

«ARTS DE LA RUE» ET ESPACE PUBLIC

COLLEGE DE PHILOSOPHIE – INSTITUT FRANÇAIS DE BARCELONE
AVRIL 1999

Philippe Chaudoir

Introduction

Les «*Arts de la Rue*» : l'émergence d'une nouvelle forme d'investissement de l'espace urbain

J'aimerais évoquer ici avec vous une vaste question qui est celle de la relation entre le champ esthétique et le champ politique, en donnant à ce dernier terme le sens complet suggéré par l'étymologie grecque *Polis*, à savoir celui d'une conjonction entre citoyenneté et citoyenneté. Cette question, j'ai choisi de la traiter à travers un ensemble de manifestations contemporaines dont l'intérêt est de revêtir une cohérence quant à leurs discours, leurs pratiques, et au fait qu'elles se donnent précisément comme objectif de traiter de cette relation. Je vous parlerai donc de ce qu'on nomme aujourd'hui, en France en particulier, les «*Arts de la Rue*».

Dans un premier temps, il me paraît nécessaire, ne serait-ce que pour appréhender, même intuitivement, ces manifestations, de poser rapidement trois axes introductifs :

- Celui de l'identification des « Arts de la rue » comme phénomène et comme mouvement, ce qui implique nécessairement d'en décrire les manifestations concrètes.
- Celui de leur situation dans un contexte et dans une histoire esthétique, sociale et politique. En particulier, on relèvera leur profonde articulation avec l'émergence d'un espace urbain en crise.
- Enfin, celui de leur pertinence en tant qu'objet permettant de rendre compte de la question de l'espace public. Cette interrogation s'appuiera notamment sur la notion d'interpellation.

Nous aborderons ensuite, avant de conclure, trois dimensions d'analyse :

- La première traitant des thèmes récurrents qui traversent discours et pratiques de ces arts urbains.
- La seconde évoquant la rhétorique de ces arts, notamment à travers ce que je nomme des figures du décalage.
- La dernière dégageant leur finalité, à travers les postures des artistes et les champs notionnels qui les sous-tendent.

Pour poser le cadre descriptif, on notera en préambule que vers le début des années 70, une forme d'événements festifs appelés couramment aujourd'hui «*Arts de la Rue*» se développe tout particulièrement en France. Ce mode d'investissement de l'espace urbain semble exister, en fait, dès le Moyen-âge où pantomimes, bateleurs, saltimbanques, se manifestent alors autour des foires mais aussi sur le parvis des églises et dans les processions. Au XIX^{ème} siècle, on les rencontre encore de façon plus concentrée sur les boulevards tel que le «*boulevard du crime*», à Paris, 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, les entresorts, les tournants et les banquistes. La seconde partie du XX^{ème} siècle, à part les moments privilégiés des foires (la foire du Trone), les voit disparaître ou presque. Toutes ces formes semblent donc s'être éclipsées de la vie urbaine de la seconde partie de notre siècle et voici qu'elles paraissent resurgir.

Aujourd'hui, ne serait-ce qu'en France, ce sont plus de 1500 troupes ou artistes seuls qui se regroupent sous ce vocable d'arts de la rue. Ils recourent des pratiques multiples et diversifiées où se mêlent théâtre, danse, arts plastiques, pyrotechnie, arts aériens et classiques expressions saltimbanques. Les manifestations qui en sont issues recouvrent des caractéristiques telles que la gratuité apparente du spectacle, le fait d'utiliser le plus souvent le cadre urbain comme scène, la plupart du temps à l'extérieur des lieux consacrés classiquement à l'expression culturelle.

Pour préciser le contexte, on rappellera qu'à cette même période des années 60-70 deux formes excentrées de la vie urbaine apparaissent, les Grands Ensembles et la grande distribution commerciale, qui inaugurent l'émergence de la rupture d'urbanisation, la prolifération des «*non-villes*» aux périphéries et la crise des centres urbains traditionnels. Par la suite, d'autres phénomènes vont se produire qui dénotent une tendance réactive à cette crise. C'est le cas notamment du *néo-style* pavillonnaire qui tend à généraliser le retour à des styles vernaculaires dans la maison individuelle et, du point de vue des villes, des Villes Nouvelles et de la requalification des centres anciens.

C'est également à cette période que vont se manifester des formes d'expression artistiques nouvelles, conviviales et urbaines qu'on a pu qualifier, dans le cadre de l'action culturelle, d'animation.

Cette résurgence apparente de manifestations festives, qui rappellent la tradition mais sous des formes plus ou moins nouvelles, s'inscrit donc, 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, 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 perçue comme en deshérence de par cette crise urbaine. En tant que telle, elle a comme objectif fondamental de *re-donner* sens à la notion d'animation urbaine, de vie urbaine et ces nouveaux modes d'intervention festive semblent partager les finalités de l'aménagement et de l'urbanisme de leur époque. Quoiqu'il en soit, et dans tous les cas, ce renouveau culturel a 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*».

La culture va ainsi être 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 elle suppose une efficacité spécifique, celle d'une toile de fond propre à nourrir l'imaginaire urbain.

Cette logique du «*revival*», 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, une société spontanément symbolique comme celle du Moyen-âge, par exemple, n'a 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. En tout cas, on voit s'y dessiner l'originalité d'une intervention en espace public qui se veut être un Art de la Rue et non un Art dans la Rue. Cette opposition est l'indice d'un refus d'instrumentalisation de la ville et de la rue comme décors. Elle les travaille, au contraire, dans leur matière même. Ainsi, elle peut nous autoriser à considérer ces nouveaux modes d'interventions culturelles comme particulièrement pertinents pour traiter de la question de l'espace public. Quand on les soumet, en effet, à une analyse approfondie, ils renvoient à une conception de l'espace public telle qu'Habermas l'a développé, 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*.

Ainsi, si à notre époque, nous partageons largement le sentiment que la ville a perdu sa capacité de fréquentation publique et, plus largement, que le lien social, toujours en ville, se dilue, en réponse, ces nouvelles formes d'intervention culturelle prennent le pari volontaire d'un «*déblocage*» de l'ordre urbain par l'irruption d'une vie publique mais aussi, souvent, politique. Sous cet angle, les arts de la rue se spécifient par des formes d'action susceptibles de recréer du lien social et de la vie politique et sociale, et ceci dans une logique anti-individualiste et dans un renouveau festif.

Dans cette perspective, le spectacle de rue met en oeuvre des propositions tant artistiques que théoriques qui réfèrent à la question de la «*fonction*» sociale de l'Art, en particulier à travers la mise en oeuvre de modes d'*interpellation* du public en espace urbain.

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 pas en réalité ses seules références.

Si l'on doit donc rechercher des origines au spectacle de rue contemporain, on devra plutôt l'interroger en tant que mode d'investissement spécifique de l'espace public, articulation des champs social, spatial et culturel.

A y regarder de plus près, trois filiations, au minimum, apparaissent et qui constituent les références majeures des arts de la rue : Agit-prop, happening et théâtre radical. Elles ont comme point commun de mettre au centre de leur préoccupation la relation entre Art et Politique : l'art étant ici considéré comme manifestation d'une esthétique qui se publicise, un procès social, volontaire et engagé, de signification ; le Politique comme la conjonction d'un espace et d'une forme de regroupement social volontaire, le partage d'un espace commun et d'une responsabilité collective.

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. C'est un art qui se conjoint à l'activité concrète et prend en compte le 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. C'est aussi l'émergence d'une mise en scène renouvelée tant du point de vue des lieux, de celui de la mise en oeuvre de situations tirées du réel que de l'utilisation d'un découpage narratif ponctuel.

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 et de ce qu'on pourrait appeler une esthétique de la rupture. Pour rester dans ce fil, le happening inaugure de nouvelles principes d'action artistique, tout à la fois canalisateurs et libérateurs, et surtout ouverts à des interprétations multiples, gérés par des principes d'indétermination et 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 systématisent un rapport du dedans au dehors, une relation entre le *In* plus contraint et le *Off* plus spontané. C'est à travers cette filiation, également, que s'introduit 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. En suivant la même perspective, mais au regard des formes expressives cette fois, c'est de ce point de vue que s'origine un primat de la mise en scène sur le texte.

I. Des thèmes récurrents

Hormis la question de la rue, qui constitue en elle-même une sorte de métaphore valant pour l'ensemble des lieux de pratiques artistiques en espace ouvert, cinq grands thèmes nous paraissent structurer une pensée globale des «*Arts de la Rue*» et nous allons essayer d'en montrer les attendus.

Le retour

Le premier thème porte sur le mouvement du **retour**, réflexif et sensible, sur l'espace urbain. Dans cette thématique, l'événement festif a un rôle de révélateur, au sens photographique de rendre visible à nouveau. Cette question du retour d'un contenu significatif et symbolique de l'espace, contenu qui aurait disparu, nous paraît centrale. Elle constitue une problématique de la perte, qui, du coup, nous permet d'élargir l'horizon de notre recherche à d'autres manifestations contemporaines.

En effet, nous retrouvons dans cette pétition de principe des «*Arts de la Rue*», tout un mouvement qui va traverser la pensée aménageuse de la seconde moitié de notre siècle. Une attention portée aux discours des théoriciens et des praticiens en charge de l'urbain nous montre qu'à partir des années 60 apparaît un aménagement qui a le souci de renouveler la notion de ville, notion qui semble s'éteindre du fait de l'extension de la pensée fonctionnaliste. Dans ce discours réactif, il s'agit alors de retrouver parallèlement la ville et l'espace public, de renouer des relations qui se distendent, voire disparaissent. L'urbanisme volontaire des années 60 a donc comme objectif essentiel le souhait de «*redonner sens*» à l'espace, de «*recréer*» les villes, mouvement pris dans une vaste tentative de «*resocialisation*» de l'espace urbain. Ce projet se veut donc être une prise de conscience des effets néfastes d'une pensée fonctionnaliste et de son écho dans une société post-industrielle qui s'annonce. La critique essentielle portée au fonctionnalisme consiste à le définir comme une abstraction homogénéisante de l'espace social et le nouveau projet se définit, du coup, comme un retour historique, qualitatif, à la symbolique urbaine. Mais ce retour n'est pas simplement celui d'une pensée nostalgique à une tradition ou à des formes classiques. Plus fondamentalement, il s'agit de renouer avec la Ville, avec l'urbain tout en ayant soin d'instaurer un devenir.

Ainsi vont se mettre en place une sorte de **retour** à la ville à travers son acception la plus classique : ses rues et son centres et un **retour**, culturel, à des formes «*d'animation*» urbaine, à la notion de fête comme manifestation populaire «*authentique*», avec l'irruption des saltimbanques dans la ville. Plus largement, c'est à un **retour** à l'esthétique comme valeur en soi que l'on assiste, c'est à dire non plus comme valeur élitiste mais en direction de tous.

La trace

Dans la continuité, une seconde thématique concerne la capacité d'un événement à faire trace et par là à constituer une histoire et une mémoire collective.

Il s'agit, par la force propre de l'événement (théâtral, plastique, chorégraphique, musical...) de marquer un lieu de manière durable. Le présupposé est explicite. Il suppose qu'à travers un «*marquage*» un souvenir reste gravé dans l'espace même et, qu'ainsi, celui-ci se constitue comme support de cette mémoire collective. Cette pensée pose, comme principe fondateur, l'idée selon laquelle la ville est tout à la fois collection de co-habitants et ensemble de contemporains. Pour le dire autrement le partage d'un temps (et en particulier celui de l'événement) et d'un espace (celui de la ville, donc) constituent et alimentent une mémoire sociale.

Toute la question sous-jacente est alors de faire que non seulement l'événement **ait** lieu mais surtout qu'il **fasse** lieu. Dans cette problématique, le contenu significatif du lieu s'élargit. Le lieu devient lien, avec la ville qui l'entoure, avec des contemporains qui s'y rassemblent.

Dans un second temps, mais sur ce fond théorique, un autre principe se distingue. En effet, tout a priori de ce travail du spectacle, de l'événement, repose sur une figure du glissement et du décalage telle que nous la développerons plus loin. A l'événement revient le rôle de faire advenir l'émotion et non de la générer. Une sensibilité est présente qu'il faudra révéler ou tenter d'accroître. L'esthétique du spectacle de rue est aussi une *aesthesis*, c'est-à-dire la mobilisation et la captation, d'une capacité perceptive.

Au regard de ce projet *esthésique*, c'est le rôle fondamental d'un lieu et de ses qualités propres dans la constitution de l'imaginaire qui se réaffirme, ce que Norberg-Schultz appelle le «*génie du lieu*». C'est une autre relation alors qui s'ébauche. Si le lieu ne peut être inscrit que dans le durable, l'événement, éphémère lui, viendrait l'alimenter. Mais cette relation ne peut s'établir que dans une préexistence du lieu. C'est la permanence du lieu comme ouverture à tous les possibles qui lui donne sa spécificité imaginaire et factuelle. Le spectacle, quant à lui, rapproche, permet la dérive associative des sens et des images, qualifie parfois, les espaces qui l'accueillent.

Ainsi l'événement culturel vient conforter et alimenter l'enjeu politique de la ville au sens où nous l'entendions plus haut : constituer une vie communautaire, un passé, une sorte d'archéologie identitaire.

Alors, sur un dernier plan, il ne s'agit pas seulement de faire surgir un *génie*, qu'il soit présent ou absent, *du lieu*, mais aussi de faire que l'espace public prenne existence à travers sa propre publicité, puisque la co-présence de publics cela aussi fait lieu. Or il n'y a public, de fait, que si celui-ci se constitue comme tel, prend conscience de sa propre existence comme public, c'est à dire s'observe, s'apprécie, s'examine...

Le public-population

C'est donc à l'analyse d'une troisième thématique que ce dernier aspect nous invite. La capacité de rassembler et de constituer ainsi une population en un public est la troisième idée-force des «*Arts de la Rue*». Un des acteurs essentiels des arts de la rue, Michel Crespin donne

la définition suivante de ce qu'il appelle le «*public-population*» comme étant «*le public qui se trouve dans la rue, naturellement, qu'un spectacle s'y produise ou pas. Le public qui représente la plus large bande passante culturelle, sans distinction de connaissances, de rôle, de fonction, d'âge, de classe sociale. Sa qualité première, le libre choix. De passer, d'ignorer, de s'arrêter, de regarder, d'écouter, de participer, hors de toute convention*».

Cette idée de «*Public-Population*» pose le constat primaire d'une co-présence dans l'espace urbain. On peut bien sûr être réservé quant à l'hypothèse d'une «*inertie*» distinctive de la rue. Les centres ne sont certes plus des lieux où toutes les couches sociales sont présentes, et ségrégation et fréquentation vont souvent de pair.

Il reste néanmoins que dans sa rapidité, le propos indique bien une consistance aléatoire, même si elle est relative ; une composition ouverte et croisée, même si elle est limitée ; une capacité, *de facto*, du brassage social qui caractérisent l'espace des rues de nos villes.

De la même manière qu'elle feint d'ignorer les différenciations sociales à l'oeuvre, cette conception implique aussi de s'en tenir, dans la pratique artistique, à une relative «*fluidité*» du message et de son interprétation comme en résonance à la labilité d'une population fluctuante. Le raisonnement pose, en effet, que le spectateur est avant tout un «*passant*» au regard du dispositif spectaculaire ou festif. Le spectacle de rue s'inscrit donc, d'emblée, dans une logique du flux.

Ainsi le déroulement même de l'événement tel qu'il est pensé «*agit*» sur la ville, et ce d'une double manière. D'une part, il propose une lecture de l'histoire urbaine de la ville. Celle-ci va prendre forme, le plus souvent, à travers des déambulateurs dont on espère qu'ils provoquent une «*ré-appropriation*» de la ville par les spectateurs. D'autre part, à travers un événement festif, c'est la co-présence d'un public, d'une population, en un même lieu, qui s'acte.

A bien y regarder, les spectacles en espaces ouverts, quelques soient leurs spécificités, abordent souvent la ville de ce double point de vue. D'une part, ils pratiquent l'art de la captation du public et offrent à son imaginaire un même terrain discursif et festif ; d'autre part, grâce à l'attroupement qu'ils entraînent, ils tendent à constituer les spectateurs en un même ensemble, quitte, d'ailleurs à le lui faire constater.

Ainsi doit-on bien admettre que le rassemblement de ce *public-population* comme ensemble entraîne un sentiment, même confus, de partage d'une même localité, d'une même temporalité qui renvoie à une triple dimension de l'identité collective. L'émergence du lieu ou, au moins, la nouvelle sensibilité qui s'en dégage, réactualise une identité territoriale, celle qu'on pourrait nommer la *citadinité*.

La constitution d'un «*ensemble de contemporains*» construit une mémoire commune de l'événement, celle du «*j'y étais*» ; identité distinctive et fusionnelle de la *contemporanéité*. Ces deux premiers aspects sont sans doute le préalable à un troisième, plus politique mais aussi plus problématique. Celui où un état devient une qualité, une jouissance se transforme en système de droits et de devoirs : la *citoyenneté*.

Ces trois identités, au moins comme objectif à atteindre, sont ainsi imbriquées étroitement dans l'approche culturelle des «*Arts de la Rue*» et se synthétisent dans l'idée d'espace public où l'événement festif nous rassemblerait en un lieu, en un même temps, pour une même jouissance collective autour d'un même axe de connivences, ce qui n'exclut pas, au contraire même, une pluralité des formes de compréhension comme de participation.

La médiation

Derrière ce propos s'ébauche une pensée mais aussi une action militante. Pour certains, elle s'assume pleinement comme revendication politique. Pour d'autres, elle s'identifie presque à une approche «*missionnaire*». En tout état de cause c'est à la définition d'un rôle de médiateur

culturel que renvoie la majorité des discours et pratiques. Cette médiation est conçue comme une sorte de relais entre les artistes et les commanditaires potentiels.

Le projet des «*Arts de la Rue*» est ainsi marqué du sceau volontaire ou obligé de l'intégration. Récupération, aurait-on dit à une certaine époque... En fait surtout paradoxe d'une pratique militante qui, ayant fait la preuve de son efficacité et d'une adhésion directe du public au propos, va suppléer à une faille de la «*communication*» politique ou technique. Alors, dans la mesure où les urbanistes et les responsables municipaux sont désormais sommés de proposer un espace ouvert à la vie sociale, les artistes de rue jouent le rôle d'adjuvants au processus d'urbanisation.

En fait, la logique de médiation culturelle s'inscrit bien dans un contexte qui privilégie la notion de «*projet de développement*», qu'il soit culturel, social, urbain ou économique. Comme si, et en particulier depuis les années 80, une sphère intermédiaire entre les acteurs et les décideurs, une sorte de triangulation dans une relation orageuse, devenait un préalable à l'action publique.

Une analyse des discours qui traversent, à la même époque, l'émergence de la politique de la Ville en France, montre la prégnance de modèles théoriques et discursifs impliquant cette idée de médiation. Le partenariat va devenir une des pierres angulaires de l'action locale, en particulier culturelle. La notion de contrat va se systématiser engageant une généralisation de l'inter-médiation. Sur ce plan, là encore, les arts de la rue s'inscrivent clairement dans une pensée partagée tant par les aménageurs que par les politiques.

La Ville en Scène(s)

Une citation de Pino Simonelli, «*La Ville est un théâtre à 360°*», souvent citée, est représentative du dernier paradigme que nous voulons relever. D'emblée, les «*Arts de la Rue*» posent une relation entre deux termes, l'un de l'ordre du spectaculaire ; l'autre urbain. Mais cette relation est susceptible de bien des variations.

Dans une première acception métaphorique, l'urbain, la ville, sont scène, théâtre ou spectacle de nos passions. Lieu d'une sorte de «*méta-représentation*», la ville est saisie comme espace physique où un «*jeu*» social s'exprime. Villes et théâtres ne sont alors que des graduations sur l'échelle de la spectacularité.

A l'inverse, le théâtre peut être conçu comme une sorte de microcosme de la ville. Mais celle-ci est entendue alors comme prototype de la relation sociale et de sa diversité. L'espace urbain, en tant que tel, n'y occupe pas de place «*nécessaire*», hormis, éventuellement, le fait d'être «*imagé*», contextualisé, sur scène. La ville y est emblème ou effigie. De la Renaissance aux stéréotypes de la ville tentaculaire, l'image de la ville sur la scène peut alors prendre toutes sortes de formes.

Si l'on en revient maintenant à la première acception, l'urbain comme forme de la spectacularité, il nous faut être attentifs aux termes. Soit la ville est théâtre, en effet, soit elle est scène. Or les deux termes ne recouvrent pas des réalités identiques. Comme l'indique Denis Guénoun, «*le théâtre n'est pas la scène. Le mot théâtre, dans son acception initiale, ne désigne pas la scène, pas même le bâtiment, il désigne les gradins où le public se trouve. Si l'on veut comparer la ville à un théâtre, il est donc important de s'intéresser aussi au lieu du public parce que c'est le lieu du rassemblement, le lieu du commun, le lieu commun, le lieu du partage.*». En tout état de cause, cette distinction renvoie à des significations différentes.

La ville comme théâtre évoque d'abord une double dimension. Au premier chef, même si le terme consacre une évolution quant au sens primitif, c'est la qualité monumentale qui s'exprime, celle où l'espace urbain est un décor, un «*fonds de scène*» potentiel. Alors s'y joue naturellement la «*comédie humaine*». Plus encore, la ville elle-même peut devenir, par la seule

force de sa présence physique, un lieu par essence spectaculaire. Ainsi, la ville de la renaissance structure une lisibilité nouvelle de l'espace urbain conçu comme unité par la transposition à l'urbanisme des règles de la composition architecturale palladienne. Mais la ville comme théâtre, seconde dimension, est aussi un lieu de la *spécularité*. Celui des regards croisés où un public se constitue comme tel, c'est à dire s'observe, s'apprécie, s'examine...

A son tour, la ville comme *skênê* (scène) implique deux directions. Elle fonde, d'abord, une rupture entre un espace où il se représente quelque chose et un espace d'où se voit l'action. Du même coup, elle implique une seconde dimension, celle où le citoyen ne serait plus acteur mais spectateur de la chose urbaine. Cette dernière position est observable chez de nombreux urbanistes ainsi que dans une tendance de la scénographie urbaine, tentation démiurgique de l'artiste qui tend à devenir le concepteur, le grand ordonnateur, d'une dramaturgie de la ville. Celle-ci, pourtant, n'est pas une oeuvre au sens précisément où personne, en particulier, n'en est l'auteur. Il y a donc là le risque de ne penser la ville que comme «*mise en représentation*», show dont le public ne peut qu'être spectateur.

Ces cinq axes (*le retour, la trace, le public-population, la médiation, la ville en scènes*) nous amènent à devoir approfondir théoriquement la manière dont va s'articuler la relation entre l'intervention culturelle ou l'événement festif et l'espace public. Chez les artistes, la production de mises en scène impliquant l'espace urbain suppose un rôle actif dans la mise en oeuvre de nouvelles perceptions. Leur intervention va alors se concevoir comme un «*décalage*» du regard sur le réel au travers de la mise en scène des formes urbaines.

II. Les figures du «*décalage*»

Quels sont alors les axes argumentaires qui sous-tendent la cohérence de ce discours ? En fait, une sorte de principe d'action apparaît assez systématiquement. Il consiste en une forme de réflexivité que nous avons appelé **décalage**. Ce principe générique et transversal se décline, au minimum, selon trois axes. Le premier concerne une attitude volontaire, vis à vis de l'espace, visant à lui *redonner* sens. Le second, par l'intermédiaire de l'espace urbain et de son aménagement, fait retour à l'idée d'espace public comme rassemblement et sentiment d'une collectivité. Le troisième, enfin, s'oppose à la logique fonctionnelle de la table rase moderne en s'inscrivant dans une filiation complexifiée par un retour réflexif.

Voir la Ville à nouveau : de l'espace de la quotidienneté à l'espace public.

Une lecture des discours du «*spectacle vivant*» montre que celui-ci se donne comme objectif un investissement de l'espace urbain en vue de lui re-donner sens. On a vu qu'il partageait cette préoccupation avec l'aménagement. Cette attitude repose sur une double hypothèse. Elle consiste d'abord à penser que le sens de l'espace aurait été perdu aujourd'hui dans le caractère fonctionnel de la construction, voire dans la grisaille de sa quotidienneté. De manière plus extrême, ensuite, que nos espaces de la modernité ne l'auraient jamais véritablement acquis. C'est sur cette base que va se définir une logique de la mise en scène de l'espace du quotidien où, grâce à des usages rituels, cérémoniels ou théâtraux, un lieu se transfigure ou peut se transfigurer. Mais devient-il pour autant espace public ? D'une première figure qui agit formellement le lieu, on passe alors à une seconde, où il faudra le rendre vivant parce que sollicitant la vie collective.

Créer du lien social : un usage plein de l'espace public.

Cette seconde figure procède d'une attente quant à la production de lien social. Constatant le cloisonnement et la segmentation des usages culturels, elle se propose d'instaurer une nouvelle diversité. Cette proposition veut oeuvrer les différenciations sociales discriminantes et agir sur le collectif pour le faire devenir commun. Cette volonté de production d'un lien social «perdu» a fort à faire, on le voit, avec les catégories qui construisent, pour les artistes, la notion d'espace public. Deux logiques transversales spécifient cette approche. La première oppose à la segmentation sociale et culturelle une dynamique participative. La seconde, dans une logique entropique de l'irruption pose directement la question de l'émergence d'une vie redevenue publique.

Ainsi, si la figure précédente structurait les conditions d'une visibilité nouvelle, celle-ci instaure les prémisses d'une collectivité renouvelée, même si elle est instantanée ou éphémère.

Rapport marchand au spectacle et segmentation des publics.

Le rapport marchand au spectacle, tel qu'il se traduit, par exemple, dans le théâtre - et même pour celui qui se veut populaire -, semble induire des attitudes de consommation culturelle passive et une certaine segmentation des publics. Le constat n'est pas neuf. Il trouve écho dans toute la réflexion d'un art préoccupé de sa fonction sociale. Viennent en renfort de ce débat des analyses scientifiques qui fondent la problématique d'une culture segmentée. Mais les «*Arts de la Rue*», pourtant, vont développer une réponse renouvelée à cette question. En réaction au rapport marchand, la gratuité des spectacles va constituer un principe fondateur. Ce rapport marchand, en outre, est présenté comme lié à la clôture des lieux de spectacle.

Ainsi, pour les artistes du spectacle de rue, si le rapport marchand disparaît, de consommateur le spectateur peut devenir participant. Leur critique quant au spectacle conventionnel, se résume à une double relation. La gratuité permet la participation alors que le rapport marchand implique la passivité et le repli consommatoire, d'une part. Le processus scénographique inclut le spectateur dans un parcours libre ou l'associe à la démarche spectaculaire, d'autre part.

Pour prendre un exemple, le «*Carnaval des Ténèbres*», mis en scène en 1983 par Jacques Livchine, va mobiliser l'ensemble de la population de la Ville Nouvelle de Saint Quentin en Yvelines. Mille cinq cents acteurs, dix mille figurants sont impliqués dans l'événement. Mais il y a là un véritable travail social préliminaire antérieur à l'événement lui-même. Des mois auparavant, le Carnaval est préparé avec plus de soixante dix associations locales et constitue l'occasion de tisser un réseau d'interconnaissance extrêmement dense.

Trente cinq bandes sont mises en place qui se préparent en secret. Dix sept ateliers fabriquent les masques et costumes. Le carnaval, à en croire Jacques Livchine est l'aboutissement de quatre années de présence sur place.

Cette forme de mise en scène de la participation, qui fait du spectateur un participant, montre bien qu'on passe, avec les «*Arts de la Rue*», du spectacle au festif. Cette thématique de la participation renvoie pleinement à la distinction que propose Rousseau entre le théâtre et la fête. Comme Rousseau, les artistes de rue veulent aujourd'hui renouer avec l'idée de fête qui inclut, par définition, la population dans le spectacle. Comme Rousseau encore, ils succombent à l'illusion que la société trouve son accomplissement dans la communauté. Mais cette interprétation des thèses rousseauistes dans l'espace urbain, fait l'impasse sur une conception où la fête ne peut être que rurale dans la mesure où seule une sociabilité villageoise de la proximité et de l'interconnaissance est apte à traduire une communauté en acte. La ville, à l'inverse, est précisément le lieu du leurre spectaculaire qu'il dénonce. Sur un second plan, l'interprétation festive des «*Arts de la Rue*» s'oppose aux conceptions de

Rousseau. En effet, chez lui, la fête est dénuée de tout caractère revendicatif, voire même subversif. Or le propos du spectacle de rue s'inscrit bien souvent dans une autre acception du Politique. Même s'il prône une logique consensuelle, il participe également d'un mouvement de substitution «*situationniste*». En renforçant la participation effective du spectateur, en pratiquant une forme de révélation du site, il implique le public dans la situation. Cette stratégie d'englobement du public amené à jouer un rôle, à entrer dans une relation dynamique au spectacle, caractérise en effet l'essentiel des grands spectacles de rue contemporains.

La relation au public va donc se décliner sur un axe participatif. Au minimum il s'agira d'un «*Public-population*» jouant potentiellement des rencontres et du partage. A l'autre extrême, la participation sera au cœur du spectacle et constituera le public comme acteur.

La population de la Ville comme ensemble.

Cette logique participative, aux relents de situationnisme, prend en main la question du lien social. Par les événements qu'elle produit, elle s'adresse et convoque la population de la Ville comme ensemble. Au delà d'une participation, il s'agit de provoquer un usage plein des espaces publics. Celui-ci repose au premier chef sur une logique *décalée* qui est celle de l'*investissement* dans un double sens. Sens affectif, quasi psychanalytique, de charge énergétique, émotionnelle, d'abord. Forme de l'encerclement, de l'irruption d'une troupe, d'une foule, dans la ville, ensuite. Cette problématique, brutale, où d'un choc affectif partagé collectivement naît la communauté d'un public, s'oppose clairement à la segmentation, silencieuse et sans vagues, de publics multiples, qu'impliquent les lieux fermés en s'adressant, toujours ou presque, à une couche déterminée. L'espace n'est plus appropriable exclusivement par des segments de population. Il est un *lieu commun*.

Mais l'acte artistique est également un moment d'exception. Il biaise les rythmes répétitifs de notre quotidienneté en instaurant, comme pour la «*fête des fous*», un temps inversé de l'éphémère. Il introduit le discontinu dans la monotonie des habitudes. Du coup, ce temps et cet espace de pratique ouverte et irruptive, doivent contribuer à un élargissement et un décloisonnement du public.

Ce second décalage, où la production volontaire d'un lien social oeuvre à un usage plein de l'espace public, propose une opposition accentuée entre Vie publique et Ordre public. De fait, il s'agit de confronter l'espace à une production de sociabilités publiques. Il convient d'engager cet espace dans des processus identificatoires. Il s'avère indispensable d'articuler formes expressives et contenus symboliques pour légitimer ainsi cet espace comme lieu public.

De l'espace indistinct à la mémoire des lieux

Un troisième décalage consiste à penser l'événement éphémère comme faisant trace au plan même de l'imaginaire du lieu et la figure de la mémoire y prend une place centrale. Elle est déclinée sous trois aspects. Elle est d'abord inscription dans la continuité d'une filiation (le saltimbanque) et relève d'une pensée nostalgique. Mais cette filiation est également une relecture et constitue alors un acte volontaire. Enfin, et en dernier lieu, la mémoire est conçue comme la base d'une projection dans l'avenir, comme inscription dans une continuité permettant la création et la pensée d'un futur. Tous les propos que nous avons pu analyser supposent que le partage d'un même temps, celui de l'événement donc, dans un même espace, aurait un effet sur les perceptions de cet espace. Plus encore, cette perception ne serait pas seulement immédiate ; elle se stratifierait et alimenterait une mémoire sociale collective et une historicisation du lieu. On voit bien alors comment cette présence de l'histoire, qu'elle soit réémergence d'un passé absenté, retour réflexif ou fondement des potentialités d'un devenir

commun, s'articule aux deux formes précédentes du décalage que nous avons analysé. La première thématique de visibilisation nous permet de penser une forme particulière de lecture de l'histoire qui se définit comme «révélation» et comme résonance identitaire. Le projet producteur de lien social implique le passage de cette résonance à des formes de solidarité ponctuelles plus proches de la communauté que d'une véritable collectivité conçue comme pleine participation des individus à la société.

En réalité, cette opération «proustienne» de la remémoration est fort complexe. Le sens commun la réduit souvent à la seule figure du retour nostalgique. Du point de vue mythique la mémoire, Mnémosyne, ne joue pas tant sur ce retour que sur la conscience de l'écart qui nous sépare du «*temps perdu*». Dans la mythologie grecque, c'est aussi l'idée d'une «*conquête progressive par l'homme de son passé individuel, comme l'histoire constitue pour le groupe social la conquête de son passé collectif*». Soit l'idée d'une filiation.

La mémoire comme fonction psychologique divinisée - occupe une place centrale dans le panthéon grec (1). A certains égards, elle l'organise. Mnémosyne chante «*tout ce qui a été, tout ce qui est, tout ce qui sera*», don divinatoire qui en fait la maîtresse des Aèdes et des devins. Ceux-ci ont en commun un don de voyance «*qu'ils ont du payer au prix de leurs yeux. Aveugles à la lumière, ils voient l'invisible. Le dieu qui les inspire leur découvre, dans une sorte de révélation, les réalités qui échappent au regard humain*». Ainsi, et comme en résonance à cette figure de la mémoire, la mythologie souligne tout à la fois son caractère révélateur et évocateur, mais aussi sa triple nature : éveiller une conscience des origines, retrouver une histoire généalogique et ainsi s'inscrire dans un devenir.

Pour en revenir plus précisément à notre propos, ce troisième décalage consiste, le plus souvent, à proposer des spectacles dont le contenu comme la forme sont chargés de renvoyer à la ville une sorte de biographie, quasiment un mythe fondateur qui s'évoque dans la référence au passé local ou plus archétypal. En d'autres termes, il s'agit ainsi de constituer conjointement la ville et le public comme sujets. Approche quasi psychanalytique où, par analogie à l'enfant face à la relation spéculaire, la question est de leur faire prendre conscience d'une unité presque corporelle, de leur donner une sorte d'identité. Métaphore d'un corps social... En crise !

III. Les finalités d'une pratique artistique en espace urbain

La question que nous devons évoquer maintenant est celle des finalités de l'acte artistique et des postures qu'adoptent principalement les artistes. Elles sont au nombre de quatre, souvent d'ailleurs articulées entre elles.

La métaphore festive

La première de ces positions est placée sous l'égide de la métaphore festive. On a vu plus haut dans quel sens il faut comprendre ici cette utilisation d'une tradition réinterprétée. Cette réinterprétation, d'ailleurs, est double.

Elle est d'abord inscription dans la filiation d'une tradition mythifiée et découplage vis-à-vis de cette tradition.

La fête traditionnelle, au moins dans l'Ancien Régime, recouvre en fait un champ protéiforme avec les processions ou les offices religieux, les mises en scène militaires, l'affirmation des

1. Elle vient, en directe lignée, de l'union de **Gaia** (la terre) et d'**Ouranos** (le ciel), eux-mêmes issus d'**Eros** et de **la Nuit**. Elle a comme frères **Okéanos**, fleuve qui enserré l'Univers de son cours infatigable ; **Kronos**, principe d'unité et de permanence temporel ; les Titans et les Cyclopes. De son union avec Zeus sont nées les **9 muses** présidant aux destinées des Arts Libéraux : l'Histoire, la Musique, la Comédie, la Tragédie, la Danse, l'Élégie, la Poésie lyrique, l'Astronomie et l'Eloquence.

spécificités corporatistes, les remémorations rituelles de toutes sortes, ou des manifestations d'une créativité plus spontanée. 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.

A l'inverse d'un catalogue de formes dont l'exhaustivité paraît improbable, c'est donc plutôt sous un double aspect que semble se dessiner la notion de fête : ordre et transgression et une analyse historique dont je vous ferais grace en rend bien compte.

Pourtant les artistes ne retiennent qu'un des termes de l'expression festive, celui d'une transgression momentanée. Or, il est clair, précisément, que sa fonction régulatrice, ordonnatrice, en quelque sorte, est indissociable dans le cadre d'une société symbolique. On voit donc pourquoi nous parlions de réinterprétation.

Mais nous disions plus haut que la métaphore festive procédait d'une double réinterprétation. Si elle est inscription dans une tradition mythifiée, comme nous venons de le voir, elle est aussi relecture, nous l'avons évoqué, d'une pensée rousseauiste. Cependant, là encore, elle semble méconnaître les systèmes d'opposition à l'oeuvre dans cette pensée pour s'en tenir aux seules manifestations identitaires qu'elle décrit. De cette lecture, les artistes ne conservent que l'idée d'une fête abolissant toute distance sociale dans l'actualisation d'une jouissance commune. Certes, les événements festifs qui nous rassemblent momentanément constituent une métaphore de la ville. 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.

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 en cela que la fête a à voir avec le lien. C'est en cela qu'elle a à voir avec le lieu.

Faire Un...

L'affirmation de cette posture, dont n'est d'ailleurs pas toujours perçu le caractère mythifié, s'inscrit généralement dans une sorte de découplage. Qu'une tradition soit revisitée, certes, comme on «*re-lit*» un classique - ce qui sous-entend qu'on en fait une lecture «*moderne*» -, la posture est acceptable. Mais l'on ne saurait être dupe de la perte des conditions nécessaires à la fête traditionnelle. De la fête, si tant est qu'elle soit porteuse de valeur dans le discours, on en passe au festif...

Il y aurait donc, chez nos artistes, une sorte de constat de la dé-sémantisation de la fête qui, à l'extrême, en fait une occasion sans raisons. Pour le dire autrement, elle n'est plus un tout. Or on peut reconnaître à la fête traditionnelle quelques caractéristiques notables et surtout nécessairement coexistantes.

Elle est d'abord inscrite dans un rythme temporel, calendaire, et n'a de sens que dans un contexte spatial. La fête est toujours la fête de quelque chose. Mais cette inscription est aussi *extra tempora*, c'est-à-dire paradoxe d'une continuité quotidienne rythmée par les ruptures d'une exception. A la maîtrise des corps pris dans un carcan normatif, la fête répond par une sorte de «*dé-chainement*» énergétique mais ponctuel. Dans cet éphémère se réaffirme le groupe social qui, tout en les mimant, voire parfois avec violence, instaure ses propres limites.

L'inversion en est la figure extrême. Mais cette dimension d'une transgression inscrite dans l'ordre social est historiquement accompagnée d'une constante tentative de maîtrise.

Du coup, cette réinterprétation contemporaine va vouloir, d'une manière ou d'une autre, gérer l'ensemble de ces aspects. Si la fête y devient manifestation ou événement festif, c'est en particulier parce que son caractère mythique s'autonomise en fonctions ludiques et esthétiques. La récurrence festive devient «*conte urbain*», comme une sorte de figure stylistique. Cette autonomisation consomme la rupture avec la dimension nécessairement rituelle bien que, parfois, le symbolique fasse de la résistance...

Mais ce symbolique insistant fait place, cependant, à un jeu d'image. La fête, comme rituel d'ordonnancement, devient aujourd'hui séquence d'actions marquées temporellement. De manifestation d'un rythme ample et mythique, elle fait aujourd'hui événement dans le quotidien. De la célébration d'un ordre, elle retient l'irruption d'une communauté éphémère.

Glissement de sens, nous l'indiquions, puisque c'est la labilité d'une communauté urbaine éphémère, d'un rassemblement de hasard plus que de circonstances, qui devient l'objet de l'irruption d'un temps festif. Pour que l'acte, cependant, fasse prendre corps à cet ensemble amorphe, quels principes mobiliser, quelles envies fédérer ?

Tout cela présuppose l'existence d'une strate du fonctionnement social indépendante des logiques individuelles. C'est cette sorte de fondement qu'il faut atteindre, un niveau imaginaire où des figures mythiques résonnent pour tous. C'est encore la mobilisation ou la recherche d'une «*âme*» enfantine du public, celle où l'adhésion est directe et immédiate, où l'on souhaite que les spectateurs sortent de leur distance.

Ainsi la fête est-elle une figure moins simple qu'elle n'y paraît. Elle s'inscrit de plein pied dans un jeu fluctuant entre une instantanéité d'ordre quasi symbolique et la réflexivité d'une tentative de recréation mythique et rituelle. Elle procède d'une analyse somme toute assez perspicace des composantes festives mais elle n'en reste pas moins, précisément, une analyse. Elle déchaîne, raisonnablement, les passions mais s'inquiète de la résurgence des débordements. Elle se veut temps de l'exception et craint la commémoration. Elle oeuvre pour un commun mais néglige les ancrages territoriaux, ceux qui distinguent, justement, la communauté d'un collectif. Elle pense des solidarités ponctuelles oubliant parfois les segmentations structurelles.

La métaphysique du geste

On a vu comment cette métaphore de la fête pouvait fonctionner. Imaginaire du proche et de l'instantané, célébration d'une co-localité, elle dessine une forme de la résurgence, une sorte d'énergie sociale primale.

C'est dans cette approche qu'à la suite de Derrida, on pourrait rapprocher le «*Théâtre de la Cruauté*» d'Artaud de la fête rousseauiste. Pour reprendre la citation d'Artaud, celui-ci dit de notre théâtre qu'il «*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*». Cette dimension du concret, «*qui s'adresse d'abord aux sens au lieu de s'adresser d'abord à l'esprit*» est ce qu'Artaud nomme une «*métaphysique en activité*». Elle est métaphysique des gestes et des attitudes et c'est en cela que, tel le théâtre oriental, «*une des raisons de [son] efficacité physique sur l'esprit, de [sa] force d'action directe et imagée [...] est que ce théâtre s'appuie sur des traditions millénaires, qu'il a conservé intact les secrets d'utilisation des gestes, des intonations, de l'harmonie, par rapport aux sens, et sur tous les plans possibles...*». On perçoit bien chez Artaud l'insistance sur le rapport étroit entre un accès immédiat et concret au sensible et une inscription profondément symbolique, qu'il ne confond pas avec une ritualité, de cette métaphysique du geste.

On voit bien, du coup, et pour en revenir à la position de nos artistes, en quoi il s'agit d'une critique radicale. C'est la radicalité même, comme forme de liquidation barbare, spontanée, d'un geste poussé à son terme qui constituerait alors la métaphore de cette position. Il est clair, de ce point de vue, et quelles que soient les formes, voire le discours, adoptées par les artistes de rue, même les plus provocateurs, que cette radicalité n'y apparaît qu'en filigrane.

On la retiendra pourtant comme position, d'abord parce qu'elle joue communément comme référence, ensuite pour sa valeur d'«*idéal-type*».

Exprimer la globalité de l'Être...

Dans le droit fil d'une posture de l'immédiateté, à la figure festive succède donc une dimension plus cosmogonique.

Cette métaphysique, ou cette mystique renouvelle la question du rite. Elle met le geste au service de fins immédiates et concrètes. Elle définit l'art et sa fonction comme étant une sorte de rite conjuratoire.

Un des artistes que nous avons rencontré, Pierre Berthelot, nous dit que «*sur les murs existent toujours des scories de salpêtre*». Et c'est à une véritable phénoménologie qu'il nous invite.

Qu'est-ce que le salpêtre, en effet ? C'est le sel de la pierre. C'est la conservation, au travers d'une minéralité pesante, d'un élément actif. Qu'est-ce qu'une scorie, ensuite, sinon le résidu, la forme accessible à notre sensibilité, d'un lent processus d'élaboration. Et l'éternité d'une impossible rencontre, d'un impossible accès pourtant toujours tenté à l'essence même de nos vies, voilà par métaphore ce qu'il nous indique de la nécessité de l'Art.

Du coup, il n'est plus tant question de réaliser «*un spectacle total mais une expression globale de l'Être*». Le discours vise ici à une anthropologie, à retrouver des permanences, même si la conscience d'une sorte de dé-sémantisation générale prend la forme amoindrie d'un espèce de désir de régénérescence.

Au total, c'est d'une logique plus essentielle qu'existentielle que procède cette posture.

La figure du théâtre

Une troisième posture a comme principale caractéristique, à l'inverse des précédentes, de fonctionner sur la «*mise à distance*» et non sur l'instantanéité. Le rôle qu'y joue le texte mais aussi les conventions qui régissent la pratique théâtrale la situe d'emblée dans ce registre.

Parlant d'une figure du théâtre dans le spectacle de rue, nous n'entendons pas nous en tenir à un niveau descriptif. La position que nous souhaitons identifier est celle où, dans une certaine mesure, le spectacle se théâtralise sans adopter pour autant tout les canons formels de la représentation théâtrale. Dans une certaine mesure, un spectacle comme «*Péplum*» du *Royal de Luxe* se présente sous la forme d'une temporalisation, c'est à dire sinon d'un récit, du moins d'un contenu représentatif. En outre, il «*stabilise*» l'espace, et tente de faire *site*, sinon théâtre. On voit bien à quel point, en cela, il s'oppose à d'autres spectacles, souvent plus déambulatoires que frontaux (mais pas toujours), qui se caractérisent, eux, par l'absence de programme narratif ou de récit, allant jusqu'à décliner, 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...

Se regarder... regarder

Comme nous l'avons indiqué, les deux premières postures attestées fonctionnent essentiellement dans l'immédiateté de l'adhésion à l'acte artistique.

Le terme de théâtre, nous semble-t-il, consacre lui une relation entre un acte artistique et un public conjointement présents, dans un espace et dans un temps qui leur sont communs. A l'inverse, les arts plastiques, dans leur acception courante, ne font pas de cette présence contemporaine leur principe central. L'accrochage aux cimaises marque même, le plus souvent, une rupture entre la temporalité de l'acte et sa mise en spectacle. Devenant partie intégrante des «*Arts de la Rue*», la dimension spectaculaire de l'acte est, à l'opposé, fondamentale : ce qui se performe, ce qui va advenir ; performance, happening....

Le terme de théâtre implique aussi la nécessité d'un contenu représentatif, c'est-à-dire la mise en relation, plus ou moins explicite, de formes expressives et de contenus significatifs. Ce qui va caractériser cette figure «*théâtrale*», c'est son aspect médiateur, connotatif et métaphorique, dans une certaine mesure. Pour le dire autrement, il s'y joue quelque chose qui n'est ni de l'ordre d'une célébration communautaire, ni de l'analogie symbolique. C'est en cela, précisément, qu'il y a mise à distance. C'est en cela qu'il s'agit d'une re-présentation.

Ce n'est plus seulement de théâtre dont il faudrait parler pour cette posture mais de processus de théâtralisation tout à la fois comme conjonction d'un spectacle et d'un public et comme médiation représentative.

Du coup, ce n'est pas tant le sens direct et immédiat, dans une sorte de même du réel qui est impliqué par ce processus de théâtralisation. Au contraire, il faut «*ne plus être dans le réel, ne plus être dans la réalité, le vrai*». C'est, à l'inverse, la conjonction de cette mise en scène distanciée avec la constitution d'un public qui n'est plus là dans une célébration collective mais dans un double regard spécifique au théâtre, regarder et se regarder. Non plus Faire Un, comme dans la fête, mais Faire Public.

Situation et société du spectacle

Cette mise à distance s'exprime enfin dans une dernière position que nous avons nommée «*situation*». Elle réfère explicitement au situationnisme. Elle se donne comme objectif la révélation de rapports de force globaux.

Elle articule d'emblée fait culturel et fait urbain, interrogation du retour et dialectique par dépassement. Elle prône un éclatement des champs disciplinaires sous la forme d'une rupture avec la «*division du travail artistique*» et définit la situation comme système dynamique d'interaction entre un milieu et un comportement ludique. Celle-ci doit oeuvrer à transformer des attitudes de consommation passive de la culture en une possibilité de participation active.

Globalement, cette posture met en évidence le rôle que joue une problématique du détournement ludique et la volonté d'une production délibérée de situations. Celles-ci visent à une intégralité de l'engagement dans la posture artistique.

Jouer avec le Vrai...

Globalement, ce que ces artistes partagent, c'est un souci du quotidien, une volonté de se confronter directement à la vie, au concret. C'est une recherche d'une autre manière de vivre la ville, le spectacle et donc de les montrer, de les mettre en décalage. Cette position oscille alors de l'humour au politique, voire à la provocation.

En tout cas elle réintroduit, dans une interaction jeu/milieu, le public comme acteur où il va faire «*comme dans la vie quotidienne*». A tel point qu'on pourra même agir sur sa composition dans la logique même du spectacle ou, plus simplement, on essaiera de mélanger le passant réel avec l'acteur en décalage.

En forme de conclusion

Thèmes, figures, finalités et postures, le propos nécessairement condensé peut apparaître comme une succession ou une juxtaposition d'analyses. Nous le concevons pourtant comme un exposé cumulatif. Les thèmes génériques et récurrents qui traversent les discours de ces artistes constituent en quelque sorte leur vision du monde et, sans visées pratiques, sont le socle de leur pensée et de leur action. Les figures du décalage sont, quant à elles, les bases de l'argumentaire qu'ils déploient quant à leur action artistique. Elles engagent des postures spécifiques, festives, théâtrales, cosmogoniques ou situationnelles qui viennent s'exprimer dans des formes scénographiques ou plastiques.

Ce qui apparaît à l'évidence c'est qu'au delà de différences formelles immédiatement perceptibles, il y a bien présence d'un corpus partagé. D'autre part, l'émergence de ce qui peut être qualifié de mouvement semble très largement concomitant à l'apparition de préoccupations dans le champ de l'aménagement et dans la sphère de la décision publique, en particulier locale.

Mais, en définitive, notre approche cherche à mettre en évidence l'intervention artistique des «*Arts de la Rue*» comme manifestation d'une pensée post-moderne. La cohérence de ce que nous pensons être une nouvelle synthèse peut se repérer à travers différents indices. C'est, au premier plan, le parallélisme entre aménageurs et artistes qui en est le symptôme. C'est, ensuite, une théorisation de la pratique artistique qui va se fonder sur des formes réflexives que nous avons nommées décalages. C'est, enfin, une pensée de la mémoire collective comme retour, comme filiation et comme projection qui nous le confirme.

Ce terme de post-modernité n'est donc pas entendu par nous comme qualification péjorative. Nous souhaitons relever plutôt la manière dont un mouvement social, dans un jeu esthétique entre modernité et tradition, prend véritablement en charge son époque.

Notre conception de la post-modernité ne participe pas d'une certaine épure catastrophiste de la perte du sens, voire de la dissociation du lien social. A l'inverse de Jean Baudrillard, nous ne décrivons pas la «*fin de la modernité*» comme «*perte de valeur substantielle de progrès*», comme «*esthétique du changement pour le changement*». Notre analyse est toute entière dirigée vers la complexification d'une rhétorique qu'il décrit quant à lui comme un pur jeu de signes. Tout notre propos sur le *retour* tend à montrer que celui-ci n'agit pas comme entrée «*dans un changement cyclique, où ressurgissent toutes les formes du passé vidées de leur substance ou exaltées comme signes*».

Nous ne souhaitons pas nous installer dans le constat d'une décomposition mais, au contraire saisir ce moment de rupture comme tournant. Nous affirmons plus haut qu'à travers la question du *retour*, c'est en fait un travail de prise en charge de l'époque qui est à l'oeuvre, un effort de maîtrise de la complexité. Ainsi, ce mouvement constitue une tentative, peut-être encore embryonnaire, d'émergence de ce qu'Habermas nomme une nouvelle «*éthique communicationnelle*» apte à former des motivations renouvelées.

Mais notre analyse s'oppose aussi à celle de Jean-François Lyotard quand il dit que le libre jeu des actes de langage fait partie d'une sorte d'économie générale où des «*consensus révisables*» pourraient échoir d'une fragmentation de contrats sociaux temporaires. Problématique où, étrangement, déterritorialisation et localisme se font écho... Nous ne pouvons, en effet, adhérer à cette lecture de la «*pragmatique sociale*», comme jeu, ludique et adaptatif, face à une complexité devenue insurmontable. On aura compris qu'à l'inverse d'une pensée qui instaure le lien social comme réseau de flux non liés et sorte de ré-itération permanente du moment de la rupture comme «*style*», notre approche consiste à repérer les tentatives de dépassement : du libre jeu des atomes à la «*aufhebung*» hegelienne...

Ainsi notre hypothèse présente consiste-t-elle à poser le mécanisme des figures du décalage réflexif, qui sont celles, rappelons-le de la visibilité, du lien social et de la filiation, comme des manifestations spécifiques de cette tentative de maîtrise.

Dans ses grandes lignes, notre propos est, en fait, traversé par deux grandes questions. La première consiste à interroger les «*Arts de la Rue*» comme mouvement social spécifique, non pas tellement du point de vue de la perspective artistique mais plutôt sous l'angle de leur efficacité vis-à-vis de l'espace public. La seconde question, foncièrement liée, veut alors montrer comment l'intervention de ces arts s'inscrit dans une vision de la post-modernité, comme tentative de dépassement de la fonctionnalité et de l'usage, de renouement distancié avec l'histoire.

Comme l'indique Durkheim, la division du travail social, l'organisation des sociétés industrielles, amènent à l'individualisme. Le problème de nos sociétés est alors de se retrouver comme ensemble social conflictuel face à cette question. Et tout se passe comme si la société moderne avait pris conscience de sa nouvelle ampleur, d'une mise au service de la société à l'égard de l'individu, se manifestant par la reconnaissance de l'être singulier, de la différence. Dans ce contexte, les artistes de rue voudraient alors recréer, dans un acte volontaire, une société qui aurait disparu dans ses manifestations avec l'idée que si l'on arrive à la rassembler, si l'on arrive à la faire rêver, si l'on arrive à la mobiliser, elle renouera avec elle-même. Cette volonté de retrouver un collectif n'ignore pas, sans doute, que des divisions ultérieures se réinstalleront mais elle pose comme un préalable la prise de conscience que la société n'est pas seulement une sommation d'individus. A cet égard, leur action politique est réelle. Elle tend à remettre véritablement en jeu la question de l'espace public.