

L'INTERPELLATION

DANS LES ARTS DE LA RUE

ESPACES ET SOCIÉTÉS N°90/91 - LES LANGAGES DE LA RUE

Philippe Chaudoir

Vers le début des années 70, la France voit se développer une forme d'événements festifs prenant comme cadre les espaces extérieurs et les lieux publics. Les acteurs de cette forme d'intervention culturelle regroupent aujourd'hui toutes ces manifestations sous le terme générique et englobant d'«*Arts de la Rue*». Cependant la perception de l'unité et de l'homogénéité de cette démarche, qui relève d'une logique volontaire, est souvent peu perçue par le grand public. Celui-ci considère en effet, le plus souvent, qu'il s'agit d'animation et place ces événements sous le registre socio-culturel. L'ambiguïté réside d'ailleurs dans le fait que ce mode d'investissement de l'espace urbain semble exister dès le Moyen-âge (1). Pantomime, bateleurs, saltimbanques, se manifestent alors autour des foires (2) mais aussi sur le parvis des églises et dans les processions (3). Au XIX^{ème} siècle encore, on les rencontre de façon plus concentrée sur les boulevards, avec le fameux «*boulevard du crime*» si bien représenté dans les «*Enfants du Paradis*» de Marcel Carné (1945). Ils accueillent, sur des tréteaux, les funambules, les enfants de la balle avec les baraques foraines, entresorts, tournants et banquistes. La seconde partie du XX^{ème} siècle, à part les moments privilégiés des foires (la foire du Trone), les voit disparaître ou presque. Ce bref panorama nous permet d'identifier un type de situation et un type d'acteur qui pourraient sembler, dans une lecture rapide, s'inscrire dans une sorte de continuité traditionnelle de l'occupation festive de l'espace urbain. D'un point de vue historique, cette continuité est évidemment illusoire. Ces formes d'occupation de l'espace renvoient, pour chaque époque, à des champs sociaux, économiques, symboliques fondamentalement différents. Cette perception actuelle de l'intervention artistique comme animation révèle d'ailleurs la rupture avec les périodes précédentes où ne s'est jamais posée, dans ces termes, la question. Reste cependant que la représentation d'une histoire linéaire est vivace.

Il s'agit donc pour nous de mettre en évidence l'existence d'un mouvement artistique doté d'un propos spécifique couplant une problématique de l'espace urbain et de l'action culturelle. La visibilité de ce mouvement, sa notoriété relative, ont été essentiellement fondées par l'action de quelques troupes «phare» telles Royal de Luxe. De grandes manifestations spectaculaires et fortement médiatisées comme celles du bicentenaire de la Révolution ou l'ouverture des Jeux Olympiques d'Albertville ont contribué à l'identification d'un *genre* spectaculaire. Au delà de ces «figures de proue» qui pourraient constituer une exception, l'autonomie de ce type de pratiques par rapport à des formes artistiques plus classiques est pourtant attestable. Parler d'un mouvement ne signifie pas pour autant décrire un ensemble parfaitement homogène. Des hiérarchies existent clairement.

2

Le propos varie, chez les acteurs du spectacle de rue, d'une théorisation aboutie à une pratique sans interrogations. Au delà de ces différences internes, il y a bien pourtant une sorte de concomitance entre des situations, des occasions, des types de lieux et de villes.

D'une manière préalable, la notion d'«*Arts de la Rue*» nécessite alors d'être construite si l'on ne veut pas s'en tenir à la simple reconduction du propos que portent les acteurs de ce mouvement. L'analyse permet, à cet égard, de dégager des régularités et des différences. Globalement, le phénomène est essentiellement constatable dans les villes moyennes. Les financements sont en grande majorité issus des collectivités locales, sous forme de subventions. L'apport de l'Etat, celui des structures culturelles classiques (type Scènes Nationales) ou encore du mécénat est à peu près négligeable. Les «*Arts de la Rue*», sous l'angle de leur économie, sont donc totalement imbriqués avec une demande publique essentiellement communale, ceci s'étant largement accentué depuis la mise en oeuvre de la décentralisation. Cette relation structurelle implique une quasi allégeance sans pour autant qu'une véritable autonomie financière soit à la hauteur de cette demande. Le contrecoup de cette alliance disproportionnée, c'est la gratuité des spectacles, gratuité très largement théorisée comme moyen d'accéder à un public large et présent dans l'espace public dans sa diversité. D'une certaine manière, la perception par le public d'une logique de l'animation n'est donc pas si éloignée de la réalité.

En terme d'action urbaine, l'intervention du spectacle de rue paraît étroitement conditionnée aux questions du moment. Dans le contexte des années 70, la «crise des centres» s'est accompagnée d'interventions visant à un «rattrapage d'image» ou à une «requalification». Dans les années 80 et 90 un recadrage s'est opéré sur les quartiers plus périphériques, notamment avec l'émergence de la politique de la Ville. Les artistes ont assez fréquemment suivi le mouvement tout en y fondant la rationalité de leur propos. D'ailleurs, au sens large du terme, une des composantes majeures du spectacle de rue est sa nature politique, ou plutôt, pour relativiser, son engagement.

Du point de vue des formes mises en oeuvre, le spectacle de rue manifeste souvent une volonté de dépasser les clivages disciplinaires artistiques. Bien que très majoritairement liés à des formes de représentation théâtrale, les «*Arts de la Rue*» procèdent souvent d'un mélange des genres : chorégraphie, arts plastiques, musique, cirque, pyrotechnie et machineries diverses. Les situations extérieures obligent également à une sorte de primat de la mise en scène, de la mise en espace, aux dépens du texte.

C'est en cela que réside une des différences essentielles avec les modes d'intervention artistique plus classiques. La transversalité des formes expressives, le primat des espaces extérieurs et de la spectacularité, la gratuité des manifestations constituent une véritable spécificité.

Si la rue, comme sorte de figure générique de l'espace public, est le lieu privilégié de ce mode d'action culturelle, jusqu'à lui donner son nom pour le qualifier, nous sommes alors amenés à nous interroger sur ce qu'implique ce contexte particulier, sur le plan théorique des rationalités de l'action artistique.

3

Nous souhaitons montrer ici que cette résurgence apparente de manifestations festives, qui rappelleraient la tradition mais sous des formes plus ou moins nouvelles, s'inscrit, en fait, essentiellement dans le contexte d'une crise urbaine, sociale et politique et y puise largement ses logiques d'action. Tout en se référant (4), en effet, à un passé historique et au delà d'un simple retour nostalgique, ces nouveaux animateurs, ces nouveaux spectacles, ces nouvelles manifestations, prennent en charge leur époque. Cette prise en charge se condense dans une idée nouvelle qui consiste à tenter de réanimer la rue. En tant que telle, elle a comme objectif fondamental de *re-donner* sens à la notion d'animation urbaine, de vie urbaine. En ce sens, ces nouveaux modes d'intervention festive semblent partager les finalités de l'aménagement et de l'urbanisme de leur époque. Quand on les soumet à une analyse approfondie, ils renvoient, en particulier et sans le savoir sans doute, à une conception habermassienne de l'espace public, c'est-à-dire à un espace collectif envisagé comme support communicationnel de l'échange et de la constitution de l'opinion. Cependant, si la rue et les espaces publics, tels qu'Habermas les a dessinés, étaient pour lui constitutifs de la fabrication d'une opinion publique, ils semblent aujourd'hui, dans ce mouvement contemporain, essentiellement conçus pour produire, comme en aval, et ne serait-ce que momentanément, le public lui-même, comme ensemble.

La rue, dans cette nouvelle conception, est avant tout un lieu *commun*. Profitons-en pour noter que l'approche habermassienne, si elle est au centre d'une conceptualisation de l'espace public, définit l'espace, à notre sens, de manière essentiellement abstraite. Notre propre approche (5), tout en s'appuyant par ailleurs sur les acquis des travaux d'Habermas, insiste cependant sur sa dimension matérielle, définissable en terme de cristallisation, comme le dirait Halbwachs.

Autrement dit, une définition préalable de l'espace public paraît nécessaire à l'exposition de notre propos. Suivant Jean-Samuel Bordreuil (6), nous dirons que *«Tout espace public est un espace où se distribuent de manière tantôt diffuse tantôt "saillante" des considérations réciproques qui touchent à l'identité des sujets [...]. La gradation des espaces, du privé au public en passant par "l'intermédiaire", fait d'abord fond sur des différences d'accès. Ces différences d'accès sont elles-mêmes discriminantes ; elles sélectionnent différemment des sous-groupes d'étendues diverses : plus l'accès est réservé plus le sous-groupe est restreint et plus son identité est "saillante". C'est donc autour de cette notion d'accès réservé qu'un rapport entre espace (territoire) et identité est pensable : l'étayage d'un sentiment identitaire (d'appartenance à une communauté) s'y monnaie en appropriation exclusive. A contrario l'espace public comme espace ouvert rompt avec cette dimension territoriale et est envisagé comme lieu de l'universel, de l'indifférence aux différences (pour utiliser les termes de G. Simmel) : ce qui s'y perd en identité s'y gagne en démocratie (en droit d'accès) [...]. Or qu'est-ce qu'un espace public, sinon un espace, en droit, où tout le monde a accès ? Dès lors ce qui fait sa définition fait aussi qu'on ne peut y identifier un individu selon la place qu'il y occupe : ceci parce que s'introduirait ipso facto l'idée d'une "privativité" c'est-à-dire d'un espace propre (au double sens de l'appartenance exclusive et de l'expressivité) [...].*

Plutôt convient-il de partir du schéma et de la réalité de l'exposition publique (au regard des autres) : socle éminemment mobile, précaire, problématique et cependant irréductible».

ESPACE PUBLIC ET RÉFLEXIVITÉ DE L'ACTION

Nos contemporains partagent souvent le sentiment que la ville aurait perdu sa capacité de fréquentation publique et, plus largement, que le lien social, toujours en ville, se dilue. Comme

en réponse à cette affirmation, ces nouvelles formes d'intervention culturelle reposent sur le pari volontaire d'un «*déblocage*» de l'ordre urbain par l'irruption d'une vie publique mais aussi, souvent, politique.

Sous cet angle, la fin des années soixante se spécifie par des formes d'action susceptibles de récréer du lien social et de la vie politique et sociale, et ceci dans une logique anti-individualiste. Mais, au lieu que ce mouvement passe essentiellement, comme le montre Habermas au sujet de l'émergence de l'espace public, par des discussions, des clubs, des journaux, il se manifeste aujourd'hui par un renouveau festif. Celui-ci désignerait, finalement, toute l'originalité de cet espoir de refondation culturelle d'une vie sociale s'absorbant à elle-même..

Ce mouvement n'arrive ni par hasard, ni dans une sorte de continuité historique factice. S'il s'inscrit dans son époque, c'est parce que celle-ci est précisément le moment d'une remise en cause du fonctionnalisme et, en cela, les «*Arts de la Rue*» font cause commune avec un certain urbanisme contemporain. En effet, ces manifestations sont, en quelque sorte, introduites dans une logique volontaire de l'équipement. Apparemment, à l'inverse d'une définition fonctionnelle et immobilière, de tels événements culturels se caractérisent par leur aspect diffus, non assignable a priori à un endroit reconnu de l'espace urbain. Pourtant, le renouveau contemporain qui les anime n'a pu se mettre en place qu'à la condition de s'intégrer, bon gré mal gré, dans cette catégorie. C'est même le double aspect d'une apparente continuité festive traditionnelle et d'une politique volontaire qui est à l'origine, sinon de leur originalité contemporaine, du moins de l'ampleur de leur renouvellement. S'ils s'inscrivent dans l'apparence d'une continuité historique de l'expression festive occidentale, c'est à la fois parce qu'ils renvoient au double mouvement de la «*transgression*» populaire et de sa «*récupération*» par les pouvoirs locaux. Mais surtout, ils participent d'une rupture consécutive à un vaste mouvement d'autonomisation de la sphère culturelle provoquée par l'intervention étatique au XIX^{ème} et plus particulièrement dans la première partie du XX^{ème} siècle avec sa prise en charge de la «*culture pour tous*» ; moment essentiel de l'émergence de la notion même d'équipement. Dans cette optique, et depuis les années 60, ils sont ainsi partie prenante de ce grand mouvement de prise de conscience de la question urbaine.

Ce renouveau culturel a également fort à faire avec la ville comme *polis*. Mais ce retour au politique transite par le médium culturel. Les urbanistes constatent, dans les mêmes années, leur incapacité à faire de l'urbain et croient pouvoir atteindre leur objectif en passant par l'intermédiaire du théâtre de rue pour le retrouver.

Ainsi c'est bien d'une action politique dont il s'agit, mais engagée dans des stratégies volontaires réfléchies. Tandis que les «*Arts de la Rue*» veulent faire de la politique grâce à la fête, les urbanistes veulent faire de l'urbain grâce aux «*Arts de la Rue*».

En élargissant la perspective, ce mouvement culturel apparaît comme quasi contemporain d'autres phénomènes qui manifestent, eux aussi cette réflexivité. C'est le cas notamment du *néo-style* pavillonnaire (7), du retour au style rural et, du point de vue des villes, des Villes Nouvelles et de la requalification des centres anciens. Mais, au delà même de leur contemporanéité, c'est d'une sorte de cristallisation de ces phénomènes dont il faudra parler.

Alors, bien sûr, cette logique du «*revival*», comme idée seconde de l'action, qu'elle soit urbanistique ou culturelle, doit nous interroger. Ce travail qui consiste à finaliser le festif, à toujours vouloir renouer avec quelque chose, à créer du lien pour suppléer à son absence ; ce travail qui renvoie à la figure mythique de la ville moyenâgeuse, de l'agora ou du boulevard du crime n'est-il pas profondément ambivalent ? Jamais, en effet, des sociétés spontanément symboliques comme celles du Moyen-âge, par exemple, n'ont opéré un tel travail de décalage

réflexif. Il s'indique donc ici, en creux, une spécificité historique qui doit nous dégager de l'illusion cyclique du retour.

Du coup, c'est la notion même de résurgence qui est en cause. Elle désigne, si l'on n'y prend pas garde, l'apparente continuité historique d'un phénomène et la nature cyclique de ses manifestations successives. Elle inscrirait donc les formes contemporaines dans l'actualisation d'une tendance, en quelque sorte, structurelle. Du saltimbanque des parvis d'église ou des foires (8), en passant par l'entresort du Boulevard du Crime, jusqu'à nos modernes artistes de rue, il n'y aurait finalement que la permanence d'une sorte de «nécessité» festive, parfois provocatrice ; forme à l'extrême, et pourquoi pas, de régulation sociale par la catharsis...

Ce schéma, pourtant, nous paraît fortement réducteur et nous souhaitons, à l'inverse, insister sur la rupture qui s'installe à partir des années 70. En effet, à partir de cette période, l'équipement culturel, quelle que soit la forme qu'il prenne, entre dans une logique volontaire de symbolisation des lieux. La culture devient l'adjuvant nécessaire à la sociabilité des espaces nouvellement construits ou au maintien de l'animation des centres plus classiques. Elle devient, en quelque sorte, le «*supplément d'âme*» apte à produire de l'irruption, de l'inattendu dans nos temps et nos lieux réglés de l'habiter, du circuler, du travailler. L'espace festif nous confronte directement à nos assignations territoriales ou sociales. Il nous amène à rompre avec la fonctionnalisation des lieux et des temps. Il nous fait renouer avec le singulier et nous ouvre à la pluralité du sens. Il va ainsi fournir l'aliment propre à la constitution, même momentanée, de la collectivité. Par le contenu des spectacles, par leur ampleur et leur qualité, il fait événement et histoire mais surtout, de façon plus ou moins consciente, il suppose une efficacité spécifique, celle d'une toile de fond propre à nourrir l'imaginaire urbain.

On comprend alors pourquoi nous ne saurions inscrire les pratiques culturelles que sont les «*Arts de la Rue*» dans une continuité historique trop directe. Si, précisément, l'idée de résurgence doit être envisagée de façon critique, cela signifie qu'il nous faut examiner les origines et les filiations artistiques du mouvement des «*Arts de la Rue*». Effectivement, dans le cadre de l'autonomisation de la sphère culturelle dont parle Michel Freitag, le spectacle de rue semble mettre en oeuvre des propositions spécifiques, tant artistiques que théoriques, qui réfèrent à toute une archéologie de l'émergence de la «*fonction*» sociale de l'Art et de son engagement dans la vie sociale. C'est donc à une stratigraphie des mouvements artistiques, en particulier depuis le début du siècle, que nous convions. Elle permet d'analyser la manière dont ces phases successives impliquent des **modes d'interpellation du public en espace urbain** qui, d'une certaine manière, se cristallisent dans les «*Arts de la Rue*». A la lumière de cette lecture transversale, l'évolution récente de l'intervention culturelle en espace public prend ainsi plus de relief. On y voit, en effet, se dessiner une sorte de synthèse, procédant souvent par «*bricolage*».

Ainsi, à notre sens, ce mouvement doit-il s'interpréter par son inscription dans une filiation, centrale dans le propos que nous allons développer, celle de l'interpellation comme mode d'expression. Pour les acteurs de ce renouvellement festif, l'espace du théâtre, comme lieu de la spectacularité formé à partir du XVIII^{ème} siècle, est fortement remis en cause.

Etre au théâtre, c'est, de fait, être dans un lieu réflexif, fermé, différent de celui de l'espace public. C'est tout le sens d'une différenciation entre spectacularité et exposition publique à l'autre. Ainsi l'opposition dedans / dehors va-t-elle jouer un rôle central.

Cette volonté de sortir de leurs murs que manifestent les acteurs de l'intervention culturelle prend, bien sûr, des formes différentes. Souvent, l'action se transfère simplement dans la rue en l'utilisant comme cadre ou décor. Dans d'autres cas, elle rompt clairement avec la ville

comme lieu de spectacularité, c'est-à-dire comme extension du théâtre tel qu'il était au XVIII^{ème}. Enfin, elle renoue avec une tradition plus rousseauiste de la fête ; paradoxe, quand on sait que chez Rousseau, la fête est une caractéristique spécifique de la sociabilité villageoise et s'oppose précisément au spectaculaire urbain.

En définitive, si la figure de la rue est centrale dans ce mouvement, même à travers ses contradictions, c'est parce qu'elle est le lieu de rencontre d'un double enjeu. Espace qui résiste à une trop grande détermination de la fonction (9), la rue est aussi le lieu permettant encore l'échange et l'émergence d'une vie publique. Elle est ainsi le cadre dans lequel peut s'interpeller directement, en situation, une vie sociale qui semblerait s'absenter à elle-même.

Partant, la question des origines de ce mouvement devient centrale si l'on veut mieux saisir la manière dont il prend en charge son époque à travers des formes renouvelées d'intervention urbaine. Retour de la rue, comme scène politique, au sens plein du terme. Regain d'efficacité, dirait-on !

ORIGINES ET FILIATIONS DE L'INTERVENTION CULTURELLE EN ESPACE PUBLIC

Le mouvement des «*Arts de la Rue*», même s'il s'est proposé, pour un temps, d'être un renouvellement de la tradition festive, n'y puise donc pas, en réalité, ses seules références. En dehors du fait que celles-ci procèdent souvent d'une réinterprétation parfois éloignée des conditions originelles du développement de la fête, c'est finalement plus autour d'un corpus qui est celui des interventions culturelles en espace urbain qu'il nous paraît plausible de trouver des éléments originaires. Les événements qui, particulièrement depuis les années 70, balisent cette histoire récente, donnent aux manifestations éphémères de scénographie urbaine un «*statut*» de genre où la figure de l'interpellation est souvent centrale, ou au moins récurrente. De ce fait, c'est bien autour de la question d'un statut et d'un rôle de l'artiste face à la société, urbaine qui plus est, que doit s'envisager une réflexion sur les fondements historiques. Or cette question n'a de sens, dans un premier temps, qu'au regard d'une pensée réflexive de l'art, pensée qui va prendre toute son ampleur avec l'avènement de la modernité (10). Et il nous paraît nécessaire d'opposer cette réflexivité à la nature spontanément symbolique de la fête.

A y regarder de plus près, trois axes, au minimum, apparaissent. Ils ont comme point commun de mettre au centre de leur préoccupation une relation entre Art et Politique, en particulier sous l'angle de l'interpellation du public. Parlant du théâtre et de son origine, Denis Guenoun formule une thèse sur le sens minimal à donner à ce terme de Politique. Il nous dit notamment que «*la convocation, par appel public, et la tenue d'un rassemblement, quelque en soit l'objet est un acte politique. Par le rassemblement lui-même (qui, en tant qu'assemblée, contient tous les germes, développés ou non, du politique), et par sa publicité ("public" désigne d'abord selon Robert ce qui concerne le peuple pris dans son ensemble, la collectivité sociale et politique, l'Etat)*». Cette acception du Politique, minimale on en conviendra, est cependant assez largement partagée par les acteurs du spectacle de rue. Elle n'en demeure pas moins, pour l'instant, un premier principe d'intelligence dans cette recherche des «*origines*». Elle lie, en tout état de cause, deux «*protagonistes*» ; le premier est l'art (le théâtre dans le cas particulier) comme manifestation d'une esthétique qui se publicise, comme procès social, volontaire et engagé, de signification ; le second est le Politique, comme conjonction d'un espace et d'une forme de regroupement social volontaire, comme partage d'un espace commun et d'une responsabilité collective.

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

L'AGIT-PROP : UNE LOGIQUE DE L'INTERVENTION DIRECTE

Le premier axe d'analyse des filiations des «*Arts de la Rue*» couvre, en fait, une large période historique. On en trouve les prémices dans les premières manifestations du futurisme, russe en particulier, et il se développera jusqu'au discours et à la pratique radicales du situationnisme. Le futurisme russe compte des artistes de renom dans de nombreuses branches artistiques. Vladimir Tatline et Casimir Malevitch sont ainsi issus de cette tendance et ils en développeront les attendus vers la non-figuration radicale du constructivisme.

Pour le futurisme, le modernisme est un dogme. Il se revendique comme moteur de la naissance et de la diffusion de l'avant-garde. C'est à travers lui que s'origine un art conceptuel et comportemental qui traversera tout le XX^{ème} siècle. Maï akovski en est un des animateurs. Il prône une contestation radicale du passé et un engagement politique absolu. Pour lui, l'art doit être fonctionnel, constructiviste. Il déclare en 1914 : «*La poésie du futurisme, c'est la poésie de la ville, de la ville contemporaine. La ville a enrichi nos expériences et nos impressions d'éléments nouveaux qu'ignoraient les poètes du passé*». L'engagement politique du futuriste est inscrit dans la logique de son esthétique puisque la révolution marxiste est par définition urbanistique, industrialiste, démiurgique. En effet, c'est une mutation de la pratique esthétique qu'engage pour le futurisme le contexte révolutionnaire. L'art cesse d'être distinct de l'activité concrète. Il s'intègre dans la vie sociale. L'homme total, désaliéné, tel que le propose la philosophie marxiste, est en mesure de conjointre tous les aspects de sa condition. En 1923 a lieu la création du groupe et de la revue *Le Front gauche de l'art* ou L.E.F.(11). Son programme appelle à la mort de l'art conçu comme simple reflet décoratif du réel, comme objet destiné à la contemplation passive. Les animateurs de la revue proclament, tel un manifeste : «*en s'approfondissant, notre révolution a abordé le mode de vie. Le mode de vie c'est notre nouveau front. L'art, notre arme sur ce front*». Alors doit se substituer à un art «*décor*» une production d'objets fonctionnels orientée vers une efficacité sociale directe contribuant à remodeler la psychologie de l'homme nouveau. Ainsi, pour exprimer une réalité, il convient de mettre en place toute une structuration différente du matériau expressif, organiquement liée à l'essence du monde moderne. Les futuristes mettent alors au centre de leur sensibilité les images incarnant la modernité, c'est-à-dire la grande ville et le monde prométhéen de la technique.

Ainsi, dès les années 20 en U.R.S.S., un courant bouleverse l'ensemble des arts qui vont s'emparer de la rue. Maï akovski en dessine le cri de ralliement : «*Dans la rue les futuristes, les tambours et les poètes*» (12). Cette logique de l'avant-garde consciente vise à faire de l'interpellation une sorte de «*condensateur social*» (13). Dans cette même logique de propagande politique, le constructivisme se propose d'être le lieu d'une expérimentation utopique éphémère. L'art s'y définit comme «*une partie intégrante du mode de vie*» pouvant apparaître sous forme d'affiche, de publicité, de théâtre et de cinéma d'*Agit-prop*, mais aussi dans l'organisation de la vie : «*fêtes et actions de masse, manifestations, aménagement matériel du quotidien, construction d'objets*» (14). Vsevolod Meyerhold, dans la même

optique, se donnera un double rôle, entretenir la ferveur révolutionnaire et ouvrir la voie à un nouveau théâtre, celui où le théâtre populaire de rue et l'avant-garde feraient leur jonction.

A la même époque, dans l'Allemagne de Weimar, Erwin Piscator prend également le parti d'un théâtre en armes prolétarien. Le théâtre n'est plus ce décor mimant le réel, mais une tribune dirigée vers la construction d'un monde nouveau. Cette influence s'incarnera, après la Seconde Guerre mondiale, dans le Brecht du Berliner Ensemble et le Vilar du T.N.P. qui chacun, bien que de manière différente, tireront des expériences de Meyerhold et Piscator, la recherche d'une mise en scène rénovée à la quête d'un authentique théâtre populaire.

C'est donc un double ancrage qui se dessine, celui d'une dimension concrète de la praxis artistique, celui, ensuite, d'un art populaire, voire prolétarien. Dans cette lignée, en Allemagne, Max Reinhardt et Fuchs pratiquent, dès 1910, un théâtre de masse dans les cirques, les églises et sur les parvis des cathédrales. En France, Firmin Gémier s'inscrit aussi dans ce courant bien que de manière moins radicale. Maurice Pottecher, fondateur du Théâtre du Peuple à Bussang dans les Vosges, est un des précurseurs. Pour tous, la scène à l'italienne doit éclater, la communion et la participation du public, son déferlement sur la scène, sont au centre d'une nouvelle pratique, populaire, du théâtre.

Sur un plan directement politique, ce n'est finalement que dans l'après 68, dans une sorte de relecture, qu'on verra se renouveler cette filiation de l'intervention directe, hors des espaces classiques du spectacle. En Allemagne, on relèvera notamment des actions telles que celle de la *Rote Signal* ou de *ITD/DL (Initiative Theater Dortmund)*. Des metteurs en scène tel que Peter Weiss renoueront également avec l'approche de Piscator et de Brecht.

En France, le travail d'un Armand Gatti ou encore de Benedetto, sans être aussi étroitement rattaché à Brecht, va cependant dans le même sens. Le théâtre de Gatti commente et s'inspire de la lutte des opprimés. Ses personnages sont des figures mythiques du panthéon révolutionnaire. A partir de 1973, il quitte le théâtre pour travailler dans les usines, les quartiers de ville ou la campagne.

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

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

Mais à la différence des agit-propistes des années 30, le théâtre d'intervention de l'après 68 ne peut plus compter sur le soutien d'un appareil. Il s'agit plutôt, dans la logique d'une avant-garde, et ainsi que l'avance Josanne Rousseau (15) «*de faire "cracher" au réel ce qu'il avait à montrer de sa face cachée, des vrais rapports de force, plutôt que de jouer quelque chose, de représenter ces mêmes rapports de force*». Ce retour de l'*agit-prop* va encore se perpétuer quelques temps en France avec notamment la création de troupes tel que celui du «*Théâtre à Bretelles*». Celui-ci, issu d'un groupe d'intervention de musique de rue, vers 1970, est constitué à partir d'une formation mi-fanfare mi-politique (Secours Rouge et la Gauche Prolétarienne), appelée les «*Quinziémards*» et se définissant elle-même comme groupe d'*agit-prop*.

Le Festival du Théâtre Universitaire de Nancy sera un des lieux où va s'exprimer ce mouvement. Les références viennent de la rue, saisie par l'agitation politique. 1967 et 1968

voient déferler des groupes iconoclastes qui déboulonnent les traditions, en détournent le sens dans une référence parfois explicite aux situationnistes, c'est-à-dire en voulant substituer au spectacle la construction de situations dans le réel. Pour les situationnistes, en effet, «*le rôle du "public", sinon passif du moins seulement figurant, doit y diminuer toujours, tandis qu'augmentera la part de ceux qui ne peuvent être appelés des acteurs, mais dans un sens nouveau de ce terme, des viveurs*» (16).

LE HAPPENING : UN ART CORPOREL DU GESTE ET DU COMPORTEMENT

Au delà de cette première dimension clairement politique, un second axe se dégage dans la filiation des «*Arts de la Rue*», celui du **happening**. L'inventeur du terme est Alan Kaprow qui présente, en 1959 à la Reuben Gallery ses «*18 happenings in 6 parts*». Cependant le premier spectacle pouvant être considéré comme relevant du genre est réalisé, dès 1952, au Black Mountain College par John Cage, créateur de la musique indéterminée, David Tudor, pianiste, Robert Rauschenberg, plasticien, Charles Olsen, poète, et Merce Cunningham, chorégraphe.

Si nous avons placé ce développement sous le titre générique de «*happening*» (ce qui peut arriver), terme qui consacre un genre apparu dans les années 50, c'est donc plus pour identifier un champ spécifique couvert par des dénominations multiples que pour le souci de la précision historique du terme. Les termes de «*performance*», d'«*évents*» (événements), d'«*action*» (pour les dadaïstes ou pour Beuys), de «*concert*» (pour Fluxus) et, plus tard, d'«*environnement*», relèvent, en fait, d'un ensemble dont nous souhaitons montrer la cohérence. Ainsi, le choix du lieu et l'éphémère de l'oeuvre construisent-ils ici un art corporel du geste et du comportement.

Mais peut-être, dans une préhistoire de ce terme, faut-il, là encore, remonter à des formes d'intervention issues du futurisme, comme *fauteur de troubles* (17). Les premiers événements futuristes italiens (*serata*) sont l'occasion d'un véritable *show* où se cotoient peinture, déclamation poétique, ballet, musique bruyante (*Noise music*), manifeste politique dans une simultanéité et une improvisation dont le but est de révéler l'actualité.

Cette lignée se poursuit, d'une certaine manière, et au moins d'un point de vue formel, dans les manifestations du Bauhaus (en particulier avec les performances d'Oskar Schlemmer mais aussi dans l'oeuvre picturale de Kurt Schmidt). Il est tout à fait frappant aujourd'hui de constater les profondes convergences stylistiques entre l'esthétique de Schlemmer (en particulier dans son *Triadic Ballet* (1922)) et celle d'un chorégraphe actuel comme Philippe Découflé (18). Pour tous deux, la mise en scène et le décor tendent vers l'abstraction : conception graphique des costumes, ordonnance claire et stylisée du déplacement des personnages. A tel point que des correspondances du vocabulaire stylistique peuvent quasiment s'établir terme à terme (place de l'homme dans l'espace, mise en forme du sensible à travers la planification du mouvement, conception du costume avec les masques, les collants remodelant une forme stylisée du corps, les soufflets matérialisant les articulations, etc..). C'est également vrai des dispositifs scéniques d'Heinz Loew (*Scène mécanique*) ou de Xanti Schawinsky (*Théâtre spatial*) inspirant largement la conception, par exemple, des *petites pièces montées*. Or, il est clair que ce vocabulaire du costume a très largement été repris par de nombreuses troupes du théâtre de rue et qu'il constitue, en quelque sorte aujourd'hui, un style.

L'activité des dadaïstes s'inscrit, elle aussi, dans une lignée similaire, plus tellement au plan formel, mais dans le fil de l'interpellation provocatrice. Dada dépasse le clivage des champs disciplinaires. La confusion dans les genres, la réduction des frontières entre arts et techniques, l'utilisation de matériaux externes à l'art sont systématisés et forment un ensemble

homogène, une dramaturgie nouvelle où «l'acteur-manifeste» est en communication avec le public. Il s'agit là d'une reprise de l'idée d'un *art total* déjà avancée par Apollinaire et par les futuristes. Elle s'exprime dans les soirées du Cabaret Voltaire, à Zürich, avec Hugo Ball, Tristan Tzara, Jean Arp, avec, là encore, musique, danse, théorie, manifeste, poésie, peinture, costumes et masques. Tzara, dans le «*Manifeste dada 1918*» prône un travail destructif où doit s'abolir la mémoire et le futur, il affirme l'éphémère et la spontanéité et utilise les techniques du feuilleton, du «*flash back*», des projections d'images photographiques, du collage. Il expliquera plus tard que «*les contractions elliptiques, souvent réduites jusqu'à accumuler les mots hors de toute liaison grammaticale ou de sens, avaient pour but de produire une sorte de choc émotionnel.*». On reconnaît là, mais aussi dans l'utilisation des déchets de la vie quotidienne et dans la désarticulation du langage, les prémices théoriques et pratiques d'une grande partie de l'art contemporain mais aussi des éléments stylistiques souvent présents dans les prestations du spectacle de rue.

Le surréalisme reprendra cette technique du décalage, bien que sur un autre plan. En déplaçant leurs problématiques, en déjouant leur sens manifeste, le surréalisme va être avant tout un incomparable révélateur de revendications latentes. La «*centrale surréaliste*» s'alimente à la vie quotidienne et veut contribuer à en inventer le merveilleux. Les surréalistes portent le projet de «*changer la vie*», et vont rencontrer ainsi la réalité politique. Mais pour eux, l'exercice du langage n'est pas seulement destructif ou dénonciateur comme pour Dada.

Il a avant tout l'objectif de redonner sens à notre monde le plus quotidien. Les *ready-made* de Marcel Duchamp, les poèmes phonétiques de Hugo Ball, la musique bruitiste du cabaret Voltaire, les actions dadaïstes, les *Entr'actes* surréalistes et le théâtre futuriste ont ainsi établi une cassure dont on ne mesurera que bien plus tard l'importance.

Mais ce n'est qu'à partir de 1950 que certains artistes, ayant pris conscience du caractère répétitif des «*révolutions*» artistiques, renouent avec les ambitions de Duchamp et de Dada et mettent en avant un refus du primat esthétique au profit du contenu subversif. De ce désir de renouvellement apparaissent, dès 1952, les happenings créés avec la participation de peintres (Kaprow, Rauschenberg), de sculpteurs (Oldenburg), de musiciens (Cage, Tudor, La Monte Young), de poètes (Richards et Olsen) et de chorégraphes (Cunningham). Avec le happening, les clivages entre théâtre et société, entre art et vie, s'estompent. L'action théâtrale s'élabore autour des concepts d'événement et de *performance*, comme fusion des pratiques artistiques.

C'est le mouvement «*Fluxus*» qui est peut-être le plus représentatif de cette période. Outre Allan Kaprow, les artistes les plus marquants dans cette mouvance sont Robert Whitman, George Brecht, Dick Higgins, et George Maciunas, fondateur du groupe *Fluxus* ainsi que le Français Ben Vautier et les Allemands Joseph Beuys et Wolf Vostell. Pour Alan Kaprow, l'oeuvre peut être modifiée par l'intervention du spectateur invité à agir sur des éléments volontairement dynamiques du décor quotidien de la vie urbaine. Ceux-ci (usines en friche, hall de gare, forêt, bord de mer, etc.) vont prendre une importance de plus en plus conséquente et le happening va progressivement évoluer vers la notion d'environnement. Les happenings procèdent de l'action immédiate, spontanée et évolutive. Ils sont construits sur une sorte de scénario, de canevas préétabli, sur lequel viennent se greffer les réactions des participants. Ainsi le happening est-il à la fois un outil de canalisation et une forme de libération ouverte à des formes multiples d'interprétation et susceptible de libérer les virtualités créatrices.

L'après 68 voit donc en France un développement important de la performance. Ce mode d'intervention perd cependant très vite tout caractère provocateur autre que celui d'une avant-garde esthétique purement formelle. Il abandonne aussi le cadre de la rue. D'ailleurs, on peut se demander si, en tant que telle, la rue y avait un rôle spécifique.

Au total, ce qui caractérise les performers, au moins du point de vue formel, c'est souvent la mise en oeuvre simultanée d'éléments audiovisuels variés se combinant dans un espace scénique en englobant les spectateurs, participant ainsi au même titre que les «acteurs». Espace fusionnel où se rencontrent, en une confrontation multimédia, les arts majeurs ; idéal de la fusion des horizons (l'*Horizontverschmelzung* du philosophe allemand Hans Georg Gadamer (19)) où nous ne sommes plus dans une logique de la représentation mais dans celle de l'événement, même si l'espace urbain n'est le plus souvent convoqué que comme prétexte. De ce point de vue, en terme de «méthodes» d'interpellation et de techniques d'investissement de l'espace, les performers participent cependant de la spécificité artistique du spectacle de rue.

LE THÉÂTRE RADICAL : DU SPECTACLE À LA SITUATION

Un troisième axe, à l'instar du premier plus directement politique, est celui du **théâtre radical** nord-américain. Celui-ci trouve son origine, en 1961, dans la création de la «*San Francisco Mime Troupe*» aux Etats-Unis. Le théâtre radical est d'abord un théâtre hors théâtre. Sa spécificité réside dans un mode d'investissement de lieux de plus en plus divers. Il apparaît dans un contexte où l'Amérique est traversée par des bouleversements et il remet simultanément en cause le rôle du théâtre «*officiel*» dans la société, le système auquel il appartient et les formes dramatiques traditionnelles. L'ensemble du mouvement radical émerge particulièrement, se visible, d'abord dans le contexte des marches pour les Droits Civiques, puis autour de la guerre du Vietnam. Il tente de rendre à la rue ce qu'il considère et revendique comme étant son ancienne fonction : être une arène publique. Pendant toutes ces années de mutations profondes, ce théâtre militant va devenir à la fois une arme et un champ expérimental, conjointement théâtre politique de prise de conscience et de revendication et instrument de réflexion et d'analyse.

En 1962, la *San Francisco Mime Troupe* présente ses sketches dans les parcs et les rues, dans les jardins publics, c'est-à-dire procède systématiquement à un véritable investissement de l'espace public. C'est à cette même date qu'est créé par Peter Schumann, sculpteur d'origine allemande, le «*Bread and Puppet Theatre*». À travers le *Bread and Puppet Theatre*, le spectacle américain rencontre simultanément les marionnettes siciliennes issues d'une tradition du XIV^{ème} siècle et l'influence du carnaval allemand, formes qui se manifestent dans la rue (parades), dans les églises ou dans les campus des universités américaines.

Dans la même période, différents mouvements radicaux, et parmi eux les groupes ethniques, utilisent le théâtre comme moyen de propagande et d'agitation. Ronny Davis, directeur de la *Mime Troupe* lance l'idée d'un théâtre de guérilla et LeRoi Jones, celle d'un théâtre noir révolutionnaire. En Californie, le *Teatro Campesino*, théâtre chicano, est créé par Louis Valdez pour soutenir une grève lancée par les syndicats mexico-américains. Le théâtre sort de ses murs et va dans la rue. Le *Campesino* parcourt les campagnes, le *Théâtre libre du Sud* s'associe aux actions du Mouvement des Droits Civiques et s'implante dans un quartier noir de La Nouvelle-Orléans. Les théâtres noirs, puis portoricains (*Gut Theatre*) se multiplient. C'est à de nouveaux territoires (les campagnes du Sud, les ghettos), à de nouvelles populations, que le théâtre radical s'adresse. Comme pour l'*Agit-prop*, ce théâtre se déploie en direction d'une population tenue à l'écart de la vie politique et culturelle. Il se veut lieu de réflexion, d'analyse, d'expérience, de fête et de retour à la tradition des pays d'origine. C'est un théâtre d'affirmation identitaire qui clame le droit à la différence.

Dans cette optique, La *Mime Troupe*, le *Bread and Puppet* et le *Teatro Campesino* vont progressivement retrouver d'anciennes formes de spectacles populaires occidentaux dont, en particulier, la *commedia dell'arte*, les marionnettes, les parades, le théâtre de tréteaux (*teatro*

de carpa mexicain). C'est un théâtre simple mais total, pauvre mais savant, ainsi qu'une forme de communion où, comme le dit Schumann lui-même, il ne s'agit pas d'«enseigner mais [de] comprendre ensemble la même chose. C'est le réveil du monde et nous battons les cymbales.» La participation est collective pour la création du spectacle et l'espace est totalement investi ; spectacle fait de mouvements, de bruits, de musique, de danses, de défilés, de sculptures et de paroles.

Avec une implication moins directe dans le concret, mais dans une radicalité politique évidente, le «*Living Theatre*» est aussi une des troupes phare de cette mouvance. Judith Malina, élève de Piscator et Julian Beck, peintre, fondent la compagnie du *Living Theatre* en 1950. Leur approche d'abord très brechtienne, va évoluer vers des formes de happenings puis se radicaliser. A travers ses différentes manifestations, le *Living* met en place un théâtre au croisement de l'acte politique et du geste sacré. Il écoute la leçon de Brecht et rejoint Artaud par son travail physique de l'épreuve sensible sur le corps et l'esprit. Théâtre de l'incantation, le *Living* tente de provoquer «l'insurrection» des corps et de la raison dans une distance critique. Les trois éléments du théâtre, total, sont-ils «la participation physique du spectateur, le conte et la transcendance». Il y a là une proximité, on le voit, non seulement avec Brecht et Artaud mais aussi avec un scénographe aussi radical que Tadeusz Kantor. Cette participation, cette transcendance, le *Living* les tentera dans la rue, notamment en Avignon, mais sans réel succès.

Au centre de l'approche du *Living*, ce n'est ni le texte, ni la réalisation scénique d'un spectacle, mais plutôt la libération de l'acteur par la rencontre avec le spectateur. En quelque sorte, comme dans le théâtre de Grotowski (20), c'est une autre référence qui est ici convoquée, celle de l'Artaud du «*Théâtre et son double*». Celui-ci, parlant du théâtre balinais, le pose comme un «*théâtre*» total, pur dit-il, cosmogonie qui s'oppose à notre théâtre «*qui n'a jamais eu l'idée de cette métaphysique du geste, qui n'a jamais su faire servir la musique à des fins dramatiques aussi immédiates, aussi concrètes*». C'est cette immédiateté, soulignée par Artaud, qui rend compte d'une inscription profondément symbolique d'un théâtre qu'il oppose au notre.

Ainsi donc ce qui est saisi dans cette position, c'est l'efficace affective d'un «*ici et maintenant*», ce qui est en cause, c'est bien la substitution au spectacle de situations qui trouvent leurs sources dans le réel. Mais cette situation, malgré tout, en passe par une médiation représentative. Elle se donne comme objectif la révélation de rapports de force globaux. Ainsi, paradoxalement, la relecture décalée de Rousseau et d'Artaud, comme le souligne d'ailleurs Derrida, tendent à se rejoindre. Artaud n'est pas étranger au souci politique mais il proclame surtout la primauté de la mise en scène sur le texte et la nécessité pour le théâtre de provoquer chez le comédien comme sur le public un choc émotionnel profond touchant le corps et l'esprit. Son discours prophétique va devenir un lieu commun de la nouvelle avant-garde après Mai-68. Peter Brook, par exemple, notamment avec le *Marat-Sade* de Peter Weiss, entreprend de faire la synthèse entre son théâtre de la cruauté et le théâtre épique de Brecht, entre magie et dialectique.

Le *Living*, le *Bread and Puppet Theatre* (*Fire* en avril 68), l'Open Theatre ainsi que le *Campesino* et de nombreuses autres troupes du Nouveau Théâtre américain interviendront au Festival de Théâtre Universitaire de Nancy. Sorte de ferment de la vie théâtrale française, ce festival marquera, à cette époque, très fortement les esprits, en particulier de toute une nouvelle génération d'artistes. Toutes les figures de la nouvelle avant-garde, en particulier le théâtre radical nord-américain vont s'y succéder. L'ensemble de ces manifestations vont contribuer à imposer l'autonomie de la mise en scène au détriment du texte comme création spécifique

d'images vivantes où les scénographies, les masques, la musique, l'expression corporelle, les marionnettes de toutes dimensions jouent le premier rôle.

Dans ce contexte, on rêve alors d'action directe, de provocation immédiate du spectateur ou encore de fête ou de communion où s'annulerait toute différence entre acteurs et spectateurs. Le Festival de Nancy investit la ville entière dans une sorte de préfiguration des événements qui vont suivre. Comme l'indique Bernard Dort, «*La scène et la rue se trouve à l'unisson. En retour, la rue va déstabiliser la scène*» (21).

Au total, cependant, si nous parlons de filiation, on ne peut pas considérer que celle du théâtre radical soit directe, hormis quelques exemples de transposition telles que le théâtre d'intervention politique dans les luttes urbaines autour de la rénovation. En effet, le contexte (politique mais aussi urbain) est, malgré tout, peu comparable. La question des communautés ne se pose pas. Le radicalisme ne dispose ni d'adversaires, ni d'événements aussi puissants pour s'y étayer. Ainsi, l'émergence du spectacle de rue, en France, doit s'analyser à la lumière d'éléments plus complexes et plus interpénétrés.

En définitive, l'apport de cette troisième approche tient, dans un premier temps, en ce que «*la technique du théâtre radical réside dans l'engagement et la compréhension de la nature politique de la réalité*» (22), et l'on rejoint en partie une tradition de l'agit-prop. Elle inaugure, ensuite, la mise en oeuvre de formes expressives nouvelles, ou renouvelées, dans le contexte de la rue ou, au moins hors les murs de la scène traditionnelle. Elle instaure, enfin, le primat de la mise en scène sur le texte et l'immédiateté du choc émotionnel.

L'ÉVOLUTION DES «ARTS DE LA RUE»

Quelques soient les tendances auxquelles on se réfère pour analyser les influences originaires des «*Arts de la Rue*» (23), les années 70 marquent un tournant. D'une part, la période, comme on l'a vu, se spécifie soit par l'irruption de nouveaux modes d'intervention, avec une partie du théâtre radical, soit par les retrouvailles, dans l'après 68, avec des pratiques majoritairement issues de la première partie du siècle. D'autre part, l'arrivée d'une nouvelle génération d'artistes de rue, en décalage avec la tradition des saltimbanques et autres cracheurs de feu, et venant en particulier de ce théâtre en crise, des écoles d'art voire de toutes autres origines, va se trouver véritablement en phase avec les interrogations du moment. Dans des domaines très diversifiés, le Cirque Aligre, Jules Cordières et son *Palais des Merveilles*, des pyrotechniciens comme ceux du groupe Ephémère sont représentatifs de ce tournant.

Un autre exemple réside dans le parcours de plasticiens comme Toni Miralda, Dorothee Selz, Jaume Xifra et Joan Rabascall. Ils réalisent dès 1970, à Verderonne, «*Fête en blanc*» ou, en 1971, «*Rituel en quatre couleurs*» au Parc de Vincennes adoptant ainsi une posture où se croisent les influences que nous avons décrites, où fête et rituel se couplent à l'idée d'un spectacle «*total*». Saltimbanques, musiciens rock, artistes contemporains s'y mélangent dans une expérience esthétique et ludique. Plus tard, passant d'une célébration festive ponctuelle à la réalisation de grandes scénographies urbaines, ils mettront en scène «*Falla Aquatiqua*» pour l'ouverture des Jeux Olympiques de Barcelone en 1992 ou «*Honeymoon*» de 1986 à 1992 pour fêter le mariage imaginaire entre le monument à la liberté de Barcelone et la statue de la liberté.

Ainsi, avec l'irruption de nouveaux acteurs, cette période est aussi celle de la généralisation relative d'un mode d'intervention qui rentre progressivement dans le domaine de l'action culturelle - celle-ci prenant le relais de l'animation - et, tout à la fois, élargit son champ d'action à l'ensemble de la ville. La création par Jean Digne, en 1972, d'«*Aix ouverte aux saltimbanques*» en est un des exemples le plus clair. Cette manifestation qui, comme son nom

l'indique, ouvre la ville, l'offre à une pratique trouvant ainsi droit de cité et, en quelque sorte, son statut artistique, est un moment charnière de ce point de vue. Ainsi Philippe du Vignal indique que «*la tentative, imaginée par Jean Digne et son équipe, participe d'une sorte de mise en scène à l'échelon d'une ville*» ou, plus loin «*qu'on peut faire de la ville autre chose qu'un endroit consacré au travail et aux dépenses d'ordre économique : un "lieu" susceptible de favoriser les fêtes, les rencontres et les rassemblements* (24)». L'événement se donne comme objectif de sortir les pratiques théâtrales et festives de leurs champs respectifs. Elle est fête du corps et du geste plus que du mot. Les nouveaux acteurs qui y participent revendiquent le droit de «*retrouver*» la ville, comme l'affirme Jules Cordières, prototype de ces nouveaux artistes polyvalents. Cette revendication passe par un investissement de la ville entière. Celle-ci «*fabrique*», en quelque sorte, les nouveaux territoires de l'expression et paraît ainsi dotée d'une efficacité propre. Du coup, l'impérieuse nécessité de sortir des murs se fait jour car «*sous prétexte de culture, on n'a [plus] le droit de coloniser une ville avec un théâtre en conserve*» (25).

Par la suite, en 1977, cet investissement de la ville par le spectacle vivant prend encore une autre ampleur. Il va trouver une référence majeure avec la création de «*l'Été Romain*» par Renato Nicolini, «*Assessore alla cultura*» de Rome. Celui-ci propose d'inscrire le spectacle de rue dans la notion de «*Merveilleux urbain*» comme incitation à engager, suite à l'événement, une démarche de réforme dans la vie de la cité (26). Son action se déploie sur tout le territoire romain. Il invente des «*machines-spectacles*» qu'il installe dans les lieux les plus divers mais aussi les plus inattendus. Si les sites historiques tels le Colisée ou le Forum sont investis par d'immenses projections, la ville entière est aussi parcourue, enserrée dans un réseau souple de micros événements dans l'espace public (cirque, saltimbanques, vidéo, constructions fugitives, bals,...). La mise en spectacle de lieux polémiques soumis à la pression de la spéculation immobilière, avec l'irruption d'architectures éphémères, va directement au cœur, politique, de la question urbaine, au risque assumé de la confrontation, voire de la violence. Dans une certaine mesure, parce qu'il se construit là une situation qui exacerbe le réel, qui interpelle directement les contradictions contemporaines, on peut considérer qu'il s'agit d'un héritage, à une grande échelle, du situationnisme. Le propos de Renato Nicolini est, en effet, «*de rendre manifestement spectaculaire le caractère déjà spontanément spectaculaire de la société capitaliste développée dans les grandes métropoles*». Ainsi les trois champs urbains, politiques et culturels accentuent leur conjonction tout en opérant un changement d'échelle. L'intervention culturelle se revendique comme volonté et comme engagement.

Autre manière, somme toute, de promouvoir un art «*total*», où l'éphémère se conjugue avec l'étendue.

La fin des années 70 va donc voir apparaître, en toute logique, une nouvelle mutation consistant à passer d'une notion ponctuelle d'animation, de plus en plus décriée, à celle de développement culturel, mutation qui se double d'une institutionnalisation de plus en plus marquée. Cette institutionnalisation va alors s'accompagner de l'irruption dans le champ culturel d'un discours savant sur l'Urbain. Ainsi, dès 1979, se tient un séminaire des *Arts de l'Extérieur* à Kiel et à Brême en Allemagne. En 1981, sont organisées, à Marne-la-Vallée, les premières rencontres d'*artistes d'espaces libres* (27) qui verront notamment l'abandon du terme de «*saltimbanques*» ; puis, de 1983 à 1987, l'organisation des Rencontres d'Octobre sous l'égide de *Lieux Publics*. La pratique artistique va donc de plus en plus se doubler d'une production discursive et le débat terminologique (espaces ouverts, libres, extérieurs, «*Arts de la Rue*»/arts de la ville,...) qui s'en suivra est bien l'indice d'une mutation où, en quelque sorte, la pratique devient seconde au regard du territoire de l'intervention. Bien évidemment, le trait est grossi pour les besoins de l'argumentation, mais les tendances sont là.

En 1982, Dominique Wallon, Directeur du Développement Culturel apportera le soutien du Ministère de la Culture au spectacle en espace libre. De manière peut-être encore plus parlante, la troisième rencontre des Chefs d'Etat des Pays les plus Industrialisés à Versailles, en 1982, sera couronnée par un spectacle pyrotechnique de Pierre-Alain Hubert et un concert d'*Urban Sax*..

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

Ces tendances, somme toute, ne feront que s'accroître dans les années 90. Mais c'est surtout la montée en charge de l'interaction entre les acteurs de l'intervention en espace public et les collectivités territoriales qui va spécifier cette période. En effet, ces dernières vont voir leurs compétences étendues, voire démultipliées, avec la mise en place progressive de la Décentralisation. Celle-ci, en fait, s'origine dès la fin des années 70. Elle va se concrétiser légalement vers 1982. Mais sa véritable mise en oeuvre va nécessiter un temps d'«*incubation*» d'une dizaine d'années au terme desquelles les nouvelles collectivités (ou celles dont les compétences ont été renouvelées) vont véritablement prendre toute la mesure des enjeux auxquels elles doivent faire face. Cette situation va alors les conduire à multiplier une commande publique d'interventions. Mais, plus encore, dans la logique du développement culturel, une floraison de festivals va apparaître tels qu'«*Eclat*» à Aurillac, puis «*Chalon dans la rue*» à Chalon-sur-Saône, «*Dedans-Dehors*» à Tours, Les «*allumées*» de Nantes, «*Les jeudis du port*» à Brest, «*Les Inattendus*» de Maubeuge, «*Vivacités*» à Sotteville-Lès-Rouen, etc. En tout état de cause, les villes petites et moyennes - celles, en particulier, qui prises dans l'émergence de nouvelles concurrences urbaines, n'ont pas forcément tous les atouts économiques pour y répondre - vont être le cadre privilégié de l'imbrication étroite des «*Arts de la Rue*» avec le champ urbain.

LA RUE : FLUX ET CAPTATION

Pour nous résumer, notre proposition tente de repérer les quelques principes organisateurs du discours et de la pratique du spectacle de rue. La tentative de synthèse qu'il tente résulte d'un travail de prélèvement. Si nous parlions de bricolage, c'est essentiellement parce que les «*Arts de la Rue*» opèrent, finalement, une sorte de sélection dans des principes théoriques et dans des modes d'action, empruntant à Rousseau, à Tzara, à Maï akovski, tout en en restituant des formes relativement amoindries, dans une relative bonhomie du propos.

De l'Agit-prop, on retiendra qu'il inaugure un art conceptuel et comportemental, qu'il sollicite de l'artiste, mais aussi du public, un engagement politique et social articulé au quotidien. Il sort ainsi d'une logique contemplative et implique une efficacité sociale de l'acte artistique, en particulier par le recours à la participation du public.

Du happening, on retiendra un art du geste, un souci d'intégration de la réalité sociologique, un vocabulaire stylistique. Mais c'est aussi dans cette filiation que se concrétise, finalement, l'idée d'un art total et transdisciplinaire. C'est elle qui met en oeuvre des processus de déconstruction narrative et une logique du choc émotionnel. Le happening inaugure de nouveaux modes d'action artistique, tout à la fois canalisateurs et libérateurs, ouverts à des interprétations multiples, gérés par des principes d'indétermination, jouant de

formes minimales. C'est, enfin, le lieu où se structure une logique de l'événement et de l'interpellation.

Du théâtre radical, pour en finir, on retiendra un art simple et pauvre où se systématise un rapport du dedans au dehors, une relation entre le *In* plus contraint et le *Off* plus spontané. C'est cette filiation, également, qui met en oeuvre un retour à des formes expressives traditionnelles mais réinterprétées, un principe de communion collective et un investissement global de l'espace. Dans une logique de l'immédiateté, le théâtre radical procède d'une tentative de resymbolisation.

Ainsi les «*Arts de la Rue*», à travers leur triple origine, intervention directe, performance et radicalité, viennent conforter et alimenter l'enjeu politique de la ville. Parce que leur objet central est le quotidien de la ville, parce que leur espace privilégié est la rue rassemblant, de facto, des publics hétérogènes, cette figure de l'interpellation devient dominante. Le propos des artistes va tendre à révéler une vie communautaire, un passé, une sorte d'archéologie identitaire. La volonté de rassembler et de faire d'une population un public, qui part du constat primaire d'une co-présence dans l'espace urbain représentant «*la plus large bande passante culturelle*», implique surtout que le spectateur est avant tout un «*passant*» et, donc, qu'il est susceptible «*de passer, d'ignorer, de s'arrêter, de regarder, d'écouter, de participer, hors de toute convention*» (28). Ainsi, le spectacle de rue s'inscrit-il d'emblée dans une logique du flux. Ainsi, l'objectif du spectacle de rue est-il celui d'une captation : faire public. Ainsi se conforte la figure de l'interpellation pour que se constitue une communauté éphémère : faire événement pour que cette communauté prenne conscience de son existence. Ce minimum de partage renvoie d'une part à une identité territoriale, la citadinité ; d'autre part, à la constitution d'un ensemble de contemporains, à une contemporanéité. Reste que ces deux premiers aspects sont probablement des préalables à un troisième, plus politique celui-ci : la citoyenneté. Ces trois identités sont imbriquées étroitement dans cette approche culturelle. Et il est vrai qu'une «*cité*» n'existe que dans et sur un endroit nommable, reconnaissable, aimable. Une temporalité contemporaine s'inscrit soit en rupture, soit en filiation avec un passé et un avenir accepté ou voulu. Une collectivité ne peut exister que si ses membres la vivent comme un ensemble de droits et d'obligations. Dans le spectacle de rue, la révélation des lieux de notre quotidienneté, les formes de l'interpellation et une pensée du politique, ont partie liée. L'événement festif joue un triple rôle. Il nous rassemble en un lieu, en un même temps, pour une sorte de communion collective temporaire autour d'un même axe de connivences enfin. En ce sens, il partage avec l'urbanisme contemporain un même souci, celui de produire des sociabilités publiques, celui de renouer avec une pratique de l'espace public de la rue comme expérience relationnelle.

Philippe CHAUDOIR

BIBLIOGRAPHIE

- ARTAUD (A), 1974, *Le théâtre et son double*, Gallimard.
- BABLET (D), 1978, *Le théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*, L'âge d'homme.
- BABLET (D), 1995, *Le théâtre de la mort*, L'âge d'homme.
- BARILERO (B), BORDREUIL (S), CHAUDOIR (P), OSTROWETSKY (S) ET SPADONE (P-L), 1988, *La Ferme Urbaine*, Plan Urbain / Lieux Publics.
- CHAUDOIR (P), OSTROWETSKY (S), *L'espace festif et son public*, Annales de la Recherche Urbaine n° 70, 1996
- DE CERTEAU (M), 1980, *L'invention du quotidien*. 1/ Arts de faire, UGE.
- DE JOMARON (J), 1992, *Le théâtre en France*, Armand Colin.
- DERRIDA (J), 1967, *L'écriture et la différence*, Seuil.
- FREITAG (M), 1984, *Transformation de la société et mutation de la culture*, Bulletin du MAUSS n° 11 et 12.
- GOLDBERG (R), 1993, *Performance Art. From Futurism to the present*, Thames and Hudson, London.
- GUÉNOUN (D), 1992, *L'exhibition des mots - une idée (politique) du théâtre*, Editions de l'aube.
- HABERMAS (J), 1993, *L'espace public*, Payot.
- HABERMAS (J), 1987, *Théorie de l'agir communicationnel*, Fayard.
- HAMON-SIRÉJOLS (C), 1992, *Le constructivisme au théâtre*, Ed. du CNRS.
- JONNY EBSTEIN (J), IVERNEL (P), 1983, *Le théâtre d'intervention depuis 1968*, L'âge d'homme.
- KELLEIN (T), 1995, *Fluxus*, Thames and Hudson, London
- KOPP (A), 1972, *Ville et révolution*, Seuil.
- KOURILSKY (F), 1971, *Le Bread and Puppet Theatre*, La Cité
- LEMAIRE (G-G), 1995, *Futurisme*, Ed. du regard.
- MICHAUD (E), 1978, *Théâtre au Bauhaus*, L'âge d'homme.
- OSTROWETSKY (S), 1993, *Civilités passagères*, in *Lieux de cité*, Actions et Recherches Sociales, n° 3-4.
- VERNES (P-M), 1978, *La ville, la fête, la démocratie. Rousseau et les illusions de la communauté*, Payot.
- *La Ville - de l'évènementiel au permanent* n°2, Ecole Régionale des Beaux-Arts de Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1994.
- *La fête, cette hantise. Derrière l'effervescence contemporaine, une renaissance ?*, Autrement n°7/76.

NOTES

1. En grossissant le trait, bien sûr. Disons que les formes de rassemblement public paraissent très tôt s'accompagner de la présence d'activités de ce type. Notre souci n'est pas ici d'en faire l'archéologie puisque nous souhaitons montrer, à l'inverse, que les actuelles interventions «festives» sont probablement d'un autre ordre.
2. Nijni-Novgorod, Troyes...
3. Là encore, il ne s'agirait pas de pratiquer l'amalgame entre manifestations religieuses, symboliques et pratiques ludiques et/ou commerciales...
4. Et nous insistons sur le sens de ce terme, ne serait-ce que pour prendre nos distances de cette référence.
5. Qui s'étaye sur de nombreux travaux engagés dans le cadre de l'EDRESS. On pense, en particulier à «*la Civilité tiède*», B. Barilero, J.S. Bordreuil, P. Chaudoir, S. Ostrowetsky, P.L. Spadone, Rapport au Plan Urbain, CERCLES/EDRESS, 1988.
6. Cf. «*La Civilité Tiède*» dont il fût le rédacteur.
7. Cf. OSTROWETSKY (S) ET BORDREUIL (S), 1980, *Le Néo-style régional*, Dunod.
8. Si tant est qu'il y ait homogénéité entre les deux, ce que les historiens contestent.
9. Tout en l'autorisant, bien sûr : elle est aussi le lieu de comportements finalisés.
10. Ce qui ne signifie, bien évidemment, pas qu'elle fût totalement absente auparavant. Notre souci étant plus de marquer une rupture.
11. L.E.F. (*Levyj Front Iskusstva* ou Front Gauche de l'Art). Cf., en particulier, FRIOUX (C), 1961, *Mai akowski par lui-même*.
12. Mai akowski, *Ordre à l'armée des arts*, 1919.
13. Cf. l'analyse d'Anatole Kopp, in *Ville et révolution*.
14. Selon Pletnev, président du Proletkut
15. *Le théâtre et la rue : rencontres du troisième type*, in Lieux Publics (revue) n° 1, 1984.
16. L'Internationale Situationniste.
17. On pense, en particulier, à l'intervention de Marinetti à Trieste, «*Trieste, notre belle poudrière*», en 1912. Trieste était alors terre autrichienne et Marinetti, italien.
18. Mais la remarque vaut aussi pour Jean-Paul Goude même si la correspondance stylistique est moins immédiate.
19. Philosophe auteur, en particulier d'un *essai sur l'origine de l'oeuvre d'art*.
20. Bien qu'il y ait trouvé plus une confirmation qu'une inspiration.
21. Cf. le *Living* à Avignon ou le départ de Jean-Louis Barrault, suite à l'occupation de l'Odéon.
22. Selon Ronnie Davis, directeur de la Mime Troupe.
23. Influences très largement attestées à travers les nombreux entretiens que nous avons eu avec les artistes de rue contemporains.
24. Ce qui renvoie explicitement à une citation de Henri Lefebvre au regard de l'espace urbain.
25. Citations extraites d'un texte de Jules Cordières, *Faire de chacun l'interprète de ses propres rêves*, in *Autrement* n°7/76.
26. Renato Nicolini était donc l'adjoint à la culture, communiste, de Rome pendant cette période. Ricardo Basualdo, plus tard, développera la même notion mais dans une autre acception. On notera, même de manière incidente, que Ricardo Basualdo qui une des figures de la scénographie urbaine, fût un temps responsable du CUIFERD (Centre Universitaire de Formation et de Recherche Dramatique) à Nancy, centre lui-même issu du Festival Universitaire de Nancy. Ricardo Basualdo organisera d'ailleurs une rencontre sur ce thème avec Renato Nicolini et Michel Crespin, fondateur et animateur de *Lieux Publics*.
27. C'est nous qui soulignons - précisément - ce glissement terminologique. Il nous paraît indiquer, dans son instabilité, à la fois la mutation qui s'opère vers une problématique du développement culturel et un certain écart temporel, réflexif, par rapport à la crise de l'action culturelle.
28. *Alchimie d'un conte urbain : les parcours d'artistes*, Lieux Publics, 1995.