971 l'EDRESS. Elle est l'auteur de nombreux ouvrages dont L'imaginaire bâtisseur (Méridiens-Klincksieck, 1983), analyse l'urbanisme contemporain à travers les Villes Nouvelles françaises et Sociologues en ville, Dir. (L'Harmattan, 1996), tente une réflexion théorique sur les découpages des disciplines en Sciences sociales relativement à l'espace.

Les deux auteurs travaillent sur le spectacle de rue, les espaces de l'immigration et, en général, sur les dispositifs spatiaux de la vie sociale et culturelle.