

# ARTS ET EVENEMENTS URBAINS

HORS SERIE TAKTIK – SEPTEMBRE 1996

---

**Sylvia Ostrowetsky - Philippe Chadoir**

L'Equipe De Recherches et d'Etudes en Sciences Sociales suit depuis de nombreuses années Michel Crespin, en ses divers Lieux Publics, et les artistes de rue. Ses membres ont publié de nombreuses études et recherches sur le thème de la ville, de son animation tant sociale que culturelle. Ils s'attachent ici à décrire et penser l'entreprise de Parcours d'artistes d'abord et leur rencontre qui devra se concrétiser dans un ensemble d'événements qui doivent se dérouler à Marseille : Emergences.

Dans un premier article, Sylvia Ostrowetsky rend compte d'un premier parcours où Michel Crespin, l'initiateur du projet, s'est lui-même offert, en tant qu'artiste, à cette vaste dérive dans des lieux privilégiés de la ville. Dans un second article, Philippe Chadoir explicite, à l'aide de propositions théoriques d'analyse communes à cette équipe, la rencontre qui a eu lieu le 9 et 10 mars à la Criée.

## PARCOURS SINGULIER, RENCONTRE AVEC UN ARTISTE

---

**Sylvia Ostrowetsky**

Michel Crespin prend les artistes à témoin. Dix d'entre eux l'ont accompagné dans son parcours marseillais. Sollicités comme décrypteurs, une évidence nous apparaît : Michel Crespin doit, lui aussi, faire son propre parcours. Nous l'avons suivi, enregistré. C'est ce parcours exemplaire que nous allons décrire et analyser.

La ville provoque, impose, dérange et en définitive, nous entraîne à pénétrer ses murs et ses imaginaires, à parcourir ses rues et ses architectures, sa mémoire et ses devenirs possibles. Vaincu, Michel avoue. Il s'est laissé prendre à ses jeux, à ses ombres, à ses évidences. Le voilà qui nous entraîne, nous ses complices, dans une visite provoquante, au dévoilement de ses méandres, au renforcement de ses marques, à l'accentuation de ses beautés, à hisser le voile de ses ampleurs séductrices.

Cet artiste qui fonde sa création sur la rencontre avec le lieu, qui affirme sa présence sur la base d'une conjonction avec les hommes dans la solidité des divisions populaires et bourgeoises, dans le frôlement des passants, qui installe ses ateliers et ses oripeaux de soleil pour un théâtre sans abri, que pense-t-il, que veut-il, quels itinéraires dessine-t-il pour son propre compte ? Qu'est-ce que la ville pour l'acteur de rue, pour le bricoleur de songes et de formes éphémères ?

Il nous conduit dans une visite guidée bien peu catholique en trois temps. Toute la ville en pleine gueule sur les hauteurs du Belvédère, d'abord. A la Calade, dans le creux du vallon où la friche artisanale cache ses abandons derrière une fenêtre sans voilage, ensuite. Dans un Palais tout emprunt de sophistication rieuse à la manière d'une opérette d'Offenbach, en plein air, à la gloire de ses ablutions et de ses abreuvements, le Palais Longchamp, enfin.

Monuments élancés, trottoirs démonstratifs, friches en plein centre, aux grilles rouillées où poussent des armoises qui se prennent pour des feuilles d'acanthé, où les coquelicots s'étalent au pied des murs au milieu des graminées cuites par la chaleur, sont tous au service d'un projet unique. Architectures animées et lieux abandonnés se servent du spectacle, utilisent les émotions du regard et du côtoiement pour une reconnaissance plus profonde. Redonner à la ville le sens de la ville, redonner à Marseille sa filiation, renouer avec la joie de ses frottements. Retrouver l'envie de ses accents, de ses lourdes formes, de ses splendeurs orientales cachées dans des maisons inatteignables. Mais aussi ouvrir la ville tel un bâtiment flottant au large de l'au-delà des mers, de l'en deçà des terres et des périphéries occitanes. Marseille plus vieille que Rome, plus populaire que Paris, plus secrète qu'Amsterdam. Urbaniser la ville à nouveau. La rendre proche, la dessaisir de ses utilités pour un voyage au milieu de ses assemblées, de ses attroupements, pour redonner, pour donner la parole enfin à ces hommes devenus de vrais stéréotypes vivants que le visage de Raimu, que les dialogues de Pagnol, ont figé dans une bonhomie de surface aussi bêtasse qu'émouvante. Sous ses pavés, la plage et les opinions négociées sur le vif. Redonner à Marseille son espace public.

Le nouveau spectacle de rue n'est plus seulement un amusement qui se gausse des niais et roue de coups les méchants pour le plaisir des passants comme à Guignol ; sa scène est la rue. Non pas seulement spectacle de rue mais rue mise en spectacle. Les artistes de rue ont le projet légitime de fournir à la ville le sens nouveau de ses collectivités, de la faire réfléchir à ses finalités premières. Faire comprendre au citadin la raison de sa course hâtive dans les ruelles ou le long des façades régulières des habitations à bon marché.

Si le spectacle de rue fait des clins d'oeil au passé, c'est qu'il réfléchit à cette perte irréparable de la rencontre fortuite qui fait le sel des villes plus que ses rituels quotidiens. S'il cultive ses classiques, c'est qu'il sait que la modernité passe par le sens du révolu, par le respect de l'histoire. Il sait définitivement que la ville de tous temps eut à voir avec la fronde et la barricade, que Rousseau rime avec ruisseau et Voltaire avec parterre et cogne-trottoirs.

Ici, le spectacle ne s'enferme pas, ne réclame ni la nuit ni le silence. Le décor n'est pas de carton mais en dur, il n'est au service d'aucun drame dont il voudrait évoquer le cadre. Pas de situation, un site. Pas d'autre événement essentiel que la ville elle-même. Au spectacle de rue, on ne joue qu'une seule scène, celle de la rue, celle de la ville, celle du bout du rail, celle du terrain vague ou trop bien dessiné. La ville est son propre héros.

La ville se meurt, la ville est morte ? Pas si vite, ce théâtre là n'a rien d'une veillée d'armes ni d'une oraison funèbre. Les artistes de rue invitent la ville à être son propre acteur. Alors qu'au théâtre, elle n'est que le fond, le paysage devant qui la parole déroule sa mélodie dramatique, ici c'est le paysage urbain et ses trouées verticales qui occupe le devant de la scène, c'est lui, c'est la ville, le personnage principal : les acteurs du spectacle de rue sont des acteurs sociaux. En homme politique, Michel Crespin a compris le premier ce nouvel enjeu du spectacle. Faire vivre les citadins en citadins et non seulement en habitants.

Lorsqu'il pénètre à nouveau dans la friche artisanale pour rendre compte du seul événement dont il fut l'organisateur, «*Le voyage aux bords de la nuit*», il explique comment il a rempli les trous, fenêtres, hangars, portes, d'images. Une déclinaison de formes successives. Un quartier abandonné mué en une vaste foire du cinéma, un fourre-tout d'images mais aussi une mise en site, une volonté de renverser les positions tant théoriques que physiques. Une roulotte où l'on joue «*La nuit des forains*» de Bergman qui précisément se passe pour l'essentiel dans une roulotte. Un clin d'oeil où le rêve se donne des allures de réalité. Où l'on ne sait plus très bien où se situe la barrière entre la chose et sa simulation pelliculaire. Du cinématographe au lieu du rêve, du théâtre forain filmé pour enseigner la dure loi des hommes, celui filmé par le cinéaste, à la fête foraine en rêve éveillé. Le jeu des mots, le jeu des choses, la rhétorique est reine en spectacle de rue. La rue est le fil de l'histoire, la

connotation accumule les strates du sens des fouilles ultérieures de la mémoire. Une salle où 200 personnes s'allongent sur des transats comme en un immense banquet antique. Les libations s'adressent à cet art des villes où les trains, comme dans le premier film des Frères Lumière, entrent en gare à la vitesse des faux-semblants, où les arroseurs s'arrosent, où tout se retourne en un clin d'oeil. Travail, véritable travail de production de l'émotion et du regard, un «*art de ville*». M. Crespin libère le territoire du rêve. Il offre à nouveau au citoyen ce lieu abandonné pour en démontrer l'efficacité créatrice. Une efficacité qui, telle la ville elle-même se joue, des discontinuités, des fragments qui viennent s'inscrire sur la toile de nos rêveries baladeuses tel un palimpseste.

Tout cela n'a de sens que dans ce lieu. C'est lui qui guide, c'est lui qui oriente, c'est lui qui donne sens. C'est lui que l'on viendra revoir, il sait ce qu'il est devenu : un trou noir sans mémoire qu'il faut à nouveau situer, à qui il faut redonner existence, qui n'est pas qu'une triste ruine. C'est le lieu qu'il faut réinscrire dans le passage des temps et des choses.

De la route, à travers la vitre de la voiture qui nous conduit, M. Crespin montre les deux réservoirs verts de Cap Pinède et que la ville a transformé en immeubles de bureaux. Car Crespin ne fait pas dans le marché aux puces. C'est là, dans ces rondeurs vidées qu'il aurait voulu s'installer lorsqu'il est arrivé à Marseille. Dans ces volumétries et ces géométries délaissées du monde contemporain, dans ces machines de l'industrie triomphante qui partagent avec les artisans le même goût des techniques et des appareils, ces mêmes rêves d'apprentis sorciers. Ici, pour Crespin, c'est l'espace ensoleillé, horizontal et rond de l'irruption, du Vésuve napolitain, du rituel pyrotechnique. Signal sonore et visuel qui surplombe la ville comme un drapeau.

La plongée vers le port est d'autant plus vertigineuse. Là on aborde, là on saborde et défait les voitures, on pille et on amarre. Là le territoire s'arrête en échappées vers l'Orient. Marseille reste une capitale coloniale qui cache encore dans ses greniers les précieux objets de ses anciennes razzias et de ses viols culturels. Sous ses fards, ses bijoux voyants, elle masque ses pillages et ses bénéfiques honteux. C'est toujours là que se fabriquent les commerces clandestins, que se vendent les pacotilles pour l'autre côté, africain, du rivage.

Drapée dans ses mépris, M. Crespin tente de démontrer la grandeur des peuples nomades, la mesquinerie des incrustations territoriales. Voyage au bout de la nuit de la République mais qui fait de tous les hommes des égaux. L'esthète se fait aussi instituteur laïc et signe en gaulois la fierté de soi et de ses attachements.

Espace construit avec ses enfilades et ses perspectives, ses échappées et ses coins d'ombre, ses architectures kitsch et prétentions de promontoire. Il se laisse aller à l'intensité des choses gorgées de soleil surchauffé, de mistral et d'embruns.

Son escalier, ses monuments post-baroques et ses bateaux ivres prêts à jouer les cuirassés Potemkine, Saint Petersburg en plein midi ; Marseille est louée, dévisagée comme une fille. A la gare, elle se retourne pour un dernier adieu tandis qu'on la voit partir vers les terres crayeuses. Cette fin de ville, c'est son cul.

Ainsi cette ballade prend des allures de parcours initiatique. Crespin cependant n'est pas que sorcier, n'est pas que l'ethnologue ou le guide, il est amoureux de la ville qui a conquis autant qu'elle l'a conquise.

Crespin a conscience de l'ambivalence profonde de cette ville. A la fois tournée sur elle-même et vivant du pillage «*des suds*» grâce à la mer. Il est conscient de ses friches comme autant de trous de mémoire, de son conservatisme qui lui interdit de jouer les Villes Nouvelles, de cette urbanité construite sur la base de villages accolés qui n'ont jamais su accéder à la coalescence citadine. Cet «*archipel d'étrangeté*» dont parle si bien Alain Médam

(1). Mais c'est pour cela qu'il se passionne, c'est pour cela qu'il l'enquête et l'invite à démontrer la puissance de ses actes, l'intensité de ses émotions. C'est parce qu'il espère dans la force des lieux, dans leur pouvoir sacré à faire trembler la terre qu'il y amène les maîtres du rire et du rêve. Saurez-vous vous mettre au diapason de cette ville là ? Saurez-vous faire un acte festif avec cette disposition là ? Cette histoire là, ce devenir là ?

Son parcours a la solidité des corps. Un «*visage-paysage*» vu du Belvédère. Une colonne vertébrale qui suit l'autoroute aux reins cambrés du littoral, ses seins provoquants, les deux grandes citernes, son repère : le J4.

Marseille, pour l'artiste de rue est tout à la fois un décor, un spectacle, un théâtre, fait de bouts de l'existence et de noeuds de rêve, de chutes cauchemardesques et de replis heureux mis en scène pour des badauds sévères. C'est aussi une parole aillée, une aïoli indigeste et criarde qui compte sur la rencontre de l'identité des lieux avec la subjectivité de son visiteur. Quête de la rencontre du singulier de la ville avec le singulier de la ville. Conjonction de deux singularités. C'est également un contenu particulier fait d'histoire et d'événements inscrits dans les mémoires et les pierres depuis son ancien forum jusqu'à son Centre Directionnel. Le spectacle rehausse l'espace ou plutôt le fait advenir à lui-même comme le seul objet de valeur, le seul qui puisse être à la fois contenant et contenu, esthétique et trivialité. Il participe à cette irruption des choses, à l'assomption du lieu comme ce qui est et ce qui advient, à ce qui se pare et se fait être.

Enfin, il est geste politique qui oeuvre à la socialisation des choses, au positionnement des habitants, à l'apprentissage des politesses indispensables à la vie en commun, à la négociation des héritages et des couleurs de peau. Sinon élu, sinon militant du moins acteur de la ville, celui qui noue et lie les hommes, qui fait passerelle là où le fossé est trop grand, qui sépare là où les corps s'abominent. Un faiseur de lien, un «*policiste*».

Qui est cet homme au verbe haut et à la moustache combative, au regard droit et aux bras qui embrassent ? Qui rêve des machines du professeur Nemo pour actionner la puissante usine urbaine ?

C'est un passeur. Il accompagne le créateur et lui offre sa ville comme une chambre noire. Il lie les techniciens des choses et les aménageurs de mots. Il rend à la création son univers du possible. Il conjoint, il dissout les peurs et les impuissances. Il est la mémoire et l'accumulation des savoirs sans qui rien ne peut advenir avec bonheur. Mais c'est aussi un voyeur, une jouissance active qui saura dépouiller les Monoprix du show au profit de poésies devenues réelles à force de simplicités et d'évidences nouvelles. C'est un brasseur de temps et d'événements. Avec lui, les lieux s'embrasent et s'offrent à la simultanéité des événements. C'est un organisateur enfin qui met les gestes les plus quotidiens sens dessus dessous. Mais c'est surtout un théoricien de la ville. Non pas qu'il en rajoute dans la recherche vaine des définitions toujours plus oiseuses et plus abstraites mais qu'il sait mettre la ville en question. L'interroger avec des signes, des symboles et des images. Il sait que la ville est un langage osé. Il sait qu'elle parle à sa manière sans verbe mais en toute puissance symbolique. Il sait qu'elle doit décliner les sujets et circonstancier les compléments de lieu. Il sait qu'elle est un des acteurs de la vie sociale.

Enseignant et visionnaire, sa maturité lui donne le pouvoir de supputation. Il connaît l'art géographique de la dérive des continents, de la sédimentation et des renversements anticlinaux. Il connaît la dérivation des cours d'eau et la perte des sources. Il sait la tectonique des failles et les poussées volcaniques, les nappes de charriages et les croupes granitiques. Il pratique la vérité par approximations successives, à la croisée du savoir et de la création. Par ce biais là, qui spécifie l'excellence, il est le digne représentant du nouveau spectacle de rue :

un spectacle qui ne joue pas les faux semblants des retrouvailles et des naïvetés de l'art brut, qui ne fait pas mine de jouer les bons sauvages des boulevards périphériques.

Foncièrement post-moderne, c'est-à-dire, si l'on veut bien oublier le snobisme du terme, ouvert à la modernité mais conscient des valeurs universelles acquises par l'histoire. La post-modernité, ce serait la conscience moderne de l'inanité de la table rase, de la bêtise de l'avenir radieux qui se transforme en cauchemar, de la permanence structurelle des nécessités de la production des choses et des mots, de la logique du don autant que de celle des intérêts. La conscience surtout que le singulier et l'individualisme ne s'opposent pas à la collectivité, qu'il est le sel de la terre de la création. Des règles sans rigidité comme celles qui permettent tous les modes d'emploi, les recettes et les jeux. Un centre qui n'accapare pas tant qu'il définit en son entour le lieu des excentricités.

Marseille, mais toutes les villes, ce serait cela en cette orée d'un siècle où la faim aurait pu définitivement disparaître, ne nous ont pas délivré du mal.

Que venons-nous faire, nous sociologues mais aussi poètes à notre manière, dans cette étrange entreprise où le responsable de Lieux Publics invite ses «*collègues*» à découvrir avec lui Marseille, où il leur révèle les endroits qui à ses yeux sont les plus chargés d'émotion et de sens, les dispositifs les plus aptes à les provoquer pour un spectacle unique, en un site unique, avec le but bien précis d'une simultanité de la fête, d'une simultanité des inspirations dans le jeu inspiré ou asphyxié de ses animations ? Rien ou presque rien. Mais ce presque est déjà une fausse modestie. Nous participons à ce jeu des savoirs qui sait déjà qu'une société, surtout lorsqu'elle est urbaine est un corps à corps, un face à face, un jeu de miroirs et de contre-jours. Nous les savants de la ville qui l'auscultons avec méticulosité depuis des lustres. Nous qui connaissons le pain et le cirque de la décadence, nous qui savons les dangers des proclamations, nous qui connaissons la vertu des silences, nous qui abominons le discours rassurant de la stricte utilité, nous qui savons la vertu des stations et des passages, des lieux pour le rassemblement, des espaces pour la négociation, l'importance des échanges, le danger des enfermements. Une société ne se gère pas comme un Front, fut-il national ; la fête des rues donne le sens des transgressions sans férocité.

Les sémioticiens savent le rôle signifiant du trait distinctif, ils savent qu'une communauté n'est jamais un ensemble homogène, que les symboles possèdent des vertus politiques fondées sur l'effectivité et qu'il faut les manipuler avec précaution. Les sociologues savants sont des désenchantés du savoir, ils savent que les utopies sont des îles. Ils savent aussi les vertus et les dangers du sentiment. Sans illusions, cela ne veut pas dire qu'ils ignorent le rôle primordial des poètes.

Abandonnant la description quantitative pour une saisie vivante et distancée des choses, ils sont les nouveaux philosophes - les vrais - de notre actualité. Analystes des acteurs collectifs que sont les syndicats, les divers mouvements sociaux mais aussi ces nouveaux acteurs, ces nouveaux participants de la vie sociale en mal d'animation que sont les artistes de la rue. Les sociologues ne font pas que des calculs, du moins leurs calculs tentent d'intégrer le rôle primordial des représentants, des initiateurs, de ceux qui ne peuvent se satisfaire d'une norme d'autant plus éprouvante qu'elle ne sait plus très bien par où elle doit passer. Ainsi que le dit l'un d'entre eux, la norme est la hantise du membre de la société contemporaine à un point tel qu'elle pourrait bien ne plus exister, sa culpabilité serait la même. La liberté rime avec l'angoisse des lendemains qui déchantent.... Il nous faut tous inventer l'irruption du devenir présent. A ce jeu là la société elle-même se cherche ; le temps n'est plus où l'on pouvait l'interroger ou la sonder comme un bloc compact et inconscient. Elle se disperse, elle s'égaré et s'attriste. Gageons pour ces cracheurs de feu, ces fabricants d'éclats, ces rapeurs des banlieues glauques ; c'est un ancien joueur de limonaire qui dirige les associations de sans abris. C'est un élève de Nanterre qui inaugure les tunnels sous la Manche. Nous les

accompagnons tout comme Socrate tentait de faire accoucher les artisans d'Athènes du sens de la vie...

Le rôle du sociologue, comme celle de l'analyste désormais concerne cette révélation à soi-même de sociétés désarmées. Révélation à soi-même d'une nouvelle vie sociale qui ne s'enliserait pas dans les méandres abstraits et aveugles de la mondialisation, dans le patchwork insipide des entropies grises. Révélation des potentialités créatrices et transversales de la ville.

Nous ne prendrons pas la pose des donneurs de leçon, des maîtres de parole, nous participerons à cette révélation des choses, à la puissance des mots et des formes. A la puissance du don de parole et de sens. Posture en décalage, en retrait mais posture devenue indispensable, partie prenante des engagements de chacun. Car désormais chacun sait. L'avenir du monde passe non par la raison seule mais par la connaissance étroite des raisons de la déraison. Elle est à nos portes, elle fouille dans nos poches, elle ne nous pardonnera pas d'avoir laissé, sous prétexte de sécurité, à cause des cruautés actuelles de l'indifférence et du désengagement, la société se réduire à la virtualité des dynasties du petit écran, «*Dynasty*» et autres «*Dallas*», qui montrent leurs dessous pour mieux cacher la vérité des immondices de l'amérique triomphante et gendarme incontesté du monde...

## RENCONTRES SINGULIERES, PARCOURS D'ARTISTES

Philippe Chaudoir

Les «*Arts de la rue*», comme mouvement artistique et comme forme d'expression, ont près de 25 ans. Leur développement a été marqué par toutes sortes d'événements spectaculaires mais aussi, et c'est ce qui nous intéressera ici, par la continuité d'une démarche réflexive. Les 9 et 10 Mars derniers ont été une des étapes, probablement importante, de cette histoire. Pendant ces deux jours s'est tenu le séminaire des «*opérateurs complices*» des parcours d'artistes, autour d'une méthode qui constitue, sans doute, un renouvellement du rapport entre l'artiste et la ville.

Etre complice, c'est être à la fois en profonde connivence, mais c'est en l'occurrence aussi être engagé dans un acte transgressif face à l'institution. Ce double sens, qui définit à la fois un groupe de manière interne et dans son rapport à la cité, résume, somme toute, assez bien le propos. Comme le disait Jacques Livchine, l'un des participants (2), «*L'Art se fait contre*» et nous pourrions rajouter, «*tout contre*»....

Les arts de la rue manifestent un double projet esthétique et politique (3). Les parcours d'artistes en sont une des formes de la mise en oeuvre, des plus intéressante, dans la mesure où ils questionnent l'ensemble de cette pratique et tentent une sorte de capitalisation théorique. Mais les parcours d'artistes, ainsi que le rappelait Marcel Freydefont, Président de Lieux Publics, sont aussi une commande de pensée. En tant que tel, ils décalent le problème du statut de la commande, publique le plus souvent, et réinterrogent la relation au politique et à l'économique. Ils sont aussi parcours de la création où deux temps se distinguent, celui de

2. Directeur du Théâtre de l'Unité - Centre d'Art et de Plaisanterie - Scène Nationale de Montbéliard.

3. Au sens classique mais surtout dans le sens suggéré par l'étymologie grecque : la *Polis*, c'est à dire la cité, l'espace public.

l'élaboration et celui de la réalisation, d'où la nécessité de penser une forme de représentation adéquate : une émergence en point d'orgue ou des émergences multiples.

Telles sont les quelques questions abordées lors du séminaire des 9 et 10 mars dont nous allons tenter de restituer la richesse et la complexité.

## PARCOURS D'ARTISTES, PARCOURS URBAINS

Les parcours d'artistes étaient au coeur du débat des 9 et 10 Mars. A bien entendre les artistes, à écouter l'émotion et la gravité de leurs propos, il ne fait pas de doutes qu'ils aient été fortement mobilisés par cette quête de la rencontre du singulier de la ville avec le singulier de l'artiste, «*rencontrer Michel (Crespin) et découvrir Marseille*» (4).

Les parcours reposent sur la légitimité que procure le fait d'être choisi par quelqu'un dont la stature est indiscutée comme Michel Crespin, raison affective première de la présence de l'artiste dans cette quête initiatique, compagnonnage. Mais la rencontre, la connivence avec «*un homme dans la ville*» (5), se situent aussi sur le plan politique.

Les parcours permettent de «*renouer avec la passion du théâtre, de la ville, de la création et du public*» (6) et posent ainsi la question de l'engagement. Engagement corporel, tout d'abord, «*le corps d'un être face à un autre corps dans un acte*» (7).

Remise en question, ensuite, tant de la pratique artistique que du rapport au public, à l'institution, «*La belle chose de ce parcours d'artistes c'est qu'on évolue personnellement*» (8), «*il oblige à reposer les questions de base*» (9).

Prise en compte de la dimension politique de la rue, enfin, dans le constat d'une crise non seulement artistique, mais sociale, politique qui engage l'artiste en tant que citoyen.

Ce qui sous-tend la notion classique de politique, c'est la confrontation des intérêts et des idéaux de couches sociales divergentes. Or ce propos est ici quasi absent. Ce qui apparaît, à l'inverse fortement, c'est l'idée de faire public. Comment comprendre cette volonté ? Pour le sociologue Durkheim, la division du travail social, l'organisation des sociétés industrielles, amènent l'individualisme. Le problème de nos sociétés est alors de se retrouver comme ensemble social face à ce problème de l'individualisme. Tout se passe comme si la société moderne avait pris conscience de cette nouvelle ampleur de l'individualisme, cette mise au service de l'individu par la société, qui se manifeste par la reconnaissance de l'être singulier, de la différence. Dans ce contexte, les artistes de rue veulent recréer, du moins tenter dans un acte volontaire, une société qui aurait disparu dans ses manifestations classiques. 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, tel est, lapidairement dit, le projet. 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 simple sommation d'individus.

Quelle est la fonction sociale de l'artiste en ce temps de crise, voilà ce qui est interrogé. Doit-il accepter d'être un «*accompagnateur, un soigneur de toutes les blessures sociales*» (10), renvoyé dans une marginalité, une périphérie, un dénuement par l'institution qui lui assigne ce rôle ? Doit-il renouer avec la parole dont la déperdition serait le vrai signe de la fracture

---

4. Jean-Daniel Berclaz

5. Serge Noyelle

6. Alain Van der Malière

7. Serge Noyelle

8. Véronique Guillaud

9. Pierre Sauvageot

10. Alain Van der Malière

sociale ? Doit-il continuer à être dupe «*d'une manipulation plus ou moins inconsciente qui lui fait jouer en tant qu'artiste un rôle de lien social qui se passerait d'une parole politique*» (11) ?

Le projet des parcours n'est-il pas finalement celui d'un manifeste (12) du questionnement permanent de l'artiste, «*toujours en train de se dire comment on peut réinventer la ville*» (13), hors d'un cadre imposé, où «*l'on se donne malgré tout des règles, où l'on s'affronte, ou l'on pose un dispositif d'exploration*» (14). Projet où l'on accepte la règle de la déstabilisation, de l'interpellation, mais aussi ouverture et liberté face à d'autres artistes, face aux décrypteurs, face à l'espace marseillais.

Cet espace marseillais, c'est celui d'un axe Centre / Périphérie. La question périphérique, à Marseille, ne se décline pas aisément.

De nombreux auteurs l'ont souligné, Marseille est une ville qui inclut ses périphéries dans son territoire mais hérite aussi d'une structuration villageoise extrêmement forte et qui persiste aujourd'hui encore. Il suffit de parcourir ce qu'on appelle les «*quartiers Nord*» pour retrouver, au delà des manifestations certes visibles de l'urbanisme des années 60, un véritable tramage de «*noyaux villageois*» qui participe pleinement à la morphologie de cet espace. A l'autre extrême, celui du centre, ces mêmes auteurs en signalant la labilité, au contraire, ou, pour le moins, les contours excessivement fluctuants.

Dans cette optique, au regard de cette indétermination relative de l'espace lui-même, il y a bien un projet volontaire, là encore, de «*redonner*» sens, avec toute la polysémie de ce mot. Cet axe du parcours relève bien d'un discours qui confère à l'artiste un rôle qui consiste à produire de nouvelles perceptions, ou plutôt à décaler le regard sur le réel au travers de la mise en scène des formes urbaines.

Multiplier les regards, les temps, les rythmes, les contraintes, les rencontres, enfin, soit une recherche de «*l'épaisseur*» urbaine à travers des dimensions croisées.

C'est à une rencontre physique avec cet espace marseillais que les artistes sont conviés (15). Rencontre avec une ville qui se donne crument comme «*ville dure, hermétique, qu'on a mis en ruines, qui s'écroule, un petit peu perdue. Où on est seul, très seul*» (16) mais où le site est déjà si spontanément «*spectaculaire qu'il n'est pas besoin d'y faire encore un spectacle*» (17). Site où s'éprouve «*un rapport physique avec la mer*» (18) qui met en cause le comportement que l'artiste va pouvoir assumer. Impact et respect du lieu entrent en dialectique : une puissance propre de l'espace même si elle ne s'exerce parfois qu'au seul plan réflexif (19).

Sous l'angle d'une production, l'artiste interroge cette relation entre une société et son substrat spatial. Pour certains, la ville est décor, pour d'autres elle est prétexte, d'autres encore la conçoivent comme leur objet même, c'est à dire comme une matérialisation du fonctionnement social. En tout cas, la question centrale est bien celle de la puissance socialisatrice des lieux.

---

11. Sylvia Ostrowetsky  
 12. Gérard Guyon  
 13. Pierre Berthelot  
 14. Jean Cristofol  
 15. Olivier Farge  
 16. Pierre Berthelot  
 17. Jean-Daniel Berclaz  
 18. Xavier Juillot  
 19. Frédéric Blanc-Règne

## LE SENS DE LA VILLE

Re-donner sens, tel est le premier propos des artistes. C'est à une relecture qu'ils nous convient, à un mouvement de retour, réflexif et sensible, sur l'espace urbain. Il ne s'agit plus tant d'offrir un spectacle mais de saisir un moment créatif comme expression de l'identité d'un lieu et comme condition d'une réappropriation collective, publique, de l'espace. Logique de résonance entre le site et l'acte artistique. Logique de révélation, de sublimation où il faut donner un sens aux formes construites et leur fournir, grâce à l'événement culturel insolite, une nouvelle «*syntaxe*», voire de nouvelles significations reconnaissables.

L'événement révèle, au sens photographique de rendre visible à nouveau. Il permet de retrouver parallèlement la ville et l'espace public, de «*redonner sens*» à l'espace, de «*recréer*» les villes, mouvement pris dans une vaste tentative de «*resocialisation*» de l'espace urbain. Comme le dit Serge Noyelle, «*Cette arme de la liberté passe peut-être par cette ville assez symbolique qu'est Marseille. Il faudrait qu'on soit dans un système politique et économique qui accepte que les enjeux d'un projet de ville, de la philosophie, de l'urbanisme, soient prioritaires*».

Ce travail de la signification se propose comme décalage, détournement et mise à distance réflexive, c'est à dire comme regard renouvelé sur la situation quotidienne. Ce jeu qui dérouté, «*manière de mettre un peu les gens mal à l'aise*» (20), est aussi une pratique de connaissance singulière (21). Ce jeu est cependant au risque d'une surenchère de l'imagerie (22), risque que certains pourtant assument et revendiquent (23). Alors, jusqu'où aller dans ce comportement pour qu'il n'apparaisse pas comme une provocation vaine, pour qu'il ne montre pas tout mais, au contraire, «*pose la question de ce qui se cache*» ? Peut-être par des réponses qui donnent à voir, dans une pensée, un acte poétique, «*cette action directe du paysage*» (24).

Du même coup, c'est la question même de la représentation qui s'introduit : «*Jusqu'où pourrait-on aller dans la non-représentation ou dans la représentation hors-cadre pour que cet événement émerge vraiment*» (25) ?

Somme toute, n'est-ce pas le parcours d'artistes lui-même qui fait événement, déplaçant la question de la représentation à celle du déclenchement d'un processus créatif. Exploration de ce qui fait que «*tant qu'il n'y a pas quelque chose qui la bouleverse, l'idée reste faible*» (26).

## LE LIEN SOCIAL EN QUESTIONS

Le propos des artistes procède ensuite d'une attente quant à la production de lien social où il s'agit de provoquer un usage plein des espaces publics. Cette seconde logique oppose clairement à la segmentation des publics, celle qu'implique les lieux fermés qui s'adressent toujours ou presque à une couche déterminée, la communauté d'un public : «*détourner quelque chose qui existe c'est une manière de pouvoir être en liaison avec tous les publics*» (27). L'espace redevient un lieu de rencontre, d'expression, lieu ainsi non appropriable exclusivement par des segments de population. L'acte est directement interrogé sous cet angle, aimer ou ne pas aimer son public, telle est la question (28) !

---

20. Pierre Berthelot

21. Jean Cristofol

22. ibid

23. Xavier Juillot

24. Jean-Daniel Berclaz

25. Gérard Guyon, Xavier Juillot

26. Olivier Farge

27. Pierre Berthelot

28. Pierre Sauvageot / Gérard Guyon

Plus largement, cette tentative de production du lien social, met au coeur de sa pratique et de son propos une opposition volontaire entre Vie publique et Ordre public. Elle se définit comme l'inverse d'une logique du ciblage normatif et propose, sous la figure de l'irruption, l'émergence de potentialités non contrôlées : une prise de conscience du rôle affectif de la vie sociale.

#### FILIATION ET MEMOIRE COLLECTIVE

Le troisième axe concerne la capacité d'un événement à constituer une mémoire collective par sa force propre. C'est moins le contenu de l'événement qui importe alors que son intensité. Ainsi, à travers ce marquage, cette inscription (29), un souvenir reste gravé dans l'espace même et celui-ci se constitue comme support d'une mémoire collective (30). Dans cette pensée de la ville, tout à la fois collection de co-habitants et ensemble de contemporains, le partage d'un temps (celui de l'événement) et d'un espace constitue et alimente une mémoire sociale.

Ainsi la figure de la mémoire prend-elle une place centrale. Si on l'examine de manière plus attentive, elle est déclinée par les artistes sous trois aspects. Elle est d'abord inscription dans la continuité d'une filiation et relève d'une pensée presque nostalgique. Mais cette filiation n'est pas une reproduction. Elle est aussi un feedback réflexif et constitue alors un acte volontaire. La filiation est revisitée, mise en scène, mise à distance. Enfin, et en dernier lieu, la mémoire joue comme projection dans un devenir, création et pensée d'un futur. Le partage d'un même temps, celui de l'événement donc, dans un même espace agit les perceptions de cet espace. Mais cette perception n'est pas seulement immédiate ; elle se stratifie en une mémoire sociale collective, une historicisation du lieu.

On voit bien alors comment cette présence de l'histoire, comme réémergence d'un passé absenté, comme retour réflexif et comme fondement des potentialités d'un devenir commun, s'articule aux deux axes précédents. La première thématique de donation de sens, en effet, nous permet de penser une forme particulière de lecture de l'histoire, celle qui se définit comme «*révélation*» et comme résonance identitaire. La seconde, comme projet créateur de lien social, implique le passage de cette résonance à des formes de solidarité ponctuelles, peut-être, comme le dirait Durkheim, plus «*mécaniques*» qu'«*organiques*». Solidarités, autrement dit, plus proches de la communauté que d'une véritable collectivité conçue comme pleine participation des individus à la société.

## EMERGENCES ET PARCOURS

La première journée du séminaire fût consacrée à l'expression du positionnement propre de l'artiste face au parcours, dans une richesse et une profondeur de débats rares en de tels lieux. Du coup, la journée du lendemain fût ressentie comme une rupture. De ton, d'abord, propos plus âpres, volonté d'aller au bout de l'expression des insatisfactions. De contenu, ensuite. Comme l'indique André Van Der Malière, ce qui fût au centre du débat, n'est-ce pas le statut de cette commande d'un genre nouveau, de cette commande de pensée, ainsi que l'énoncera Michel Almont, et le terme sera largement repris....

Au delà de l'adhésion affective du premier jour, c'est la question du rôle médiateur d'Emergences, sorte de relais entre les artistes et les commanditaires potentiels, qui est posée.

---

29. Jean Cristofol

30. Pierre Berthelot

Elle l'est d'abord sous un premier angle qui est celui de la dissociation du financement entre processus créatif et production. Faire ou produire, faut-il choisir ?

Les parcours ont-ils du sens s'ils ne débouchent pas sur une réalisation, et laquelle ? De ce point de vue, les artistes sont unanimes. Etre artiste, c'est avant tout faire.

Alors, le «confort» de cette commande de pensée n'éclaire-t-il pas de manière encore plus crue ce temps de la production perçu comme contrainte, comme entrave à la liberté du créateur. En tout cas, c'est cela qui s'exprime en doutes, en interrogations.

Ce dilemme est au coeur même de la production artistique contemporaine. Qu'a donc à faire l'artiste de l'usage de son travail ? Si l'Etat ne veut pas, si la ville ne veut pas, si Lieux Publics ne peut pas financer la réalisation ; si tous, à l'inverse, s'entendent sur le caractère innovateur de la démarche, la contradiction devient incontournable.

Bien sûr, les points de vue ne sont pas aussi tranchés. Des degrés de réalisation variés sont envisageables. Si, comme le dit J.D. Berclaz, «*La réalisation c'est la preuve que la chose est possible*», son efficacité peut être aussi simplement théorique.

Somme toute, il y a dans ce débat la revendication d'une pratique artistique spécifique, d'un mouvement à fédérer qui interpelle directement le politique. Comment ne pas prendre en compte, en effet, la pauvreté des budgets au regard de l'ambition des enjeux ? Comment admettre que la totalité des financements publics des arts de la rue soit à peine équivalente au budget d'une seule Scène Nationale ?

Cet impératif du «faire» se négocie enfin sous un dernier angle. Il concerne la nécessité de penser des formes nouvelles de la représentation, en décalage vis-à-vis des formes plus classiques (festival, biennale) mais qui assument cependant la question de la représentation et rendent compte de la richesse du processus des parcours. Entre une émergence en point d'orgue, au risque de la banalité, et des émergences en feuilleton, au risque de perte de puissance démonstrative, rien n'est tranché mais une méthode, un discours, un mouvement s'affûtent.