

ESTHETIQUES DE LA SITUATION

INTERVENTION AU SEMINAIRE INTERNATIONAL DE LUBLIN (POLOGNE),
“BEYOND THEATRE II”, OCTOBRE 1999.

Philippe Chaudoir

La question du rôle social et politique du théâtre se pose nécessairement dans des termes différents selon les contextes dans lesquels le théâtre joue ce rôle. Ainsi toute tentative de comparaison primaire, toute volonté de synthèse trop rapide ou la seule analyse esthétique des formes ne peuvent suffire pour expliquer des similitudes et des tendances surprenantes.

Si nous sommes ici pour confronter des situations et évoquer un au delà du théâtre, il faut alors préalablement poser les termes de ces contextes spécifiques.

Je parlerai ici de la situation française, non du théâtre en général, mais du lieu où, à mon sens, s'est aujourd'hui réfugié une certaine radicalité qui permet de penser, au regard du théâtre alternatif polonais, une correspondance relative même si les fondements me paraissent très différents. Ce mouvement, théâtral, mais pas uniquement, est celui que l'on désigne aujourd'hui, en France, par le terme d'Arts de la Rue. Il se développe à partir du début des années 70 et se définit d'emblée comme un mode d'expression artistique en réaction vis-à-vis de l'enfermement et de la convention esthétique dominante. Son premier acte est de sortir des théâtres, des galeries, des salles, bref de tout lieu supposé de la convention artistique pour instaurer un nouveau rapport, direct, au public ou, plus exactement, à la population entière. La proposition est, bien sûr, non dénuée d'utopie, mais ceci est une autre question.

Les références ou les fondations de ces arts sont profondément politiques au sens où s'y constate l'échec d'un certain théâtre populaire et s'y revendique un autre rapport de proximité, de communauté et de communication au public. Pour simplifier, on dira que trois origines majeures y sont repérables.

La première est celle du théâtre d'intervention issu de l'agit-prop qui, sous des formes amoindries par rapport au modèle, inaugure un art conceptuel et comportemental et sollicite, tant l'artiste que le spectateur, à un engagement politique et social. L'art se conjoint ici 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 qui apparaît, tant du point de vue des lieux, de celui de la mise en œuvre de situations tirées du réel que de l'utilisation d'un découpage narratif ponctuel.

La seconde origine est celle du happening, en tant qu'art du geste, où transparaît un souci d'intégration de la réalité sociologique et se construit un nouveau vocabulaire stylistique. A travers le happening l'idée d'un art total et transdisciplinaire se concrétise. Des processus de déconstruction narrative et une logique du choc émotionnel se mettent en œuvre. Le happening inaugure également de nouveaux 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 véritablement une logique de l'événement qui s'oppose au spectacle.

Le théâtre radical, notamment nord-américain, est une troisième référence des Arts de la Rue. C'est un art simple et pauvre où se systématisent un rapport du dedans au dehors et une relation entre le *In* plus contraint et le *Off* plus spontané. C'est à partir de cette filiation que s'introduisent un retour à des formes expressives traditionnelles mais réinterprétées, un principe de communion collective et un investissement global de l'espace. Le théâtre radical procède d'une tentative de re symbolisation et, au regard des formes expressives, il met en œuvre le primat de la mise en scène sur le texte.

Les Arts de la Rue procèdent donc d'une sorte de synthèse de ces filiations. Les artistes qui s'y expriment vont se construire sur le terreau de références multiples où se croisent le Piccolo teatro, le théâtre laboratoire de Grotowski, le Living theater, le Bread and Puppet et tant d'autres, comme Artaud, par exemple.

Au total, et à travers ces références croisées, à travers ce que l'on pourrait appeler un éclectisme, deux idées majeures se dégagent pourtant qui produisent à la fois un discours récurrent, une esthétique particulière et une forme d'engagement social et politique de ces arts.

LA SITUATION

La première concerne l'accent mis sur les logiques de mise en situation dans la performance artistique. Il s'agit là, dans la logique d'une avant-garde, de faire "cracher" au réel ce qu'il a à montrer de sa face cachée, des vrais rapports de force, et non de jouer quelque chose, de représenter ces mêmes rapports de force.

Ainsi, les Arts de la Rue tentent souvent de substituer au spectacle la construction de situations dans le réel. De ce fait, et pour citer le situationnisme de Debord, *"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"*.

Le situationnisme qui est sous-jacent à cette posture artistique a comme objectif la révélation de rapports de force globaux. On peut lire dans les textes fondateurs de ce mouvement que *"le travail collectif [proposé] est la création d'un nouveau 'théâtre d'opérations' culturel"* qui est celui de la quotidienneté. La situation y est définie comme étant un système dynamique d'interaction entre un milieu et un comportement de détournement ludique. Les situations sont délibérément produites ou exploitées mais, dans tous les cas, elles doivent œuvrer à transformer des attitudes de consommation passive de la culture en une possibilité de participation active impliquant un engagement.

On peut, de fait, retrouver cette pratique et cette esthétique de la situation de manière significative dans l'action artistique de nombreuses troupes *"phares"* du spectacle de rue. L'exemple du collectif *26000 couverts* va particulièrement dans ce sens. Ils vont monter successivement deux spectacles qui, bien qu'à travers des dispositifs différents, et même radicalement inverses, tendent à traiter d'une idée similaire. Le premier, *les petites commissions*, va s'installer dans les rues du Festival d'Aurillac, sur son marché, parsemant la ville de ses étalages forains, dans la situation même du commerce et partageant le même temps et le même espace. Comme ils l'affirment eux-mêmes, ils nous donnent *"rendez-vous là où le commerce se commet avec le commerce et où le commerce glisse vers le spectaculaire, sur une scène où on vous vend du vrai vent au mètre ou au kilo, où des*

comédiens qu'on peut enfin acheter vendent les produits de leur culture et le fruit de leurs imaginations... Ca se déroule sur le marché, lieu populaire et déjà théâtral, avec des étalages ponctuels ou mobiles nichés parmi ce qui existe.

Ce sera donc l'occasion de faire se côtoyer, se rencontrer même, deux populations perturbées dans leur habitudes de consommation : le public de théâtre, contraint à se lever tôt, déambuler au hasard, dénicher le spectacle... et les clients du marché faisant leur course et découvrant leur univers habituel théâtralisé en empruntant les codes et détournant le lieu d'un commerce vivant, le théâtre s'offre à la relation directe "du producteur au consommateur"."

Le second spectacle, *le sens de la visite*, implique l'espace d'une autre manière. Comme son nom l'indique, il s'agit d'abord d'une visite dans un quartier périphérique, composé de logements sociaux et de petites villas résidentielles. Tout le propos, en abyme, est articulé autour de la campagne électorale d'un élu local faisant appel à une troupe de théâtre de rue pour produire un événement spectaculaire. A l'inverse du dispositif nécessairement statique des *petites commissions*, le spectacle est ici déambulatoire. Dans le principe même de la déambulation est cependant introduit une sorte d'opérateur de clivage social.

Des véhicules, composés de sièges rouges de théâtre, et poussés par des guides (nous sommes dans une visite), permettent à quelques privilégiés d'effectuer ce parcours en "*Première Classe*". On rappellera souvent, par la suite, quitte à le bousculer, au "*Peuple*", qui n'a pas voulu payer, qu'il n'a pas la priorité.

Le spectacle se déroulera ensuite par une succession de pauses, où les conférenciers se relaieront pour raconter, avec le support de l'espace réel, des micros histoires sensées être en rapport avec le lieu. Les saynètes se concluront par des propositions mercantiles du seul "*sponsor*" officiel du *sens de la visite*, le *bazar 26000 Couverts* qui proposera aux spectateurs toute sorte de bimbeloterie (cartes postales, médailles, etc.).

Les lieux seront ainsi convoqués précisément pour leur banalité. Le discours, somme toute, visera à évoquer l'adéquation entre ces lieux et des manifestations sociales où se croisent mercantilisme, mesquinerie, magouilles, hiérarchies sociales, duperie politique, etc. C'est à travers les dérapages que se révèlera la face cachée du réel, où apparaîtra, par exemple, un paternalisme électoraliste masquant une volonté de manipulation politique.

Une autre troupe, celle d'*Ilotopie*, propose un spectacle intitulé *Palace à Loyer Modéré (PLM)*. La troupe investit un ensemble de logements sociaux, dans des quartiers extrêmement défavorisés, pour les transformer en un véritable palace, au service de leurs résidents. Le discours est grinçant et sera d'ailleurs mal accueilli par les politiques, quelque soit leur bord. La surprise passée, l'écho sera notablement meilleur auprès de la population. L'espace joue ici comme une sorte d'ensemble signifiant socialement et c'est la nature sociale de sa composition qu'il s'agit de révéler.

En fait, même s'il s'inscrit plus souvent dans une logique consensuelle que provocante, le spectacle de rue participe bien d'un mouvement de substitution "*situationniste*". En renforçant la participation effective du spectateur, en pratiquant une forme de révélation du site, il implique, par rapport au spectacle, le public dans la situation. Cette stratégie d'englobement du public, amené à jouer un rôle, même relatif, à entrer dans une relation dynamique au spectacle, caractérise en effet l'essentiel des grands spectacles de rue contemporains.

Ainsi, si l'on suit Philippe Freslon, de la *Compagnie Off*, faudrait-il "*toujours mêler l'art à la réalité, faire plonger les gens et les transformer en principaux acteurs de l'action qui devient alors la réalité vécue pour chacun*". Cette logique participative prend pleinement en mains la question du lien social. Par les événements qu'elle produit, elle s'adresse et convoque la population de la Ville comme ensemble.

Dans cette optique, en effet, et au delà d'une participation, il s'agit bien de provoquer un usage plein des espaces publics. Celui-ci repose au premier chef sur une logique décalée qui est celle de l'investissement. Mais le terme est à 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 naîtrait la communauté d'un public, s'oppose clairement à la segmentation, silencieuse et sans vagues, de publics multiples, celle qu'impliquent les lieux fermés en s'adressant, toujours ou presque, à une couche déterminée. L'espace redevient ici, même de façon momentanée, un lieu de rencontre, d'expression. Il n'est plus appropriable exclusivement par des segments de population. Il est un *lieu commun*. En ce sens, du fait de sa volonté de construire, même de manière éphémère, un collectif, le propos des Arts de la Rue est profondément politique.

LA QUOTIDIENNETE

La seconde idée majeure transversale aux Arts de la Rue est celle de l'affirmation de la quotidienneté comme matière de l'expression artistique.

Le spectacle des 26000 couverts, *les petites commissions* - mais faut-il encore parler de spectacle - s'inscrit en effet dans le parcours de la quotidienneté en parsemant des étals débitant, en quelque sorte, la culture "*en tranches*".

Ici, grâce au couteau expert d'un artisan boucher, vous ne garderez de Racine que l'essentiel, le texte. Tranche, couverture, préface et notes seront supprimées et le texte lui-même sera attendri. Vous pourrez, plus loin, pour une somme modique, vous faire livrer injures et câlins... Plus loin encore, des inventeurs géniaux vous fourniront, sur mesure, des inventions à votre usage personnel.

L'espace qui est mis en scène, dans cette successivité et ce temps long (1), c'est celui du quotidien. Il est utilisé, non pas véritablement en tant qu'espace, mais parce qu'il permet de révéler un autre propos, en l'occurrence ici un questionnement sur la culture cultivée, par exemple.

Globalement, ce que ces artistes partagent, c'est un souci du quotidien. Ils affirment un besoin de vivre la rue comme une scène. Mais ceci implique de se confronter directement à la vie, d'en jouer, de jouer avec le vrai. Comme nous le dit une artiste : "*La rue, c'est le concret, c'est la vérité avec la possibilité de vivre tout. Il y a les règles de la vie, et il y a tout ce qu'on a le droit ou envie de vivre, qu'on n'a pas le droit ou pas envie de vivre mais qu'on a envie de recréer*". La rue est un lieu de re création et un lieu de récréation. Elle articule et met en interaction un jeu et un milieu.

Cette interaction peut prendre des formes multiples.

Elle peut être formelle et opère un travail sur une perception décalée.

Elle peut être plus provocante, tout en étant, malgré tout, empreinte de poésie. Ainsi Pierre Berthelot, de Générrik Vapeur veut "*détourner les objets et les poétiser par rapport à un frottement avec un public de proximité*". Cela passe par "*jouer avec des vrais bagnoles, jouer avec le passant qui passe, jouer avec des façades, jouer avec des égouts, jouer avec des vrais flics, jouer sur l'ambiguïté de se dire, "est-ce que c'est du lard ou du cochon"*". Avec un sens de la formule qui le caractérise, il résume ainsi les attendus de la posture : "*c'est une forme de constructivisme avec l'humour en plus*".

Cette interaction s'inscrit ensuite dans une position plus réflexive, sachant que tout est rapport de forces. L'artiste, alors, se préoccupe "*d'être intégré, d'être au cœur même de la société*"

1 Le spectacle, dans sa totalité, dure environ six heures. Le temps du marché, de l'installation aux soldes....

puisque impliqué dans son “*vécu*”. Il va aller jusqu’à revendiquer une certaine sociologie de l’action artistique. Du coup, cette manière d’envisager la situation se négocie dans un travail volontairement minimal. On travaillera sur un quartier ouvert en le traitant sans y faire grand chose, considérant qu’il est porteur en soi de la variété des gens. On reconnaîtra aux objets une réalité en soi et donc on ne se mettra pas à les déplacer, mais, au contraire, on en cherchera la valorisation.

Enfin d’autres adopteront une position plus politique. C’est celle où, à la limite, “*il faut sortir les gens de leur quotidien, parce que le quotidien n’a plus de sens*”. Un metteur en scène comme Serge Noyelle clame ainsi aux spectateurs que “*tant qu’ils n’ouvriront pas leurs prisons intérieures, on ne fera la révolution qu’avec des prisonniers*”.

Pierre Berthelot se nommera “*franc-tireur*” et considèrera que sa pratique est “*complètement un travail politique, mais dans le vrai sens du terme : Politis*”. Du coup, la déduction s’impose, le théâtre de rue doit être le décibel qui va déranger un peu plus, provoquer un peu plus, dans un rapport à la sociologie d’une ville à réinventer.

Ce faisant, et à travers toutes les facettes de ce recours à la situation et à la quotidienneté, les Arts de la Rue réintroduisent, dans cette interaction jeu / milieu, le public comme acteur. Tout va se passer “*comme dans la vie quotidienne*” et le public sera un des éléments de la matière de l’événement.

Ainsi, on le voit, à travers des origines et des contextes assez largement différents, par exemple, du théâtre alternatif polonais, les Arts de la Rue manifestent des tendances parallèles. Ils prônent une mise en situation dynamique amenant à questionner directement le réel. La participation et l’implication du public dans ces situations qui en découlent tendent à structurer une forme d’engagement politique, même s’il est relatif. Celui-ci, en tout cas, en passe par la construction d’un collectif, même s’il reste partiel et éphémère. Enfin, les Arts de la Rue introduisent, au cœur de l’expression artistique, le quotidien comme objet de valeur. Théâtre et vie réelle se confondent, certes, mais à la nuance près que l’acte artistique se distingue par sa capacité à mettre en décalage – et donc en réflexion – ce réel.

Philippe Chaudoir
Aix-en-Provence
Août 1999