



HAL
open science

**La place du spectateur dans les arts de la rue : Perhaps
All the Dragons, Zéro Degré, L'Immobile, Trafic,
Vivants, Quartier Libre!, Les Immobiliés**

Amélie Pascual

► **To cite this version:**

Amélie Pascual. La place du spectateur dans les arts de la rue : Perhaps All the Dragons, Zéro Degré, L'Immobile, Trafic, Vivants, Quartier Libre!, Les Immobiliés. Art et histoire de l'art. 2019. dumas-02296490

HAL Id: dumas-02296490

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02296490>

Submitted on 25 Sep 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

La place du spectateur dans les arts de la rue

Perhaps All the Dragons, Zéro Degré, L'Immobile, Trafic, Vivants, Quartier Libre !, Les Immobiles

PASCUAL Amélie

Sous la direction de : Ariane Martinez

Master 2 Théories et Pratiques du théâtre contemporain



Kumulus, *Les Squames*, ©Gaël Guyon

Collectif Berlin, *Perhaps All the Dragons*, ©Nicolas Joubard

La Fabrique Royale, *Zéro Degré*,
©Dominique Gaye

Royal de Luxe, *Le Géant tombé du ciel*,
©Royal de Luxe



Année universitaire 2018-2019

La place du spectateur dans les arts de la rue

*Perhaps All the Dragons, Zéro Degré, L'Immobile, Trafic, Vivants,
Quartier Libre !, Les Immobiles*

Présenté par : PASCUAL Amélie

Numéro étudiant : 31705271

Faculté des Humanités, Département Arts

Master 2 Théories et Pratiques du théâtre contemporain

Soutenance : Juin 2019

Sous la direction d'Ariane Martinez.

Remerciements

Je remercie mon amie Séfana, sans qui je n'aurais pas eu la chance de participer au festival de Chalon dans la rue en Juillet 2017.

Je remercie les différentes personnes ayant lu mon mémoire, pour leur patience et leurs commentaires, qui m'ont permis d'améliorer ma recherche.

Je tiens aussi à remercier Franklin Roulot, directeur de la compagnie La Fabrique Royale, pour l'échange que nous avons eu, Guillermina Celedon, metteuse en scène de la création *Trafic* ; Caty Avram, directrice artistique de la compagnie Generik Vapeur ; Barthélémy Bompard, directeur artistique de la compagnie Kumulus, d'avoir pris le temps de répondre à mes courriels ; sans oublier Jean-Raymond Jacob, directeur artistique de la compagnie Oposito, qui a consacré une partie de son temps, lors d'un entretien téléphonique.

Je remercie tout particulièrement ma directrice de recherche Ariane Martinez, pour ses précieux conseils et ses retours avisés.

Table des matières

Introduction	1
I. Une réappropriation de l'espace public par les arts de la rue.....	9
A. Le spectateur des arts de la rue	9
1. L'émergence des arts de la rue : une proximité entre l'artiste et le public	9
2. « Déplacer le spectateur ».....	11
3. Témoignages de directeurs artistiques à propos du spectateur dans leurs créations	13
B. Royal de Luxe et Kumulus : réinventer l'espace urbain.....	15
1. Royal de Luxe : la construction d'un imaginaire collectif	15
2. Kumulus : une mise en scène miroir de la société.....	25
II. Le spectateur observateur-déambulateur	32
A. <i>Perhaps All the Dragons</i> : à la frontière entre espace public et espace privé.....	32
1. Un collectif au plus proche de la réalité	32
2. Une remise en cause du statut du spectateur	38
3. Poursuivre l'expérience avec le numérique.....	39
B. <i>Zéro Degré</i> : une transformation de l'espace urbain par la vidéo	41
1. La Fabrique Royale : un intérêt pour les pratiques sportives	41
2. La genèse du projet, l'art du freerun	42
3. Une narration de la ville et ses habitants par le regard d'un metteur en scène.....	44
4. L'intégration du spectateur dans la représentation et dans le « quotidien » des artistes à travers l'utilisation des réseaux sociaux	49
C. <i>L'Immobile</i> : l'appréhension du corps dans l'espace urbain	51
1. KompleXXKapharnaüm : une compagnie questionnant la ville	51
2. L'intimité acteurs/spectateurs.....	52
3. Un spectateur « observateur » de la transformation de l'espace par la parole du comédien .	56
III. Un spectateur « mis en scène ».....	60
A. <i>Trafic</i> : au cœur de la prostitution	60
1. Le collectif Plateforme : une rencontre du réel	60
2. Une création pour la rue	61
3. Les différents rôles du spectateur.....	62
3.1. Un spectateur sollicité	63
3.2. Un spectateur engagé.....	64
3.3. Un spectateur déplacé.....	65
3.4. Un spectateur interrogé.....	65
B. <i>Vivants</i> : une déambulation dans l'espace quotidien	66
1. La compagnie Les Fugaces : un partage de mots dans les lieux publics	66
2. L'investissement et le traitement de l'espace public	68

3. Le spectateur comme inconscient des personnages.....	73
IV. Un spectateur-participant	76
A. <i>Quartier Libre !</i> : une création participative	76
1. Le collectif : son implantation sur le territoire rural et la mise en place d'échanges et de convivialité	76
2. <i>Quartier Libre !</i> : une transformation de l'espace pour appréhender le vivre ensemble.....	78
3. Un spectateur engagé dans la représentation	83
B. <i>Les Immobiliés</i> : une inertie de l'espace public	88
1. Une expérience sur soi-même	88
2. Une nouvelle perception de l'espace	94
Conclusion.....	96
Bibliographie :.....	99
Table des illustrations.....	104
Annexes.....	106

Introduction

La place que tient le spectateur des arts de la rue prend en compte l'espace dans lequel a lieu la représentation. Lorsqu'il y a déambulation, cet espace peut être changeant et le spectateur met son corps en mouvement ; il appréhende l'environnement avec un regard démultiplié.

La place du spectateur dans les arts de la rue pose aussi des questions par rapport à l'espace public. Celui-ci est à tout le monde, c'est-à-dire que les personnes présentes dans cet espace au moment d'une représentation ne sont pas forcément des spectateurs. Parfois, dans un spectacle de rue on fait le choix d'être spectateur, on choisit de s'arrêter, de regarder, d'écouter, de mettre ses activités personnelles en pause le temps d'un spectacle. Comme l'explique Jean-Michel Guy :

Voir un spectacle de rue, mettons un spectacle qui ne s'est pas annoncé, c'est d'abord s'arrêter et s'attouper. Comment pourrait-on imaginer les gens égaux devant l'arrêt, c'est-à-dire l'interruption volontaire du cours normal du temps, et devant l'attouperement. [...] Quant au rapport à l'espace, quelle excellente raison aurions-nous de le croire plus égal ?¹

L'espace public est donc l'un des premiers éléments à prendre en compte quand on évoque les arts de la rue : c'est le lieu où les artistes sont confrontés à des spectateurs, qui ne s'attendent pas toujours à devenir spectateurs. Cependant, les arts de la rue, comme tout autre forme d'art, a aussi son public fidélisé, c'est-à-dire celui qui suit ses actualités, qui sait où et quand il joue. Ces spectateurs-là ne seront donc pas arrivés sur les lieux par hasard, mais en connaissance de cause. Si le spectacle est joué dans le cadre d'un festival par exemple, il ne convoquera pas le même genre de public que s'il était joué sans programmation, ni communication préalable.

[...] Si les arts de la rue sont en puissance en mesure de s'adresser à tous ceux qui fréquentent l'espace public, les conditions de diffusion (convocation, non-convocation, festival, programmation ponctuelle, saison, jauge limitée, réservation billetterie) exercent une sélection drastique du public².

¹Jean-Michel Guy, « Le public des arts de la rue-Premières réflexions », *Notes d'intentions du responsable du roupe de travail et de ses rapporteurs. Rapport Simonot*, document de travail interne cité avec l'autorisation de l'auteur et de HorsLesMurs, 1998. Citation recueillie dans Anne Gonon, *In Vivo les figures du spectateur des arts de la rue*, op. cit., p. 90.

²Anne Gonon, *In Vivo Les figures du spectateur des arts de la rue*, l'Entretemps édition, Montpellier, 2011, p.91.

Comme l'explique Anne Gonon, le public des arts de la rue, depuis que ces formes ont émergé à la fin des années 1960, n'est pas forcément représentatif de la société dans son ensemble. Néanmoins, l'accessibilité spatiale de ces arts est parfois confondue avec une accessibilité sociale.

[...] La question du public dans les arts de la rue est complexe et contradictoire ; prise entre deux feux que sont, d'un côté, la recherche d'une légitimité en partie construite sur une place accordée au public présentée comme atypique et démocratisante et, de l'autre, une réalité de production artistique plus nuancée. Mais la question du public est aussi associée à la convivialité et à la proximité, les artistes de rue faisant front quant au fait de vouloir jouer au plus près des gens, de pouvoir les rencontrer à la fin du spectacle, de ne pas s'enfermer dans une tour d'ivoire³.

Dans certains de ses ouvrages tels que *La mise en scène de la vie quotidienne* ou *Les rites d'interaction*, Erwin Goffman montre que l'espace public peut être un espace de représentation pour les habitants, dans le sens où le citoyen est mis en scène, en jeu dans l'espace public le temps de la représentation.

Ma recherche consistera à montrer que la place du spectateur dans les arts de la rue n'est pas prédéfinie, qu'il peut en tenir plusieurs et surtout qu'elle diffère de celle d'un spectateur de salle.

Dans son article « La place du spectateur », Marcel Freydefont oppose le théâtre de salle dans lequel le spectateur est assis dans un fauteuil à :

[l]'expression radicale de la place du spectateur, la liberté intempérante offerte en la matière et dans le même temps par le théâtre de rue [qui] perpétue les vertus appréciées du degré zéro de la station spectatrice : précaire, debout, perchée, assise à même le sol, accroupie. Il naît un réel plaisir de cette capacité à devenir un spectateur impromptu et libre de ses choix⁴.

Les arts de la rue bouleversent parfois les habitudes du spectateur, à la fois dans sa manière de percevoir le spectacle, mais aussi dans sa posture. Puisqu'il n'est pas forcément assis, fixe, il est en mouvement perpétuel pour ne rien manquer du spectacle.

Il y a une grande différence entre un spectateur au sein des arts de la rue et un spectateur assis dans une salle de spectacle. Un spectateur « classique » se déplace jusqu'au théâtre dans l'attente de voir un spectacle qu'il aurait au préalable choisi ou simplement pour faire une expérience de spectateur. En entrant dans la salle de spectacle, soit il a fait une réservation,

³*Ibid*, p.87-88.

⁴Marcel Freydefont, « La place du spectateur » dans *Du théâtre*, hors-série n°5, Actes Sud, Arles, 1996, p.41.

soit le placement est libre, mais dans la majorité des cas il est assis. Une fois installé dans son fauteuil, le spectateur pose son regard sur la scène, la fixe, déplace ce dernier sur des éléments de mise en scène, sur la lumière et les effets qu'elle renvoie. Son regard est orienté dans une direction frontale, et l'espace qui l'environne est cadré. En général, la salle est silencieuse et la plupart du temps, il n'y a pas d'interactions entre les comédiens et l'assistance.

Les arts de la rue ont plusieurs particularités. Tout d'abord, plusieurs disciplines sont convoquées, la forme théâtrale étant la plus utilisée. Ensuite, l'espace public forme la base de la création, son essence-même, le lieu servant de support de jeu et se prêtant souvent à des créations *in situ*⁵. Enfin, le spectateur n'est pas obligé de se déplacer (le spectacle peut venir à lui, ce qui est le cas avec les représentations déambulatoires traversant la ville d'un festival par exemple) et peut assister gratuitement à la plupart des créations.

Dans les arts de la rue, le corps des spectateurs joue un rôle majeur et peut être qualifié de sensible, quatre sens sur cinq étant mis en jeu :

- L'ouïe : le spectateur doit parfois se concentrer pour entendre la parole des artistes et non pas la conversation d'un autre spectateur ou des bruits extérieurs à la représentation, comme le bruit des voitures. Dans un spectacle de rue, il peut y avoir une ou plusieurs interactions entre les comédiens et les spectateurs, ce qui peut modifier sa façon d'écouter (éloignement de l'action, du comédien, la voix du spectateur devenu acteur de l'action n'est pas assez audible).
- Le toucher : le spectateur peut être amené à entrer en contact avec autrui, la distance entre les corps dans les arts de la rue n'étant pas la même que dans la vie quotidienne.
- L'odorat : avec cette distance réduite entre les corps, le spectateur peut sentir des odeurs telles que le parfum ou la transpiration des autres spectateurs.
- La vue : l'essence même des arts de la rue est qu'on ne peut pas tout voir. Le regard du spectateur n'est pas forcément rivé sur « la scène » ou le comédien, sa vue peut être occultée par un autre individu, une architecture, un arbre. Mais aussi parce que plusieurs actions peuvent se dérouler dans un même lieu, ce qui oblige le spectateur à changer de focalisation plusieurs fois durant la représentation.

⁵« 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. » Philippe Chaudoir, « La rue : une fabrique contemporaine de l'imaginaire urbain », Culture et Musées, numéro thématique : *L'imaginaire de la ville, le regard et le pas du citadin*, sous la direction de Michel Rautenberg, 2008, p. 53.

L'événement ayant lieu dans l'espace public permet donc au spectateur de modifier sa perception et sa conception de l'espace, s'éloignant de sa routine quotidienne et percevant un espace bien connu ou non sous un nouvel angle, avec de nouvelles fonctions. Par exemple : le spectateur peut se retrouver dans la cour d'une école, mais face à l'événement, ce dernier modifie sa perception des choses et transpose le lieu pour appréhender le spectacle à sa juste valeur et ne pas le réduire au thème le plus simple, celui d'une cour de récréation dans une école primaire. Les artistes des arts de la rue lient donc l'ordinaire à l'extraordinaire, puisque le quotidien de la ville apparaît dans les actions associées aux usages quotidiens, c'est en cela que l'ordinaire transparaît dans l'événement.

Lorsqu'on parle de « la place » du spectateur que ce soit en salle ou dans la rue, le terme de « place » est polysémique. En effet, la place, c'est l'emplacement du spectateur (« l'espace occupé par quelqu'un ou quelque chose⁶ ») sachant que dans les formes déambulatoires, il peut se déplacer. Mais la place est aussi « l'importance que prend quelqu'un ou quelque chose⁷. » Or, le rôle qu'on lui attribue (ou qu'il s'attribue) dans l'événement spectaculaire varie considérablement selon les spectacles de rue.

Ces remarques peuvent être mises en relation avec le corpus de spectacles que j'ai choisi, composé de sept spectacles vus dans des circonstances différentes :

- *Perhaps All the Dragons, Zéro Degré et Trafic* vus lors du festival de Chalon dans la rue⁸ en juillet 2017.
- *Quartier Libre !*, vu à Corbeil-Essonnes dans le cadre de la Fête des Arts de la rue d'Évry en octobre 2018, à l'occasion de l'ouverture de saison de la Scène Nationale de l'Agora.
- *L'Immobile* et *Les Immobiles* en octobre 2018 et *Vivants* en décembre 2018, dans le cadre du festival Art'R à Paris⁹.

Dans cet écrit, la première personne du singulier est convoquée lorsque j'évoque mon expérience de spectatrice. La première personne du pluriel est employée lorsque j'englobe l'ensemble des spectateurs et le lecteur dans la réflexion.

⁶Définition du Larousse.fr, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/place/61263>, [consulté le 11/05/2019].

⁷*Ibid.*

⁸Chalon dans la rue : est un des festivals les plus anciens créé en 1987 par deux artistes, Pierre Layac et Jacques Quentin. Le festival est interdisciplinaire, les spectateurs assistent à des spectacles de cirque (notamment avec des disciplines telles que les acrobaties, le clown), de danse, de spectacle musical, de marionnettes, des arts numériques, du théâtre de rue, d'objets ou de chambre, de l'entresort.

⁹Art'R (qui existe depuis 2009) soutient et accompagne les compagnies d'Arts de la rue souhaitant confronter leur créativité à l'espace public à Paris et en Île-de-France.

Ce mémoire comportera une analyse détaillée de ces créations, dans lesquelles j'ai expérimenté le « déplacement » produit par ces différentes formes de rue. Dans ce corpus, l'appellation « arts de la rue » paraît particulièrement appropriée, certaines formes étant plus théâtrales, d'autres circassiennes et d'autres faisant appel à la performativité des spectateurs.

Dans *Les comportements du spectateur comme enjeux de l'art contemporain. Art et histoire de l'art*, Marion Viollet distingue trois types de spectateurs : « spectateur », « participant » et « spect'acteur ». Ces catégories peuvent être mises en relation avec les spectacles que j'étudie :

1. Le « spectateur » peut être exclusivement regardeur. *Perhaps All the Dragons* et *L'Immobile* se trouvent dans cette catégorie. Dans l'un, le spectateur est seul face à un écran, dans l'autre, ce dernier écoute et regarde le comédien, sans se lever ni interagir avec ce qui se passe dans l'espace de jeu.
2. Le spectateur « participant » prend part aux happenings et aux performances, mais n'est pas intégré dans la fiction, il est seulement invité à interagir avec les artistes ou les personnages. C'est le cas de *Zéro Degré*, dans lequel le spectateur évolue dans l'espace par le mode de la déambulation, étant sollicité physiquement durant la représentation. Et dans *Quartier Libre !*, où le spectateur devient en quelque sorte auteur de ce qu'il voit : c'est à lui d'écrire une histoire à partir des actions proposées par les comédiens, il peut aussi nommer ces derniers et échanger avec eux.
3. Le terme de « spect'acteur » a d'abord été conçu par Augusto Boal. Dans son ouvrage *Jeux pour acteurs et non-acteurs*, il désigne ainsi un nouveau spectateur qui serait actif et participant. Ce terme peut aussi permettre de penser l'interactivité très présente dans les arts de la rue. Il met en jeu le libre-arbitre et la liberté d'action du spectateur, parfois pris à partie ou choisi par le ou les comédiens pour participer à une action qui fera avancer la pièce. Dans *Trafic*, par exemple, le comédien désigne deux personnes dans le public, qu'il invite à le rejoindre sur la scène. Dans ces-moments-là, les comédiens ne laissent pas le choix aux spectateurs, alors que ces derniers préféreraient simplement regarder, écouter, mais ne pas être impliqués. Dans *Vivants*, le spectateur fait le choix d'intervenir durant la représentation. Dans *Les Immobiles*, le spectateur est aussi un « spect'acteur » au cœur de la performance : il peut continuer l'expérience d'immobilité ou l'arrêter.

Dans *Les figures du spectateur*, Anne Gonon explique comment le spectateur est engagé dans une mise en scène de rue, le metteur en scène imaginant son comportement. Elle

discerne trois formes différentes d'implications possibles du spectateur, qui sont compatibles dans un même spectacle :

- le spectateur « récepteur¹⁰ . » Ce spectateur peut aussi être émetteur puisque sa présence est prise en compte dans le spectacle. En effet, les acteurs peuvent lui adresser des adresses directes et attendre des réponses de sa part.
- Le spectateur « impliqué », qui est sollicité. Le spectacle attend un engagement de sa part. L'implication du spectateur peut se trouver dans la forme de la déambulation, puisque le spectateur doit marcher et suivre le mouvement du spectacle.
- Le spectateur « qui s'ignore », lors d'une forme théâtrale invisible par exemple. Le spectateur qui s'ignore peut donc être le passant, l'habitant, la population d'une ville dans laquelle est mise en place une installation artistique, que les « spectateurs » vont admirer sans savoir qu'ils assistent à une création de rue¹¹.

Ces formes d'implication des spectateurs figureront dans l'analyse détaillée de certaines créations. Notons qu'il y a en outre une différence entre les arts de la rue des années 1970 et les arts de la rue des années 2000. En effet, aujourd'hui, la place du spectateur ne se limite pas « à l'espace urbain ici et maintenant », l'événement étant relayé pendant, après le spectacle et au-delà de celui-ci, par le biais d'internet et des réseaux sociaux. On peut se demander en quoi la place du spectateur s'en trouve modifiée. Quelle incidence l'ère du net a-t-elle sur la notion d'espace public ? Bruno Péquignot insiste sur le fait que les artistes de rue veulent modifier la vision des spectateurs sur l'espace qui les entoure, mais aussi plus généralement sur le monde : « [...] les artistes mettent à notre disposition des instruments supplémentaires, différents de ceux acquis auparavant, de notre perception, de reconnaissance et donc de connaissance de ce qui constitue notre expérience du monde¹². »

Ce mémoire comporte une étude historique et plusieurs analyses de cas. La première partie retrace les moments-clés dans la constitution des arts de la rue. Le contexte de l'après-1968 permet de comprendre, en partie, l'avènement de cette forme artistique et la manière dont elle a renouvelé la vision du spectateur. La place et le comportement du spectateur ne

¹⁰Emmanuel Wallon qualifie cette expérience d'« esthétique ». Il ajoute que le spectateur développe lors de sa réception « des conceptions et noue des affections. » Emmanuel Wallon, « L'invention du spectateur », conférence-débat n°4, *Scènes invisibles*, cycle de six conférences-débats sur les arts de la rue. Atelier 231, Sotteville-lès-Rouen, le 13 avril 2006.

¹¹Anne Gonon, *op.cit.*, p.127.

¹²Bruno Péquignot, « Préface », dans Pascale, Ancel, *Une représentation sociale du temps, Etude pour une sociologie de l'art*, Paris, l'Harmattan, 1996, p.10.

cessent d'évoluer, réinventant le public de foire sous de nouvelles formes. Certaines compagnies vont inventer des façons d'occuper l'espace public, sous la forme de parades festives que le spectateur est amené à suivre (Royal de Luxe) ou interpeller et déplacer le spectateur (Kumulus). Cette partie sera l'occasion d'apporter des témoignages de certaines compagnies sur leur vision de la place du spectateur dans les arts de la rue.

Les trois parties suivantes constituent une typologie à partir d'études de cas. En effet, dans les spectacles du corpus, la place du spectateur varie : il peut être observateur-déambulateur (dans *Perhaps All the Dragons*, *Zéro Degré* et *L'Immobile*) ; « mis en scène » (dans *Trafic* et *Vivants*) ; et un spectateur-participant (dans *Quartier Libre !* et *Les Immobiles*).

Perhaps All the Dragons du collectif Berlin, tout comme *L'Immobile* de la compagnie KompleXXkapharnaüm, proposent au spectateur d'écouter l'histoire d'un ou plusieurs interlocuteurs. Dans le premier, le spectateur est face à un écran et amené à se déplacer, à changer de sièges à cinq reprises. Le spectateur est au centre de l'expérience proposée par la compagnie Berlin. Dans le deuxième, la majorité des spectateurs sont fixes, ne bougent pas, regardent l'espace public et les corps en mouvement. La parole du comédien l'amène à une attitude contemplative. Le spectateur de *L'Immobile* peut aussi être qualifié d'éphémère : certains s'arrêtant quelques instants et repartant, comme dans la plupart des spectacles de rue, d'autres pouvant être des passants subjugués par le comédien debout au milieu de la foule un micro à la main ou par le dispositif dans lequel a lieu le spectacle. Troisièmement, *Zéro Degré* de la compagnie La Fabrique Royale, propose au spectateur un parcours déambulatoire, dans lequel le regard est démultiplié, les actions étant effectuées le plus souvent en hauteur. Le spectateur peut faire le choix d'observer les interprètes ou bien d'essayer quelques figures ou acrobaties, au sol avec les artistes.

Trafic du collectif Plateforme, et *Vivants* de la compagnie Les Fugaces, permettent l'immersion du spectateur dans la représentation. Dans l'un, le public est pris à partie par les protagonistes et amené à rejoindre « l'espace scénique ». Une relation intime est créée entre les comédiens et les spectateurs, les personnages investissant le public et jouant très proche de lui. Dans l'autre, la compagnie confie un rôle au spectateur, celui d'incarner l'inconscient des personnages. L'interaction qui se joue alors donne au spectateur la liberté de s'exprimer et d'apporter sa créativité.

Dans *Quartier Libre !* de la compagnie Planet pas Net, et *Les Immobiliers* de la compagnie KompleXXKapharnaüm, le spectateur a non seulement une place centrale, mais aussi un rôle actif. Dans ces deux performances, le spectateur est partie prenante de l'action, soit parce qu'il peut inventer les propos de personnages muets, soit parce qu'il est regardé autant que regardeur.

I. Une réappropriation de l'espace public par les arts de la rue

A. Le spectateur des arts de la rue

Cette situation du spectateur (...) n'est pas exempte de paradoxes. (...) [C]elui qui se trouve « englouti » dans l'ensemble du public ou, plus largement, du théâtre, est à lui-même son propre « engloutisseur » ; car n'est-ce pas lui, toujours, le spectateur, qui a préalablement défini, circonscrit, découpé l'espace en question ? Puisque l'ensemble « théâtre » n'existe que par et dans le regard du spectateur. (...) C'est toujours le spectateur (soit unique, privilégié, « princier », soit multiple et démocratique) qui ordonne la perspective et/ou délimite l'aire de jeu. Il n'y a jamais extériorité du spectateur à la représentation, et il n'existe pas de représentation théâtrale sans (au moins un) spectateur. L'étymologie du mot théâtre (theatron : le lieu d'où l'on regarde) témoigne d'ailleurs clairement de cette primauté du spectateur¹³.

1. L'émergence des arts de la rue : une proximité entre l'artiste et le public

Les arts de la rue se constituent comme une forme artistique singulière et autonome à la suite des événements de mai 1968, tel que le souligne Peter Bu : « En Mai 68, [l'art] est sorti des lieux qui lui étaient réservés et s'est transformé en théâtre de rue ». Il ajoute : cela aurait pu faire renaître le « théâtre d'intervention » des années 30 ou bien « l'agit – prop » façon soviétique. En réalité, les spectacles de rues produits à partir de 1968 sont plutôt festifs. Faut-il insister sur le fait que la « fête » au sens profond du terme ne signifie pas la niaiserie mais au contraire une libération, donc une remise en cause profonde ?¹⁴ » Cette citation permet de comprendre la « naissance » des arts de la rue en France et la remise en cause du théâtre de salle contre l'investissement de l'espace public. Dans son œuvre *Les arts de la rue en France : une logique de double jeu*, Hee-Kyung Lee donne une définition de ce qu'ont été les arts de la rue en 1968 :

Le théâtre de rue entendu dans ces contextes particuliers du mai 68 désigne à la fois une pratique d'expression théâtrale et le rassemblement des individus qui sont disponibles aux événements qu'ils ont créés. En conséquence, les modalités du rassemblement des individus pour un théâtre de rue ne valident plus l'ordre de ceux des usages des Théâtres, qui sont la représentation théâtrale comme objet principal du rassemblement, la réservation, le contrôle de billets, l'heure de représentation respectée, le silence¹⁵.

¹³Jean-Pierre Sarrazac, « Le spectateur, c'est celui qui comprend. » *Du Théâtre*, 1996, hors-série n°5, p.17.

¹⁴Propos recueillis dans un fond de documentation sur les intervenants de Mimos-Festival international du mime de Périgueux, dont Peter Bu a été le directeur de 1987 à 2002, ainsi que sur le mime, le cirque, les clowns, la marionnette, les arts de la rue.

¹⁵Lee Hee-Kyung, *Les arts de la rue en France : une logique de double jeu*. Paris : L'Harmattan, 2013, p. 62.

Les artistes de rue veulent avoir un contact direct et une plus grande proximité avec le spectateur, créant avec et non pour lui. La représentation en espace public permet de recréer ou créer du lien social, notamment avec un public qualifié d'empêché. Les compagnies s'adressent plus facilement et plus directement à un public, ne fréquentant pas ou peu les lieux culturels par le biais de la gratuité d'une majorité des spectacles. Le spectateur n'a pas de place prédéfinie, la représentation ayant lieu en plein air pour la plupart des créations, celui-ci n'est pas régi par les mêmes règles que dans une salle : il se met où il le souhaite, assis ou debout, il peut fumer, boire, manger, utiliser son téléphone portable, se déplacer, changer de place et partir sans perturber le déroulement du spectacle, les comédiens et les autres spectateurs. L'assistance fait preuve d'une plus grande autonomie que les spectateurs de salle, notamment lorsque la création propose un parcours déambulatoire.

Hee-Kyung Lee parle du « théâtre de rue », ancêtre des « arts de la rue » en remettant ces expressions dans le contexte de mai 1968 :

La construction de la signification de l'expression du « théâtre de rue », durant mai 68, s'est inspirée de ce que l'on entend a priori le théâtre de rue comme relevant des pratiques populaires, et alors cette expression symbolise le peuple¹⁶.

Au début des années 1970, certains artistes ne dissocient pas : l'art, la vie, les liens sociaux, la fête, et vont être surnommés les « nouveaux saltimbanques ». Les compagnies les plus célèbres sont : Le Puits Aux Images, Le Palais des Merveilles, Théâtracide, le Théâtre de l'Unité, le Théâtre à Bretelles et Ritacalfoul, dont les spectacles reprennent des mœurs forains, carnavalesques, de la chanson des rues, du cirque, et joués dans la rue, parfois sans en avoir l'autorisation.

En 1973, Jean Digne (directeur du théâtre municipal d'Aix), crée pour ses compagnies « Aix, ville ouverte aux saltimbanques », l'un des premiers événements initiateurs de cette forme artistique. Michel Crespin, en 1980, crée La Falaise des Fous à Chalain (Jura) un autre événement important dans la fondation des arts de la rue. Les années 1980 sont donc déterminantes pour les compagnies, devant faire un choix artistique spécifique. Une préférence pour la déambulation et les scénographies monumentales sont observées. À la même époque, ces compagnies sont appelées pour créer ou recréer des moments de partage et sensibiliser un public non aguerri au spectacle vivant. Les festivals d'Aurillac, Chalon,

¹⁶*Idem.*

Sotheville-lès-Rouen, encore d'actualités aujourd'hui, voient le jour également lors de cette période.

De nos jours les arts de la rue ne cessent d'évoluer, il existe un très grand nombre de compagnies, comme en témoigne le journal La Croix : « [...] Aujourd'hui, la profession rassemble près de 1000 compagnies en France. Leur nombre a triplé en vingt ans. Elles ont trouvé leur public¹⁷. » Il existe aussi un très grand nombre de festivals (Festives Halles, Coup de Chauffe, Festival Viva Cité, Chalon dans la rue, Festival international de rue à Aurillac, Les Accroche-Coeurs, Festival les Affranchis, Festival international des arts de la rue à Chassepierre), ou d'associations prônant cette forme artistique. Cette évolution se retrouve avec la création de Centres nationaux des arts de la rue et de l'espace public, étant au nombre de treize : Association Éclat- Le parapluie (Aurillac), Atelier 231 (Sotheville-lès-Rouen), L'abattoir (Chalon-sur-Saône), La Paperie (Saint-Barthélémy-d'Anjou), Le Boulon (Vieux Condé), Le Citron Jaune (Port-Saint-Louis-du-Rhône), Le fourneau (Brest), Le Moulin Fondu (Noisy-le-Sec), Les Ateliers Frappaz (Villeurbanne), l'Usine (Tournefeuille), Pronomade(s) (Encausse-les-Thermes), SOAR- Quelques p'Arts (Bouliou-lès-Annonay), Sur le Pont (La Rochelle). Cela montre bien la volonté de faire des arts de la rue une forme artistique à part entière, en lui dédiant des structures culturelles.

2. « Déplacer le spectateur »

À partir des années 1960, à la suite de l'émergence des arts de la rue, le spectateur se renouvelle étant parfois intégré au sein de la représentation.

L'art intègre depuis les années 1960 le spectateur, appelant sa participation ou le tenant volontairement à distance. Les œuvres ne nécessitent plus une attitude contemplative, espèrent le visiteur actif voire acteur du déroulement de la création¹⁸.

Cependant, le comportement du spectateur commence à évoluer dès les années 1910, notamment avec *L'Urinoir* de Marcel Duchamp, permettant une nouvelle approche du public face à la création. Celui-ci en 1914, désigne le spectateur en le qualifiant de « regardeur ». Christian Ruby, relate les propos suivants par rapport aux nouvelles fonctions occupées par le spectateur d'art :

¹⁷Nicolas César, « *Les arts de la rue un outil de cohésion sociale* », article paru dans le journal La Croix, https://www.la-croix.com/Culture/Theatre/Les-arts-de-la-rue-un-outil-de-cohesion-sociale-NG_-2011-08-07-696966, [consulté le 13/05/19].

¹⁸Marion Viollet, *Les comportements du spectateur comme enjeux de l'art contemporain. Art et histoire de l'art*. Université de Toulouse le Mirail. Toulouse II, 2011.

L'art contemporain, bien avant les institutions, propose un nouveau concept de spectateur, lié à une formation par des exercices qui ne sont pas des épreuves. Ces exercices, artistiques et non plus esthétiques, ont pour propriété de configurer progressivement le corps du spectateur dans et par le rapport à l'autre. Ils induisent des formes nouvelles de construction de soi, dans l'interférence¹⁹.

Dans les arts de la rue, le corps, la perception, le confort du spectateur, mais aussi son déplacement durant la représentation sont des éléments observés et ressentis différemment que dans un spectacle joué en salle. Lors d'une représentation en rue, le spectateur doit être conscient qu'il ne peut pas tout voir, ni tout entendre. Catherine Aventin l'explique en ces mots :

Dans des lieux très fréquentés habituellement où spectacle et activités ordinaires se superposent, le spectateur doit éviter de se faire bousculer par les passants (il devient un obstacle) en bougeant légèrement si besoin est, ce qui lui donne une position précaire dans l'espace et interfère aussi avec sa vision et plus globalement avec sa perception de l'événement en train de se jouer dans la rue. Il faut également faire avec les autres spectateurs qui peuvent eux aussi constituer des écrans à l'action que l'on souhaite observer. [...] De plus, les spectacles de rue ont souvent la particularité (surtout par rapport aux spectacles « en salle »), d'être visibles de tous côtés, les spectateurs formant un cercle ou un demi-cercle autour des acteurs. Le public n'ayant par ailleurs pas de place imposée, chacun peut éventuellement se déplacer, tourner autour de l'espace de jeu, changer de point de vue. Quand le spectacle est multi-scènes l'attention du spectateur est attirée dans plusieurs directions à la fois car des actions et des récits de comédiens sont joués simultanément en différents endroits. Si certaines personnes font le choix de ne suivre qu'une scène, d'autres en changent souvent, allant de l'une à l'autre, selon l'envie et les sollicitations multiples (appels, action spectaculaire, etc.). Cela entraîne au moins un mouvement (tourner la tête, pivoter sur soi-même...), voire un déplacement pour se rendre à l'autre point d'attraction²⁰.

Une proximité, un rapprochement du corps des spectateurs permis par le dispositif dans lequel a lieu la représentation, c'est-à-dire l'espace public, peut être observé dans les arts de la rue :

Le nombre de personnes assistant à un spectacle, leur disposition par rapport à l'espace, à la représentation et aux autres spectateurs présents, le fait de se rassembler vers un point précis, etc., tout cela participe à des changements qui se produisent aussi dans les rapports interpersonnels de cet espace particulier qu'est l'espace public. C'est un espace où les distances physiques, sensibles et sociales se mêlent et interagissent. [...] Ainsi, concernant la proximité physique, corporelle des spectateurs entre eux, on peut remarquer que les distances se réduisent peu à peu, jusqu'au moment de la représentation où les gens sont amenés à se rapprocher, se tenir près les uns des autres, beaucoup plus qu'en temps ordinaire. Non seulement les distances inter-corporelles se réduisent jusqu'à n'être plus parfois que de quelques centimètres, mais les corps peuvent se frôler, se toucher, se bousculer parfois ; il y a du frottement entre les gens. L'autre est vu (et réciproquement)

¹⁹Christian Ruby, *L'Âge du public et du Spectateur*, Essai sur les dispositions esthétiques et politiques du public moderne, 2007, Bruxelles, Ed. la lettre volée, p. 184.

²⁰Catherine Aventin, (à paraître en septembre 2006). *Les arts de la rue ou comment l'espace public prend corps*. Lieux Communs, n°9 (Les Cahiers du LAUA, Langages, Actions Urbaines, Altérités - Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Nantes), p. 3.

mais la présence est aussi sentie, par des rapports tactiles, par l'odorat (parfum, transpiration...) et l'ouïe (personnes qui discutent entre elles...). C'est le mode de « l'inattention polie », où l'autre est pris en compte mais sans engagement important, qui permet de gérer ce type de situation particulière²¹.

Catherine Aventin témoigne que les arts de la rue sont l'inverse d'un théâtre de salle, dans lequel chaque spectateur à sa place, il y a donc pas ou peu de contacts physiques, ni d'approches entre eux.

3. Témoignages de directeurs artistiques à propos du spectateur dans leurs créations

Dès leur processus de création, les compagnies des arts de la rue intègrent la question de la place du spectateur. Les metteurs en scène de spectacles de rue sont-ils amenés à s'interroger sur le rôle du spectateur, de façon plus volontaire et plus insistante que ceux qui travaillent en salle ? Pour répondre à cette question, j'ai interrogé à ce sujet Jean-Raymond Jacob (directeur artistique de la compagnie Oposito), avec qui j'ai eu un échange téléphonique le lundi 18 février 2019, Barthélémy Bompard (directeur artistique de la compagnie Kumulus) et Cathy Avram (co-directrice de la compagnie Generik Vapeur) avec qui j'ai eu des échanges par mails, en février 2019.

Ces trois témoignages montrent que le spectateur est envisagé de manières différentes dans chacune des compagnies :

- Selon Cathy Avram : « [...] la place du spectateur varie selon l'écriture, le propos et la mise en espace [...] »
- Jean-Raymond Jacob part du principe que « [...] le spectateur des arts de la rue dispose de plusieurs places au sein de la création, mais pas de places assises. Le spectateur est un élément mécanique du spectacle. Si le metteur en scène de rue ne considère pas le spectateur il sera à côté de sa narration. »
- Barthélémy Bompard déclare : « Quand je fais un spectacle je ne pense pas au spectateur, à part là où il va être assis. »

Dans les propos tenus par Cathy Avram et Jean-Raymond Jacob, le spectateur est considéré et étudié en amont de la représentation. Ces deux directeurs artistiques ont des positions proches sur ce point. La place du spectateur varie par rapport au lieu de la représentation, et l'espace public engendre le processus de création. Pour Jean-Raymond Jacob, le spectateur est

²¹*Ibid*, p. 5.

un élément « mécanique » du spectacle : sans lui, rien n'a lieu. C'est la prise en compte de son angle de vue (ou de ses angles de vues possibles) qui fonde le récit.

Pour Caty Avram, étudier la mise en espace permet :

[...] une fluidité qui aide pendant une déambulation d'être au plus proche ou non des personnages ; par des déplacements d'engins ou de scénographie nous pouvons induire le déplacement du public ; parfois on le sollicite pour entrer dans l'espace de jeu [...]. Chaque création fait l'objet la recherche de quel sera : l'accueil public, en déplacement, en intimité, par grappes ; quel environnement, musicalisé ou non²².

Celle-ci veille à la « fluidité » des circulations, et organise la relation acteur-spectateur :

Pour notre création la Deuche Joyeuse ; l'accueil est plus classique en frontal le public s'installe au sol mais ce sont les personnages qui arrivent avec leurs packetages et bousculent l'audience ; à plusieurs moments de l'action.

Le mot « bousculer » signifie ici que les comédiens poussent les spectateurs à se déplacer, à bouger. Jean-Raymond Jacob à l'inverse pense la chose suivante : « Un spectateur ne se bouscule pas, il faut fendre la foule plus que la bousculer²³. » Caty Avram et Jean-Raymond Jacob utilisent des termes différents mais se rejoignent sur le fait qu'il faille mobiliser le public lors des représentations, intégrer les spectateurs de manière à ce qu'ils ne soient pas de simples observateurs mais qu'ils aient conscience de leur corps et de leur position par rapport au spectacle. On trouvera un positionnement proche avec l'analyse du spectacle *Les Immobiles* création de la compagnie KompleXXKapharnaüm²⁴.

À travers ces observations, on comprend que le spectateur est une préoccupation constante de ces compagnies, et qu'une certaine liberté lui est laissée. Caty Avram fait une remarque intéressante à ce sujet : « Nous n'indiquons que très rarement de jauge car nous souhaitons que le public soit libre de lui-même de partir ; s'il considère ne pas avoir les conditions d'écoute. » On comprend que le spectateur pour la compagnie Generik Vapeur n'a pas forcément une place prédéfinie ou imposée. Il peut ne faire que passer, observer quelques instants ce qui lui est proposé et décider ou non de rester. La jauge des spectateurs dans les arts de la rue est rarement limitée, sauf quand le dispositif l'exige. C'est le cas dans un seul des spectacles analysés dans ce mémoire, *Perhaps All the Dragons* de la compagnie Berlin²⁵. Caty Avram fait en outre le constat que mouvement et émotion peuvent aller de pair :

²²Propos de Caty Avram recueillis lors d'un échange de mails, le 5/02/19.

²³Propos de Jean-Raymond Jacob recueillis lors d'un échange téléphonique, le 18/02/19.

²⁴Voir p. 86.

²⁵Voir p. 32.

« Certaines déambulations mettent le public en mouvement physique lui-même et en empathie. »

Lors des différents échanges, Jean-Raymond Jacob est le seul à avoir répondu à la question : pensez-vous qu'un metteur en scène de rue donne plus d'importance au spectateur par rapport à un metteur en scène de salle ? Pour lui, un metteur en scène d'intérieur et un metteur en scène de rue se positionnent exactement au même endroit par rapport à ce qu'ils veulent transmettre au spectateur, ce qui passe par la bienveillance accordée à ce dernier. Évidemment, un metteur en scène de rue doit tenir compte de plus de contraintes spatiales qu'un metteur en scène de salle, qui dispose dans la majorité des cas d'une scénographie frontale, dans laquelle les spectateurs sont assis. On pourra remarquer dans certaines créations du corpus de ce mémoire, le public de rue est aussi parfois positionné en frontal, et des sièges lui sont proposés. Cette installation est pensée par la compagnie afin qu'il puisse observer à loisir, et dans un certain confort, toutes les actions des comédiens, ce qui ne serait pas possible sans ce conditionnement de l'espace public. D'ailleurs, dans de nombreux spectacles de rue, on assigne principalement au public la fonction d'observateur, sans l'inciter à se déplacer ou à participer. Une distinction s'impose, qui réside moins dans les oppositions rue/salle, intérieur/extérieur, que dans les choix scénographiques faits par les artistes de rue.

Après avoir étudié la partie théorique des arts de la rue, il semble pertinent de nuancer ces propos grâce à des exemples pratiques.

B. Royal de Luxe et Kumulus : réinventer l'espace urbain

1. Royal de Luxe : la construction d'un imaginaire collectif

a) Une compagnie investissant l'espace public

La compagnie Royal de Luxe naît à Aix-en-Provence en 1979, lorsque Jean-Luc Courcoult, Véronique Loève et Didier Gallot-Levallée²⁶ mettent en scène *Le Cap Horn*, leur première création. Les trois metteurs en scène considèrent alors qu'il est plus facile d'attirer le

²⁶Lorsque la compagnie est évoquée, seul le nom de Jean-Luc Courcoult est aujourd'hui cité. Véronique Loève quittera Royal de Luxe en 1991 et concernant Didier Gallot-Lavallée aucune information n'apparaît, son nom ne figurant pas au générique des créations suivantes.

spectateur en jouant à l'extérieur : *Le Cap Horn* est donc joué à la manche dans les rues. La compagnie investit progressivement l'espace public en ayant recours au détournement d'objets et au gigantisme.

Le nom de la compagnie est défini lors de la création *Les Mystères du grand congélateur*, en 1980. Royal de Luxe fait référence au magnétophone multi-piste à bande que la troupe utilise pour ses spectacles. La création de certaines machines comme le géant, le rhinocéros, le petit géant, les girafes, la petite géante et enfin le grand éléphant ont été construites par François Delarozière, directeur artistique de la compagnie La Machine, située à Nantes. Celle-ci naît d'un partenariat entre des artistes, des techniciens et des décorateurs donnant vie à des objets spectaculaires dans l'espace urbain, telle que le minotaure et l'araignée. En 1984, Royal de Luxe s'installe dans la région de Toulouse, à Lavaur, dans laquelle elle développe une image de marque collective et travaille sur de nouvelles formes de théâtre de rue, telles que le spectacle en quinze minutes (*La demi-finale de Waterclash*), les spectacles ambulants (*La péniche sur les boulevards de Toulouse*) ou encore les spectacles occupant un lieu (dans le sens de le squatter sans forcément en avoir l'autorisation (*La maison dans les arbres*)), sans obtenir aucune aide financière. Avec leurs créations au croisement de plusieurs domaines artistiques (les arts plastiques, la récupération d'objets, l'installation et le théâtre), Royal de Luxe va se constituer un réseau de diffusion à l'étranger, notamment par la renommée de l'une de leur création *Parfum d'Amnésium Roman-Photo : Tournage*, en 1985 et représentée dans vingt-deux pays. À partir de cette période, la compagnie va s'inspirer de nouvelles cultures et créer de nouveaux spectacles tels les *Petits contes nègres titre provisoire*, représenté en 1999 à la suite d'un voyage au Cameroun. En 2001, la troupe part en Chine à Guan Cun pour travailler sur une nouvelle adaptation des *Petits contes nègres*, qui deviendra *Petits contes chinois revus et corrigé par les nègres*.

Dans un entretien avec Odile Quirot, Jean-Luc Courcoult témoigne d'un réel engagement pour les arts de la rue et plus spécialement pour le théâtre. Il préfère créer à l'extérieur dans un décor naturel et laisser de côté la frontalité d'une salle de spectacles. Jean-Luc Courcoult n'utilise pas le terme de « jouer dans la rue », mais celui de jouer dans « l'espace public ». Comme il l'explique : « Je pourrais faire du théâtre dans une gare, un espace un peu comparable à un chapiteau en soi, mais c'est un lieu de mouvement, de vie²⁷. »

²⁷Jean-Luc Courcoult et Odile Quirot, *Royal de Luxe 1993-2001*, Actes Sud, 200, p. 23.

Royal de Luxe existe depuis plus de vingt ans déjà. A l'époque, vous étiez des pionniers, car le théâtre de rue avait alors plutôt une connotation soixante-huitarde.

Nous étions sans doute une résurgence de la remise en cause des institutions, et dans le besoin d'un théâtre qui aille à la rencontre des gens. On travaille toujours dans un contexte donné. Mais même si je suis certainement l'enfant de 68 – je précise que je n'avais que douze ans en Mai – je me sens étranger à cette histoire. Quand je vois un gamin dans les rues de Rio, sans le sou, rire à un de mes spectacle, je suis heureux. C'est tout, c'est simple. Et quand on emprunte un trajet et qu'on s'y sent bien, il faut le suivre. Pour moi ce fut le théâtre à l'extérieur, et les visages de ce public que j'aime tant regarder²⁸.

La compagnie crée dans la rue afin de favoriser l'accès à la culture pour tous, mais surtout pour susciter une forme de partage avec son public. Pour Jean-Luc Courcoult, jouer dans l'espace public est indispensable, que le spectacle soit gratuit ou non.

Toucher un vaste public, favoriser l'accès à la culture pour tous... Royal de Luxe s'inscrit dans la philosophie d'un mouvement né dans les années Vilar et nommé Éducation populaire ?

Je déteste ces mots « Éducation populaire ». Ils m'évoquent quelque chose d'irrespectueux, le discours d'un professeur, ou d'un intellectuel manipulateur. La culture, telle que je la vois, c'est partager des émotions, un regard, garder un témoignage du passé, rêver un peu à l'avenir²⁹.

Jean-Luc Courcoult ne revendique pas Royal de Luxe comme une compagnie des arts de la rue pour son accès plus simple à ces spectacles, notamment par la gratuité, mais plus pour son investissement dans l'espace public. La compagnie intègre l'espace urbain afin de toucher le quotidien de tout individu s'y trouvant, qu'il soit spectateur conscient, qu'il assiste à une représentation de la compagnie, ou inconscient, ne sachant pas qu'il se trouve face à une proposition artistique de Royal de Luxe.

Les créations de la compagnie peuvent être regroupées dans quatre catégories distinctes : « La Saga des Géants », les spectacles de place, les situations imaginaires et les parades³⁰.

Dans certaines créations, le spectateur est observateur de ce qui lui est proposé, il n'a pas d'interaction avec les comédiens. Dans d'autres, il est amené à s'engager physiquement, *La révolte des mannequins* en 2007, dans lequel le spectateur déambule à travers des vitrines. Il peut parfois devenir « acteur » de l'installation proposée, ce qui est le cas de « La Saga des Géants ».

²⁸Idem.

²⁹Idem.

³⁰Voir annexe 2.

Royal de Luxe, à travers ses créations, amène le spectateur à modifier son regard sur l'espace public et sur son quotidien. Il n'est pas forcément sollicité, ni engagé physiquement dans la représentation. La compagnie veut le faire réfléchir sur des thématiques d'actualités, des sujets liés à la politique ou à la société, tout en le divertissant. Les créations de la compagnie permettent au spectateur de s'imaginer un autre monde et de sortir de son quotidien, une idée que l'on retrouve dans « La Saga des Géants », plus précisément dans *Le Géant tombé du ciel*.

b) « La Saga des Géants » : de l'immersion à l'installation dans l'espace quotidien. Focus sur *Le Géant tombé du ciel*

Il était une fois un géant qui vivait dans les nuages. Un jour il tomba du ciel sur un boulevard. Quand il se réveilla, les hommes l'avaient attaché. Les jours suivants, ils le promenèrent dans une grande cage pour amuser la ville. Mais toutes les nuits le géant rêvait, et ses rêves faisaient très peur aux hommes. Alors, ils construisirent un grand mur de lumière pour l'empêcher de dormir. Cette nuit-là, le géant rêva si fort qu'il brisa sa cage et disparut dans la lumière...³¹

« La Saga des Géants » est composée de trente spectacles créés et joués à travers le monde. Dans cette partie, une seule création sera étudiée : *Le Géant tombé du Ciel*, créé au Havre en septembre 1993. Puis, exporté à Calais en juin 1994, à Nîmes en juillet 1994, Nantes en août 1994 et Bayonne en septembre 1994.

« La Saga des Géants » est une création pouvant se rapprocher de l'art brut. Pour Jean Dubuffet l'art brut est représenté par des artistes dépourvus de toute culture artistique créant des œuvres spontanées. Les Géants ne s'identifient pas totalement à cette définition, en effet, l'art brut dans ces créations trouve sa place du côté de celui qui regarde, assiste à la parade, comme le dit Jean-Luc Courcoult : « Je voulais trouver un langage qui me permette de m'adresser à toute une ville³² », la création est donc appréhendée par des personnes dénuées de pratiques artistiques et culturelles, c'est en cela que le terme d'art brut peut être employé. Dans ces créations, le public participe et est considéré comme l'un des rouages permettant la déambulation des marionnettes.

« La Saga des Géants » s'éloigne de l'éphémère, du spectaculaire et de l'évènementiel, en s'adressant à toute une population dans une temporalité étirée sur plusieurs jours. Elle propose

³¹Jean-Luc, Courcoult, Odile, Quirot, *op.cit.*, p. 27.

³²Propos de Jean-Luc Courcoult, recueillis sur <https://www.letemps.ch/grand-format/geneve-geants-royal-de-luxe-art>, [consulté le 3/03/19].

un conte urbain. La compagnie au travers des Géants met en place un imaginaire du merveilleux qu'elle transpose dans l'espace urbain, transformant ainsi le quotidien des habitants. Dans un de ses ouvrages Philippe Chadoir parle de l'imaginaire en ces mots :

[...], il semble également que la question de l'imaginaire crée une certaine tension entre un déterminisme anxieux et à recours à des visions idéalisées non-conflictuelles, voire à une volonté de déconstruire le quotidien par le merveilleux³³.

L'idée de « déconstruire le quotidien par le merveilleux », exprimée par Philippe Chadoir est présente dans « La Saga des Géants » par un investissement étranger de l'espace et un bouleversement du quotidien.

Dans cette création, le terme de « spectateurs » n'est pas approprié, en effet, la compagnie s'adresse à l'ensemble d'une ville, à des personnes ne s'intéressant pas ou peu à la culture, aux propositions artistiques. En ce sens, il vaut mieux employer le terme de population urbaine.

« La Saga des Géants » se construit par une forme déambulatoire et des parades des marionnettes. Plusieurs événements ayant lieu de manière simultanée dans différents endroits de la ville, altèrent l'expérience du « spectateur » : il ne peut pas assister à toutes les propositions, il ne peut pas tout voir.

Les spectateurs ne peuvent pas tout voir parce qu'il se passe des événements simultanés, dans des lieux éloignés. Par exemple d'un côté le Petit Géant, au milieu de la ville, et, sur les grands boulevards, les girafes.

Le théâtre, c'est aussi ce que chacun colporte dans sa tête après un spectacle. Le théâtre existe alors une deuxième fois, dans la mémoire du public. Les gens racontent ce qu'ils ont vu à quelqu'un qui n'a pas vu le spectacle. C'est comme cela que je fais entrer le public à l'intérieur de l'histoire. Parce qu'il n'a pas tout vu il va chercher lui-même une solution. Grâce à ces petits manques ou mystères, les adultes jouent entre eux et avec les enfants³⁴.

Jean-Luc Courcoult souligne qu'il cherche à créer une forme d'interaction et de communication entre les habitants. Il s'explique :

Ne pas tout voir, de manière à pouvoir communiquer avec les autres ?

Tout à fait. Les gens sont bien obligés de raccorder les morceaux en se parlant. Quand j'ai acheté du pain, lors de mon premier spectacle au Havre, tout le monde parlait du Géant.

³³Philippe Chadoir, *La rue : une fabrique contemporaine de l'imaginaire urbain*. In: Culture & Musées, n°12, 2008, p.52. *L'imaginaire de la ville, le regard et le pas du citoyen* (Sous la direction de Michel Rautenberg).

³⁴Jean-Luc, Courcoult, Odile, Quirot, *op.cit.*, p.37.

Je faisais la queue et j'entendais parler du Géant... Je vais dans un troquet et j'entends : Géant par-ci, Géant par-là. Au pressing, même chose, ça veut dire que toute la ville en parle. Que c'est un sujet de discussion commun. C'est superbe³⁵.

Pour Jean-Luc Courcoult, il est important que le spectacle continue de vivre après la représentation. L'espace urbain doit garder une trace de la création, les personnes ayant participé (volontairement ou non) à l'événement peuvent ainsi en parler, et faire perdurer le souvenir des géants. « La Saga des Géants » fait rêver le spectateur, elle suscite l'émotion, l'interaction, et transforme l'espace quotidien. En dépit du caractère factice des marionnettes construites en bois et manipulées par des techniciens, le public éprouve de la sympathie pour elles. Le Géant est intégré et considéré comme un habitant, un être vivant. « La Saga des Géants » joue sur la frontière entre fiction et réalité (photographies n°1 et 2).



Photographie n°1: photographie d'archive de la presse normande, recueillie sur <https://www.paris-normandie.fr/ouverture/les-geants-de-royal-de-luxe-sur-la-route-du-havre-EE9978240>, [consulté le 21/11/18].

³⁵*Ibid*, p.41.



Photographie n°2 : ©Royal de Luxe, <https://royal-de-luxe.com/fr/les-creations/saga-des-geants/#>, [consulté le 21/11/18].

Sur la première photographie, on peut voir que le public se rassemble autour de la marionnette, afin d’observer la forme de celle-ci, sa manière de vivre. Certains détails, comme la fumée sortant de la bouche du Géant lorsqu’il dort (deuxième photographie), rendent le personnage vivant aux yeux du public.

Dans cette partie, l’analyse sera portée sur *Le Géant tombé du Ciel*, lors de la représentation à Calais en juin 1994, grâce à la scène nationale Le Channel, créée en 1999. La programmation de ce lieu est composée principalement d’interventions diverses et de tous genres dans l’espace public, c’est pourquoi, la scène nationale invite Royal de Luxe à présenter sa création lors de l’inauguration du tunnel sous la Manche. Deux points majeurs de ce spectacle seront abordés : l’investissement du Géant dans l’espace urbain, participant à une réduction de l’habitant dans son propre environnement et la dimension politique.

Durant quatre jours et quatre nuits, les rues et les places de Calais sont investies par le quotidien de la marionnette. *Le géant tombé du ciel* comporte une dimension politique, notamment dans la rencontre de deux « sociétés ». Royal de Luxe, en s’adressant à une ville dans son entièreté propose un spectacle pour tous, laissant la population urbaine se questionner sur la manière dont une ville se construit, sur la reconfiguration de l’environnement lorsque deux modes de vie y sont confrontés, proposant ainsi la mise en

place d'un imaginaire collectif à travers l'installation de la compagnie. La question politique se trouve ici, dans le but de créer ou de recréer du lien social entre tous les habitants, par la présence d'une proposition artistique atypique à travers la figure du Géant.

La présence du Géant métamorphose les habitants en lilliputiens, à l'effigie de ses manipulateurs (dans « La Saga des Géants » il n'y a pas de comédiens, mais des techniciens, le plus souvent vêtus d'un costume rouge (photographie n°3)).



Photographie n°3 : © Léa Kloos, Keystone et Reuters. *La Petite Géante*, représentation à Genève en septembre 2017. Cette photographie montre bien les techniciens manipulant la Géante, on les reconnaît à leurs tenues vestimentaires rouge. Elle montre aussi la carrure extraordinaire du personnage, réduisant les Hommes à de toutes petites tailles. À travers les propos de Matthieu Bony, l'un des concepteurs de la grand-mère, recueillis dans *Genève a pas de géants* un reportage d'Alexandre Demidoff, nous pouvons comprendre que les manipulateurs ne servent pas qu'à actionner la marionnette, mais jouent un véritable rôle lors de la déambulation. Sans eux, le Géant ne prendrait pas vie de façon aussi majestueuse :

Il ne suffit pas d'être athlétique, il faut être danseur et acrobate. Il faut avoir une conscience forte de son corps. Les lilliputiens ne manœuvrent pas seulement leurs géants, ils jouent un rôle. C'est physiquement dur, nous avons d'ailleurs une équipe de remplaçants prêts à seconder un camarade qui se blesserait.

En 1995, Ostrowetsky, cité par Philippe Chaudoir témoigne de la présence du Géant dans l'espace urbain en ces termes :

Il sublime le proche et fait avancer le lointain, efface la trivialité du quotidien et rehausse une architecture grandie. Il nous dit l'utopie, la critique du présent, les lieux usés de notre quotidienneté. Le géant « syncrétise à travers les antinomies expressives du proche et du

lointain, du grand et du petit, l'unité socialisante du lieu et sa capacité à ingérer les unités singulières qui le peuplent³⁶. »

Cette présence bouleverse le lieu, transforme le quotidien des habitants et le fait entrer dans une nouvelle dimension : l'imaginaire collectif. La population urbaine est témoin de cette altération, des changements de fonction de l'endroit, à travers le changement de son propre regard sur un lieu connu au préalable. Ces remarques permettent un lien avec les propos du directeur du Channel, pour qui la création permet d'emmener le « spectateur » ailleurs et de lui faire redécouvrir l'espace urbain :

D'amener les gens de la ville à redécouvrir leur cité, de les amener dans des endroits où on n'irait pas forcément les amener et leur proposer des points de vue qui ne sont pas forcément... des points de vue habituels, point de vue au sens du regard, de l'endroit où on regarde, et puis... de leur proposer des endroits insolites³⁷.

La population urbaine avec l'arrivée du Géant modifie ses actions au quotidien (s'arrêter, observer le lieu/l'espace, focaliser son regard/son attention sur de nouveaux éléments). Le Géant est la cause de ces perturbations, ainsi il transforme certains lieux de la ville, notamment lorsqu'une nuit il fait un cauchemar qui se réalise. Le lendemain matin, la population découvrira une fourchette plantée dans une voiture devant la gare. Celle-ci attisera la curiosité des citadins, les obligeant à s'attarder et à réfléchir sur l'espace qui les entoure. Cette proposition permet à la population de sortir d'une routine quotidienne. La dimension politique se retrouve aussi dans le traitement de l'espace public, comme en témoigne Philippe Chadoir :

[...] il [le géant] partage avec l'urbanisme contemporain un même souci, celui de produire des sociabilités publiques, celui de renouer avec une pratique de l'espace public de la rue comme expérience relationnelle, celui d'étayer cette expérience sur un imaginaire commun³⁸.

L'expérience dont parle Philippe Chadoir est présente dans *Le Géant tombé du Ciel*, ainsi que dans toute « La Saga des Géants » : les habitants sont tous à la même échelle face à la marionnette, il n'y a plus de conditions ni de classes sociales. Le Géant est au centre, il occupe toute la ville. Les habitants, eux, ne sont que les témoins de cette présence, ils jouent

³⁶Jean-Luc Courcoult, Odile, Quirot, *op. cit.*, p.58.

³⁷Entretien réalisé par Catherine Avenir, le 15 novembre 2006 au SYNDEAC à Paris. Citation extraite de l'article Avenir, Catherine, *Quand les géants se mêlent des ambiances à Calais*. Thibaud, Jean-Paul and Siret, Daniel. *Ambiances in action / Ambiances en acte(s) - International Congress on Ambiances*, Montreal 2012, Sep 2012, Montreal, Canada. International Ambiances Network, p.295, 2012, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00745936/document>, [consulté le 22 novembre 2018].

³⁸Philippe Chadoir, *Op. Cit.*, p.58.

un rôle d'observateur, leur permettant de se rapprocher les uns des autres et de créer une histoire commune.

Le géant tombé du ciel mêle deux ordinaires, celui d'une ville et le quotidien des Géants (proche de celui des humains). Le spectacle n'ayant pas de durée, ni d'heure fixe, le spectateur peut profiter de la création à tout moment de la journée et de la nuit. Les habitudes de tous les habitants sont modifiées, parce qu'ils trouvent le Géant sur leur chemin : en allant à l'école, faire des courses ou en rentrant chez eux. Certains choisissent de suivre le rythme proposé par les Géants, comme le montre ce témoignage : « Là ben, je devais rentrer chez moi, j'ai encore mes baguettes, je devais faire à manger, je ferai à manger après et puis c'est tout !³⁹ » Ces propos montrent que certains habitants en viennent à mener leur vie en fonction de celle des Géants et non le contraire.

Cette modification de l'espace public se trouve aussi dans l'utilisation du son. La nuit, sans se trouver proche du Géant, certains habitants peuvent l'entendre. « Quand il y avait le petit géant qui dormait sur la place Crève-cœur, j'habitais pas loin, et la nuit je l'entendais respirer⁴⁰. » La compagnie fait cohabiter pendant quelques jours la population urbaine avec le Géant, produisant un renouvellement de l'espace public en un imaginaire collectif, féerique et merveilleux.

Avec cette création, Royal de Luxe veut permettre à tous les habitants d'assister à un évènement dont la temporalité quotidienne est différente. Et créer ensemble une histoire collective onirique, fictive et fantastique, qui, une fois le Géant disparu, gardera une trace dans l'espace public des rues de Calais ou de toute autre ville. Afin d'illustrer mon propos, je citerai une dernière fois Philippe Chaudoir :

[...] le spectacle de rue met en œuvre 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 œuvre de modes d'interpellation du public en espace urbain et de la constitution d'un imaginaire du collectif⁴¹.

Le Géant tombé du Ciel est une création qui rassemble, fait parler et modifie l'espace urbain en un lieu commun, interpellé par l'imaginaire et l'espace du conte, dans lequel le public rencontre un nouvel être avec qui il va partager son espace et son quotidien.

³⁹*Ibid*, p. 296.

⁴⁰*Idem*.

⁴¹Philippe Chaudoir, *Op. cit.*, p.54.

Dans les représentations de la compagnie, le spectateur n'est pas figé dans une posture unique : il peut être sollicité, interpellé ou n'être qu'un simple observateur (*Le Péplum*). La place du spectateur est particulièrement intéressante à analyser dans « La Saga des Géants », la compagnie ne s'adressant pas à un public limité, mais à l'ensemble d'une population. Royal de Luxe intègre les habitants dans une histoire imaginaire en plein cœur de leur quotidien. Elle leur laisse le soin de fabriquer les récits de vie des Géants rencontrés.

2. Kumulus : une mise en scène miroir de la société

a) Un théâtre politique

« J'aime traiter les sujets sociaux qui me dérangent, parler de ce qui me révolte dans ce monde qui ne tourne pas très bien⁴². »

Kumulus est une compagnie de théâtre de rue de la région Rhône-Alpes, créée par Barthélémy Bompard en 1986. Celle-ci propose un théâtre politique s'inspirant de sujets d'actualité, tels que le racisme, la folie, l'exode et l'écologie. Dans ses créations, Kumulus travaille sur l'émotion en plaçant le spectateur face à sa conscience, à la représentation du monde et aux problèmes de société. Les installations de la compagnie dans l'espace public sont des mises en miroir du monde actuel, se basant sur l'expression du geste, du son et de l'image.

Par exemple, dans *S.D.F.*, créée en 1998 le spectateur est amené à vivre la réalité des sans domicile fixe, à partager l'espace avec ces personnes et modifier son regard sur ces individus.

Mettre des corps en scène dans l'espace public n'est pas anodin pour la compagnie, dont les créations sont jouées à l'extérieur, afin que l'asphalte prenne un autre sens que celui d'un espace quotidien pour le spectateur. « Il est question de défendre coûte que coûte un théâtre politique quel que soit le lieu pourvu qu'il soit entendu, la rue étant de moins en moins le théâtre de notre vie mais bien de plus en plus la comédie de nos fantasmes⁴³. » Barthélémy Bompard défend l'idée de faire du théâtre politique dans certains lieux non-dédiés

⁴²Barthélémy Bompard, https://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche_media/Scenes00640/compagnie-kumulus-tout-va-bien.html, [consulté le 8/03/19].

⁴³*Idem.*

initialement aux formes artistiques, afin que chacun se sente concerné par ce qu'il voit, entend et comprend.

En 2006, Barthélémy Bompard reçoit le prix SACD des arts de la rue pour l'ensemble de son œuvre. *Les Squames* reçoit le prix du meilleur spectacle en Allemagne, à l'International StraSSentheaterfestival d'Holzminden. *Itinéraire sans fond(s)* reçoit également en Allemagne le prix spécial du Festival International de Detmold. *Silence Encombrant*, en 2012 reçoit le prix du meilleur spectacle au festival de teatro y artes de calle à Valladolid en Espagne.

Entre 1988 et 2018, la compagnie est à l'origine de seize créations ou projets :

- *Les Squames*, 1988
- *La Nef des fous*, 1993
- *Bail à céder*, 1994
- *Faits Divers*, 1995
- *Family express*, 1997
- *SDF*, 1998
- *Tout va bien*, 1999
- *Itinéraires sans fond(s)*, 2003
- *Rencontres de boîtes*, projet de 2005, dont la note d'intention de Barthélémy Bompard est la suivante :

Les Rencontres de boîtes ne sont pas un spectacle et l'objectif n'est pas d'atteindre une excellence artistique. Elles sont un moyen pour se rencontrer d'humain à humain, de la façon la plus sensible et la plus sincère qui soit. Elles donnent aux participants le courage de se dévoiler, d'assumer leur fragilité sous le regard des autres et de déjouer les règles d'un consensus social reposant sur la dissimulation de soi-même. Quelles que soient les émotions qui s'expriment, ce sont de « véritables trésors ». *À la différence d'un spectacle achevé, leur qualité artistique est sans cesse remise en jeu par l'ensemble des participants*⁴⁴.

- *Le Cri*, 2007
- *Les pendus*, 2009
- *Silence Encombrant*, 2011

⁴⁴Note d'intention de Barthélémy Bompard, <http://www.kumulus.fr/repertoire/rencontres-de-boites/un-projet-participatif>, dans la rubrique « répertoire », [consulté le 26/10/18].

- *Nauffrage*, 2015
- *Série C*, 2017
- Le cirque Cumulus *Non de Dieu*, création 2019.

Certaines créations comme *Série C*, *Nauffrage*, *Silence Encombrant*, *Les pendus*, *Rencontres de boîtes* et *Les Squames* tournent encore et sont reprises dans la saison 2019 de la compagnie.

b) *Les Squames : la différence en cage*

Les Squames est créé et mis en scène par Barthélémy Bompard, assisté de Claude Meister, en 1988. Avec cette création, Barthélémy Bompard présente les comédiens comme les animaux d'une espèce en voie de disparition, nommée « squames ». Enfermés dans une cage, ils sont placés dans l'espace public, et accompagnés par quelques autres comédiens qui jouent les gardiens, qui veillent sur eux, et sur la sécurité des spectateurs (potentiellement attaqués s'ils s'approchent de trop près de la cage). Les spectateurs sont ainsi positionnés en visiteurs de zoo, mais ils sont aussi constitués par les passants ou badauds non-prévenus de l'évènement : rien dans l'espace ne témoigne du fait qu'il s'agit là d'un spectacle, et que les « squames » sont des acteurs. Tout se joue dans ce trouble entre fiction et exposition de l'altérité dans l'espace public. La note d'intention de l'auteur permet la compréhension du processus de création et du déroulement des représentations :

La première création de la compagnie Kumulus fait écho aux phénomènes de foires, aux exhibitions ethnologiques qui se sont déroulés il y a moins d'un siècle en France et qui sont encore pratiqués notamment en Asie. Cette performance théâtrale invite à se questionner sur le regard que nous portons sur l'autre, sur la manière dont on traite la différence et dénonce sans les nommer les multiples formes de racisme. Elle confronte le sens critique des passants au discours de l'autorité incarné par les gardiens et à l'avis des autres spectateurs. Elle invite le public à réagir, à échanger. Ainsi les débats et les réactions provoqués font tout autant partie du spectacle que la performance d'acteur⁴⁵.

La plupart des créations de Kumulus ont une dimension politique. *Les Squames* interrogent le regard du spectateur sur la notion de différence. Ils questionnent aussi bien le racisme avec la figure de ces hommes-singes (Les Squames sont d'étranges humanoïdes des montagnes de l'Europe centrale), que la question de la disparition de la diversité des espèces. Barthélémy Bompard évoque son idée de départ : « J'ai créé cette pièce pour parler du racisme, de la différence et de l'enfermement. Je veux parler du fait que l'homme est un loup pour

⁴⁵Note d'intention rédigée par Barthélémy Bompard, <https://www.kumulus.fr/repertoire/les-squames>, [consulté le 11/03/19].

l'homme⁴⁶. » La création ne veut pas seulement exposer les comédiens tels des bêtes de foire, mais à travers eux faire réfléchir et débattre le public sur la question de la différence, et comment réagir face à d'étranges créatures jamais perçues auparavant.

Barthélémy Bompard renforce la véracité de ses personnages, par la mise en place d'une histoire autour de sa création :

Les Squames ont été découverts dans les années 70. Ils se nourrissent de végétaux, fruits, graines, racines... Ils vivent en bandes organisées en tribus. De nos jours ils sont regroupés dans des réserves et étudiés par d'éminents ethnologues. Tel est le discours des gardiens qui s'évertuent à satisfaire la curiosité des passants : « Qu'est-ce qu'ils mangent ? » - « Y'en a encore beaucoup ? » - « Comment ils se reproduisent ? ».

De vrai-faux singes ou de faux-vrais hommes ? *Les Squames* ont l'allure d'humanoïdes. Le corps couleur de suie, les yeux rougis, une pilosité réduite, le crâne déformé. La démarche et le comportement de primates. Ils poussent des cris, grimacent, se roulent par terre... C'est derrière les barreaux que vous pourrez découvrir cette espèce, assister au déroulement de leur quotidien, remarquer leurs rites, leur hiérarchie, leurs émotions. Mais si maintenant les grilles vous protègent de leurs éventuels débordements, elles ne pourront rien contre les possibles réminiscences du squame qui sommeille en vous...⁴⁷

Les spectateurs s'assoient ou passent autour des cages, ils peuvent se rapprocher, toucher les créatures, interagir avec elles et établir une relation intime, faite de défiance et de complicité : les gardiens les mettent en garde contre la férocité potentielle des Squames, mais ils parlent aussi d'eux avec une bienveillance paternaliste – car il s'agit d'une espèce en voie d'extinction. Le public peut alors croire ou ne pas croire à ce qu'il voit, jouer le jeu proposé par la compagnie ou penser que *Les Squames* n'est simplement qu'une exposition d'êtres différents, observés par les spectateurs. Un débat s'engage sur la frontière entre fiction et réalité, mais aussi sur la question de l'exposition de l'autre. Certains spectateurs ne veulent pas tenter l'expérience proposée par la compagnie et préfèrent dire que c'est du faux, d'autres pourtant vont se laisser emporter par l'histoire et la « mise en scène » de Barthélémy Bompard en se renseignant et observant *Les Squames*. D'autres enfin sont complètement crédules et ne mesurent pas la dimension fictionnelle de l'installation.

C'est tout faux, je te dis : regarde le brassard des gardiens c'est pas des vrais ! C'est tout du bidon je te dis !», « C'est curieux, je ne savais même pas que ça existait. Il y a une

⁴⁶Propos de Barthélémy Bompard recueillis dans l'article « Théâtre de rue : *Les Squames* censurée à Angers », publié le 15 septembre 2014, <http://www.lefigaro.fr/theatre/2014/09/15/03003-20140915ARTFIG00328-theatre-de-rue-la-piece-les-squames-censuree-a-angers.php>, [consulté le 11/03/19].

⁴⁷*Op.*, *Cit.*, <https://www.kumulus.fr/repertoire/les-squames>, [consulté le 11/03/19].

dame là-bas, elle est aide-soignante, elle en avait déjà entendu parler, alors c'est vous dire ... ! » ou encore « C'est décadent. Décadent et dégradant⁴⁸.

Les Squames propose aux spectateurs une mise en contact, en regard avec des créatures inconnues du grand public, présentées comme violentes et bestiales, malgré leur frappante ressemblance avec les humains. La différence se révèle dans le face-à-face, dans l'observation réciproque : celle des spectateurs sur les Squames et celle des Squames sur les spectateurs. Les caractéristiques physiques des Squames sont décrites et débattues. Leur détention, leur exposition et leurs conditions de vie deviennent sujet à débat. Kumulus accorde une place primordiale au spectateur dans cette création. Celui-ci participe à la performance par des échanges avec les gardiens postés devant les cages, en s'interrogeant sur la présence de ces créatures dans l'espace public – qu'il ait conscience ou non d'assister là à une représentation fictionnelle.

c) *Silence Encombrant* : la solitude des êtres-débris

Nous vivons dans un monde où la rentabilité
et l'efficacité sont un gage de reconnaissance.
Le capitalisme écrase tout ce qui ne marche pas
à son rythme, élimine les fragiles et les inutiles.
Hommes débris, hommes fragments,
hommes poussières, hommes humiliés,
hommes déchirés, hommes décomposés,
hommes ébréchés, hommes déchets...
Zone de honte où nous nous taisons.
Cette périphérie où nous entassons les encombrants est du domaine
de l'invisible et du sacré.
Nous n'aimons pas plus en parler que de la mort.
Le silence est son ciment.
S'ouvrent ainsi des mondes parallèles, des mondes minuscules,
des mondes sans cesse déplacés au gré des bennes et des ramassages ...⁴⁹

Silence Encombrant, créé en 2011 est un spectacle théâtral gestuel et sonore, mis en scène par Barthélémy Bompard, assisté de Nicolas Quilliard. Le metteur en scène le décrit comme « une allégorie grinçante et poétique de notre société⁵⁰. » Les acteurs n'y prennent jamais la parole, mais ils musicalisent leurs gestes et l'usage des objets ; seul un fond sonore des débris

⁴⁸Témoignage d'un spectateur, lors de la représentation du 26 mai 2010, <http://isaenroutes.canalblog.com/archives/2010/05/26/18341939.html>, [consulté le 14/03/19].

⁴⁹Note d'intention de Barthélémy Bompard recueillie sur le site de la compagnie <http://www.kumulus.fr/repertoire/silence-encombrant>, [consulté le 15/03/19].

⁵⁰Citation recueillie dans le dossier artistique de la création, page 3. <http://www.kumulus.fr/images/stories/files/Kumulus%20-%20Silence%20encombrant%20-%20dossier%20artistique.pdf>, [consulté le 15/03/19].

et des déchets raclant le sol peut être entendu par les spectateurs. *Silence Encombrant* est un spectacle à visée politique, sur la question de l'écologie (que faire de tous ces déchets ?), mais aussi sur la place des SDF dans la société. Les acteurs, surgissant d'un container et couverts de poussière comme après un cataclysme, s'activent à des rituels étranges avec des objets cassés : « Est-ce leur ultime geste dans un monde où l'action au détriment de la pensée et de la contemplation est la principale (pré)occupation de l'homme ?⁵¹ » Dans son spectacle, Barthélémy Bompard met l'accent sur le geste, afin de montrer aux spectateurs la solitude de ces êtres, l'inhumanité du monde dans lequel la consommation industrielle a plus de valeur que la parole des Hommes. Les personnages renvoient à des déchets, à notre société de consommation dans laquelle les ordures ne sont pas les seules à être mises à la benne, certains humains peuvent aussi être rejetés, comme l'explique Barthélémy Bompard : « Dans notre société de consommation on jette tout un tas de matos, des humains aussi, des vieux, des jeunes⁵². » Les personnages, par leur maquillage blanc recouvrant tout leur corps, semblent poussiéreux, cadavériques, spectraux (photographie n°4). Leur démarche évoque celle de survivants d'une catastrophe. Ils évoquent plusieurs catégories d'individus pouvant être oubliés ou mal perçus dans notre société actuelle (clown, gendarme, prostituée, poète) lors d'une déambulation dans l'espace public.



Photographie n°4 : compagnie Kumulus, *Silence Encombrant*, ©Vincent Vanhecke. Cette image consultée sur le site de la compagnie Kumulus, montre des personnages grimés en blanc, l'attitude du protagoniste au premier plan peut donner l'impression au spectateur qu'il n'est pas en face d'un humain mais plus d'un fantôme.

⁵¹*Idem.*

⁵² Propos tenus par Barthélémy Bompard à la fin d'une représentation et recueillis dans l'article « Le "Silence encombrant" des hommes déchets » de Sophia Qadiri paru le 18 juin 2014 dans la revue *L'insatiable L'art, principe actif*, <https://www.linsatiable.org/Le-Silence-encombrant-des-Hommes>, [consulté le 15/03/19].

Dans son spectacle, Barthélémy Bompard donne une place de voyeur à son spectateur. Ce dernier n'est pas pris en considération par les personnages, et n'a pas d'interaction avec eux, mais il est contraint de se déplacer au cours de la représentation. C'est le cas, au tout début du spectacle, lorsque les acteurs traversent la foule et posent certains objets parmi le public, puis créent un périmètre de jeu dont ils excluent progressivement les spectateurs, obligés de se placer de manière trifrontale (alors qu'ils faisaient face au container avant que celui-ci ne s'ouvre). Le public contourne ou évite les comédiens qui avancent sans se soucier de lui. Barthélémy Bompard avec cette création pousse son assistance à développer une réflexion sur la société actuelle et sur son quotidien. Le silence joue aussi un rôle primordial dans cette création, il permet aux spectateurs de se focaliser sur l'observation de l'espace, des objets ainsi que sur les personnages. Le manque de parole suscite une émotion et une prise de conscience pour le spectateur, qui voit tous les acteurs se mouvoir simultanément et ne regarde pas toujours au même endroit.

Silence Encombrant est une création mêlant un univers à la fois poétique et politique, dans lequel le spectateur se retrouve face à une humanité délabrée. Barthélémy Bompard axe le jeu des comédiens sur une dimension corporelle et non pas sur une parole proférée par les personnages. Durant une heure et demie les spectateurs n'entendront aucun mot, seul un fond sonore des déchets et des ordures seront perceptibles. Le public est ainsi amené à poser son regard sur des actes ou des gestes qu'il tend à occulter dans la vie de tous les jours (présence et comportement de SDF), mais aussi à leur donner un sens symbolique, à reconstituer des tranches de passé et s'identifier à ces vies brisées exposées devant lui.

II. Le spectateur observateur-déambulateur

A. Perhaps All the Dragons : à la frontière entre espace public et espace privé

1. Un collectif au plus proche de la réalité

Le collectif belge Berlin est fondé en 2003 par Bart Baele, Yves Degryse et Caroline Rochlitz (elle quitte le collectif en 2009), proposant un théâtre hybride mêlant la performance documentaire et les installations vidéo. Leurs créations sont à la lisière entre théâtre et cinéma, en y intégrant d'autres formes telles que le journalisme, des enquêtes sociologiques, de la scénographie, du calcul mathématique, de la direction d'acteurs et des techniques de la narration. Mêlant une écriture que l'on pourrait qualifier de plateau, celle-ci se faisant en lien avec les personnes interrogées, et une écriture cinématographique, dans le montage effectué entre les différentes vidéos. L'origine de chaque spectacle se trouve dans une ville ou une région de la planète. Dans ce processus de travail, le spectateur est un élément intéressant à étudier, celui-ci n'étant jamais appréhendé de la même manière à travers le dispositif mis en œuvre par le collectif. C'est pour cela que leur création *Perhaps All the Dragons* me semble être un choix judicieux à analyser.

Perhaps All the Dragons est un spectacle créé en 2014 utilisant l'art numérique. Le titre et le sous-titre « ... in our lives are princesses who are only waiting to see us act, just one, with beauty and courage » (« dans nos vies, il y a des princesses qui n'attendent que de voir que vous ne faites qu'un avec beauté et courage »), s'inspirent de l'œuvre de l'écrivain Autrichien Rainer Maria Rilke intitulée *Lettres à un jeune poète* de 1929, plus précisément la huitième lettre et adaptés en anglais. Ces derniers renvoient au mythe du dragon et de la princesse, dont la traduction française de cette lettre par Paul de Man peut aider à comprendre ce titre énigmatique :

Comment oublier ces mythes antiques que l'on trouve au début de l'histoire de tous les peuples ; les mythes de ces dragons qui, à la minute suprême, se changent en princesses ? Tous les dragons de notre vie sont peut-être des princesses qui attendent de nous voir beaux et courageux. Toutes les choses terrifiantes ne sont peut-être que les choses sans secours, qui attendent que nous les secourions⁵³.

⁵³ Citation extraite de *Lettres à un jeune poète*, traduction française de Paul de Man, <file:///C:/Users/Amélie/Desktop/Master%201%20Théories%20et%20Pratiques%20du%20théâtre%20contemporain/Mémoire/Perhaps%20All%20the%20Dragons.pdf>, page 19, [consulté le 12/04/18].

À travers cette transcription, un lien peut être établi avec la création, celle-ci allant à la rencontre de personnes de toute culture, pays, racontant aux spectateurs leurs histoires et démontrant des théories, pouvant faire référence à des mythes.

Pour la création de *Perhaps All the Dragons*, le collectif a été à la rencontre de personnes ayant publié de petits ou grands récits dans les médias (dans la presse, sur YouTube), faisant par la suite émerger trente histoires sous la forme de trente monologues filmés. La question du spectateur, dans ce cas précis, est intéressante à analyser, il peut être qualifié de regardeur/écouteur, il est aussi amené à bouger dans l'espace et échanger avec la personne interviewée de manière muette. Une jauge est nécessaire pour ce spectacle, le dispositif ayant été pensé et conçu pour trente spectateurs.

Perhaps All the Dragons peut être perçu comme un kaléidoscope, dont la définition serait la suivante : « Suite rapide d'impressions, de sensations vives et variées⁵⁴. » La mise en scène possède une dimension documentaire, comme si le spectateur était le journaliste écoutant le récit des personnes interviewées. Elle intègre aussi une part de direction d'acteurs et de mise en fiction, les récits sont écrits et pensés au préalable. Les personnes interviewées suivent une ligne de conduite, une gestuelle et une façon de parler (les silences mis en place avant que la vidéo ne soit tournée), proposée par la compagnie. Elle relève aussi d'une forme d'orchestration mathématique. Le collectif met en place un schéma similaire pour l'ensemble des spectateurs : les deux premières histoires sont personnelles, la troisième et la quatrième sont liées entre elles et la dernière se termine en chanson. Ainsi, certains récits s'entrecoupent et se font référence. La compagnie ne laisse donc rien au hasard et guide son spectateur à travers un spectacle décalé, audacieux et sensible dans lequel le sujet principal est celui de l'humanité et plus précisément celui d'explorer l'Homme, de le mettre en danger ; à la fois par le rire, la confiance que nous pouvons avoir en lui, en chacun de nous et par la connaissance que nous pensons avoir. *Perhaps All the Dragons* mêle l'intime et l'intégration des nouvelles technologies dans une scénographie minimaliste dont le résultat final laisse place à un spectacle novateur.

⁵⁴ Définition du Larousse 2014, <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/kal%C3%A9idoscope/45308>, [consulté le 12/04/18].



Photographie n°5 : Perhaps All the Dragons, collectif Berlin, le vendredi 21 juillet 2017, ©Marc Damage.



Photographie n°6 : Perhaps All the Dragons, collectif Berlin, le vendredi 21 juillet 2017, ©Marc Damage.

Perhaps All the Dragons donne la parole à des protagonistes dont la présence n'est pas physique, mais est dissimulée derrière un écran. Lors de la représentation, chaque spectateur écoute cinq récits. Voici un résumé des cinq histoires auxquelles j'ai assisté à Chalon en juillet 2017 :

1. La vidéo montre le témoignage de Prassanamati Mataji, à Ahmedhâbâd en Inde. Au début, la femme fixe le spectateur dans un grand silence avant de prendre la parole. Elle raconte qu'elle est la première fille de sa famille depuis trois générations, par conséquent, durant toute son enfance elle fut adulée par ses oncles. À douze ans, elle choisit de devenir nonne après avoir assisté au prêche d'un moine jaïn. Sa famille s'opposant à sa vocation, elle décide de faire trois jours de grève de la faim pour qu'elle accepte. Après le rituel pour devenir nonne,

elle ne s'appelle plus Rekha, mais Prassanamati Mataji. Lors d'un voyage, elle rencontre Prayogmati, qui comme elle veut devenir nonne, elles vont passer vingt ans ensemble.

La seconde partie de la vidéo parle de la maladie de Prayogmati, de son choix de suivre la voie du Sallekhana, qui n'est pas un suicide, mais une pratique lente permettant de ne plus sentir la douleur : consistant à jeûner un jour par semaine, puis, à manger un jour sur deux. Ensuite, il faut renoncer à toute sorte de nourriture comme le riz, les fruits, les légumes, les jus de fruits et le lait. À la fin, la personne ne boit que de l'eau un jour sur deux, quand la personne se sent prête, elle arrête de boire totalement. Un individu est désigné pour accompagner la personne, prendre soin d'elle jusqu'à ce qu'elle se sente prête à partir.

Après la mort de son amie, Prassanamati Mataji raconte qu'elle s'est sentie très seule, qu'elle a commencé à moins se nourrir et que chaque mois, elle renonce à un aliment. La morale de ce témoignage est annoncée dès la première phrase : « Quand je prends une décision, je m'y tiens. »

2. Le second témoignage est celui de Roman Abramov, à Moscou en Russie. La vidéo s'ouvre sur une pièce vide, l'homme arrive et se place face à l'écran. Puis après un long silence il prend la parole. Dès le début, il parle du théâtre du Bolchoï, il dit qu'il est célèbre dans celui-ci. Il fait ensuite un bref historique du lieu et dit qu'il assiste à plus de trois cents ballets par an. Le sujet de cette vidéo porte sur les claques, que le protagoniste organise au Bolchoï. Les claqueurs sont des applaudisseurs professionnels. Il ajoute qu'il ne travaille pas pour le Bolchoï, mais qu'il est indépendant, son emploi consiste à lancer des applaudissements et des ovations, sur la base d'un arrangement secret avec les danseurs. Pour cela, il a des associés dans la salle, il va prendre l'exemple du *Lac des Cygnes*, pour montrer que la claque a un grand impact sur la réception d'un spectacle.

3. La troisième vidéo met en scène Roger Christmann, à Berlin en Allemagne. Celle-ci démarre immédiatement sur la parole de Roger. Au début, l'homme place ses mains sur le dossier de la chaise, le spectateur ne voit pas son visage. Puis, Roger s'assoit face au spectateur et lui demande de le regarder droit dans les yeux. Il parle du hasard, en se demandant si grâce à lui, nous pouvons repérer l'amour de sa vie. Il explique alors qu'il est mathématicien et qu'il mène des recherches sur ce sujet. Il veut que le fossé entre la possibilité et la réalité soit comblé. S'ensuit une démonstration pour montrer au spectateur qu'il peut trouver son âme-sœur grâce à un calcul mathématique, sa conclusion est la suivante

: « Pour rencontrer son âme-sœur, il faudrait rencontrer quarante personnes pendant quatre-vingts ans. C'est impossible d'essayer de trouver l'amour de sa vie. » Roger fait une autre démonstration : « Imaginez que sur cette table se trouvent cent sachets d'argent. On ne voit pas combien d'argent chacun contient. Il faut trouver le sachet qui en contient le plus. On ouvre un sachet, on voit combien il contient. Puis il faut choisir. Est-ce bien assez ? Ou est-ce qu'on veut continuer ? Et chercher un sachet avec un montant plus élevé ? L'ennui c'est qu'on ne peut pas faire marche arrière. Si vous ouvrez plus tard le sachet soixante-dix, vous ne pouvez plus dire : je veux revenir au sachet cinq. [...] On l'appelle la règle de 37%. Pour en revenir à notre exemple des sachets d'argent. Voici un exemple de la règle des 37%. Il faut ouvrir un à un trente-sept sachets sur les cent et retenir dans lequel il y avait le plus grand montant. Quand il s'agit de personnes : il faut en rencontrer trente-sept sur cent et déterminer la meilleure des trente-sept et puis choisir la première à être mieux que la meilleure des trente-sept. Le plus intelligent est de sortir avec trente-sept hommes ou femmes, retenir la meilleure personne et puis jeter son dévolu sur la première personne rencontrée encore mieux que la meilleure des trente-sept. D'un point de vue mathématique, c'est ce qu'il y a de mieux à faire. Il faut bien sûr avoir la chance que la personne choisie soit dans la même phase que soi et ne pas être l'un des trente-sept essais pour elle. [...] Mais revenons-en à la réalité, il y a une multitude d'hommes et de femmes qui sont peut-être les vrais. Il y a facilement 10 000 hommes ou femmes qui entrent en considération. Selon la règle des 37%, cela signifie qu'il faudrait avoir 3700 rendez-vous, et plus si affinités avant que ça ne commence vraiment. » Il explique que sans chercher le véritable grand amour, il ne faut plus tester trente-sept fois, mais douze fois. Et choisir la personne qui convient le mieux parmi les précédentes. La fin de la vidéo parle des premières rencontres et des couples mariés.

4. L'avant-dernière vidéo mettait en scène un scientifique, développant la théorie que chacun n'est jamais éloigné de plus de six millions de n'importe quelle autre personne dans le monde. Cette vidéo n'étant pas disponible sur le site du collectif, il m'est impossible de mentionner l'identité du protagoniste. Celui-ci débute son intervention en tenant ces propos :

D'abord, j'aimerais vous poser une question. Ce n'est pas une énigme, c'est une simple question à vous, lecteur. Si vous deviez choisir une personne. Une personne. Une seule personne sur les sept milliards d'habitants de la planète. Quelqu'un. Quelque part, n'importe où, que vous ne connaissez pas personnellement. Ce peut être un cheikh en Arabie Saoudite, un chasseur de phoques à Iqaluit, un gardien de prison à Kotido ou un pilote de chasse israélien. Peu importe. À présent, la question est : en combien d'étapes pensez-vous pouvoir atteindre cette personne ? Combien d'étapes, c'est-à-dire combien de personnes intermédiaires faut-il d'après vous pour que quelqu'un qui vous est familier

et que vous tutoyez prenez contact avec quelqu'un qui connaisse personnellement l'individu en question ? Combien pensez-vous ?⁵⁵

Au début de la vidéo, le protagoniste demande au spectateur de réfléchir à quelqu'un qu'il aimerait rencontrer. Lors de sa démonstration, il va prouver que grâce à six personnes croisées au cours de notre vie, nous pourrions rencontrer cette personne. 5. La dernière vidéo comporte une singularité, Hilde Verhelst Ghent est sourde et muette, mais le spectateur l'ignore. Ce dernier, dès le début de la vidéo est donc dans l'attente qu'il se passe quelque chose. Mon expérience de spectatrice était assez particulière, en effet, pendant quelques instants je me suis trouvée face à une pièce vide, avant que la protagoniste vienne s'asseoir. Dès son arrivée, Hilde regarde beaucoup en direction de l'écran de gauche, ayant déjà vu cette vidéo, j'ai préféré tourner mon regard vers l'écran de droite. Par conséquent, j'ai raté les premières « paroles » de ma protagoniste. Celle-ci ne possédant pas l'usage de la parole, la lecture des sous-titres m'était obligatoire, ne connaissant pas la langue des signes.

Une voix-off se fait entendre, celle d'un homme en langue allemande, il s'agit de Roger Christmann dont j'avais pu voir la vidéo quelques minutes auparavant. Hilde l'écoute, acquiesce à ce qu'il dit, elle ne regarde plus le spectateur et semble enthousiasmée par ce que dit Roger. J'ai eu l'impression qu'Hilde se prêtait à un jeu de séduction avec Roger (dont la vidéo porte sur les rencontres amoureuses). Hilde fait des signes à Roger pour qu'il la remarque, mais c'est aussi un moyen pour elle de communiquer, de se faire comprendre (à 8 minutes 53, c'est à ce moment précis que le spectateur peut comprendre qu'elle est sourde et muette). Cette situation va durer neuf minutes, ce qui peut paraître long pour le spectateur.

Elle reprend ensuite la « parole » en disant que Roger, a beaucoup à dire, qu'il a beaucoup observé. Elle dit que son médecin lui conseille une opération pour sa surdité, lui donnant l'exemple d'une personne sourde depuis trente ans ayant retrouvé l'ouïe grâce à cette opération gratuite. Elle se dit que si c'est gratuit, elle peut essayer, que ça ne la rendra pas plus sourde qu'elle ne l'est déjà. En réfléchissant à l'opération, elle se demande si son médecin lui a déjà demandé si elle était heureuse malgré son handicap. Hilde refuse de se faire opérer, elle se sent bien telle qu'elle est.

Cette description de mon propre parcours de spectatrice montre que le schéma mis en œuvre par le collectif est respecté, les deux premiers témoignages sont des histoires personnelles, les

⁵⁵Propos recueillis en visionnant la vidéo sur le site de la Scène Nationale Le Trident, http://www.trident-scenenationale.com/spectacle/theatre/perhaps_all_the_dragons.../1019, [consulté le 2/04/19].

vidéos quatre et cinq sont liées, elles traitent toutes les deux d'une démonstration mathématique et la dernière vidéo se termine en chanson.

Les personnes interrogées n'ont pas tous la même nationalité et ne parlent pas la même langue. Il y a par exemple du gujarati (langue indo-iranienne, parlée principalement dans l'ouest de l'Inde), de l'allemand, du russe, de la langue des signes, sans oublier le français. Pour les langues étrangères, les sous-titrages sont nécessaires à la bonne compréhension. À l'issue de la première vidéo, le protagoniste demande au spectateur d'ouvrir l'enveloppe se trouvant devant lui, à l'intérieur de celle-ci, figure les numéros de sièges qu'il devra occuper durant la représentation. Le montage des trente vidéos permet la création de moments d'ensemble, même si les spectateurs restent chacun face à leur écran. Ce qui est le cas lorsque l'une des trente personnes arrête de parler et appelle les autres protagonistes. Moment d'interruption dans chacun des récits, laissant place à une écoute de la part de tous, le spectateur peut avoir le sentiment que les vidéos sont projetées en direct et non pas tournées au préalable. Parfois, les protagonistes échangent des paroles, des regards, d'un écran à l'autre. La fin de la représentation est signée par une chanson collective, donnant l'impression d'avoir assisté à une expérience humaine, singulière, à la fois personnelle, solitaire et commune et pas à une forme documentaire.

2. Une remise en cause du statut du spectateur

Il est légitime de se demander en quoi cette création relève des arts de la rue. Le plus évident pour répondre à cette question, est de prendre en considération la mise en scène, les objets et le dispositif qui la composent, ainsi que la jauge des spectateurs pouvant y assister. Il serait compliqué de programmer ce spectacle dans une salle de théâtre, pourtant La Rose des Vents, à Villeneuve-d'Ascq le programme en juin 2018, dans le cadre du festival les latitudes contemporaines. Ce dernier est pluridisciplinaire (performance, danse, théâtre, musique et œuvres hybrides) et soutient les nouvelles formes du spectacle vivant, dans lesquelles le corps tient une place importante. Cette remarque fait avancer ma réflexion : *Perhaps All the Dragons* n'est donc pas spécialement conçu pour les arts de la rue, il s'agit d'une installation vidéo qui peut être adaptée à différents lieux. Mais le choix de programmer et de montrer cette installation dans l'Abattoir de Chalon-sur-Saône, dans le cadre du festival Chalon dans la rue, avec un public habitué aux usages des arts de la rue, permet de se poser un certain nombre de questions sur le statut du spectateur.

Avec cette création, le terme de spectateur peut être remis en cause. Pendant la représentation, celui-ci peut circuler au sein du dispositif pouvant être considéré comme une scène et peut interagir avec les autres individus durant la représentation. Il n'est donc pas cantonné à une place ni au rôle premier du spectateur, qui est de regarder ce que les comédiens lui proposent. En raison de l'absence physique des comédiens, le spectateur peut devenir acteur, étant le seul être humain présent physiquement dans l'espace de la représentation, même si deux acteurs du collectif Berlin sont présents à l'entrée du dispositif, ils accueillent le public sans pour autant leur adresser un mot. *Perhaps All the Dragons* évoque un théâtre de l'intime, une « création confession » par son dispositif. C'est le spectateur qui se déplace vers les protagonistes filmés et non l'inverse, ce ne sont pas les vidéos qui viennent à lui. La déambulation est utilisée dans cette création, le spectateur suivant un parcours indiqué à la fin de la première vidéo, seul le premier siège est choisi arbitrairement par le public.

À la fin du spectacle, une autre enveloppe lui est remise, dans celle-ci se trouve un flyer, sur lequel est inscrit un code de connexion⁵⁶ pour accéder à l'ensemble des vidéos. Le spectateur apprend par ce biais que vingt-neuf des histoires sont vraies.

3. Poursuivre l'expérience avec le numérique

Grâce au code donné par la compagnie, le spectateur peut visionner chacune des trente vidéos, où il veut et quand il veut. Il peut donc compléter le parcours virtuel qu'il a commencé dans le cadre de la représentation. *Perhaps All the Dragons* n'est donc pas une création éphémère, puisqu'elle peut être visionnée n'importe quand, à condition que le spectateur ait bien évidemment assisté à l'expérience initiale proposée par le collectif. Berlin propose une autre expérience, celle de déplacer le « spectacle » chez le spectateur, qui peut regarder les vidéos dans sa chambre, sa salle de bain, sa cuisine, etc., et dans la temporalité qu'il souhaite.

L'impact provoqué par ce déplacement peut être explicité en trois points :

- 1) La mise en scène se retrouve dans ce choix artistique de déplacer l'action chez autrui, *Perhaps All the Dragons* est un spectacle lié à l'intime, ce qui le devient encore plus lorsque le spectacle s'invite chez le spectateur. Ce dernier laisse alors entrer la création dans son intimité, dans sa vie privée.

⁵⁶Le code « zvizdal » est à entrer à l'adresse suivante : www.berlinberlin.be/perhaps, [consulté le 19/04/19].

- 2) Dans *Perhaps All the Dragons*, le spectateur ne se cantonne pas à une seule place, mais occupe plusieurs rôles, comme celui d'acteur, faisant partie intégrante de la mise en scène ou celui d'interlocuteur de la personne filmée, se trouvant en face d'elle et l'écoutant. Le collectif accorde donc une place singulière à son spectateur et ne propose pas non plus un spectacle frontal, dans lequel l'auditeur est immobile, fixe et simple observateur. Durant la représentation, celui-ci est en mouvement (référence ici à la déambulation, le spectateur doit se lever pour marcher jusqu'à son prochain siège), attentif à ce qui lui est dit et participant, il peut notamment tenter de répondre à des « énigmes » ou à des questions mathématiques.
- 3) Avec ce déplacement, la frontière entre espace privé et espace public est interrogée, pouvoir regarder les vidéos chez soi questionne l'actualité et les problématiques du théâtre de rue avec Internet.

« L'internet est une toile où se projettent les passions comme les fantasmes, des pans de vie réelle et des réalités virtuelles, un réseau où se côtoient contestation et aliénation, fatalisme et fanatisme⁵⁷. » Aujourd'hui, beaucoup de réseaux sociaux permettent de partager une photographie ou une vidéo en direct, pouvant freiner un spectateur à se déplacer, retrouvant quasiment tout sur Internet. Comme énoncé précédemment, dans les années 1970 les artistes se demandaient comment aller chercher le spectateur dans la rue, aujourd'hui, il n'est plus question d'aller le chercher, mais bien de le « suivre », d'entrer chez lui, dans son intimité s'il l'accepte. Internet permet avec *Perhaps All the Dragons*, de continuer l'expérience du spectacle chez soi, dans un cercle privé, dans lequel ce n'est pas la compagnie qui s'invite, mais seulement la création et ses protagonistes dits « virtuels ». Ainsi, ce dispositif peut permettre et élargir une nouvelle vision du spectateur sur la création.

La forme documentaire et l'utilisation des nouvelles technologies proposées par le collectif, offre une nouvelle approche du théâtre et une abolition des frontières, proposant des témoignages du monde entier. La barrière de la langue est, elle aussi dépassée, les vidéos comportent des sous-titres permettant au spectateur de comprendre son interlocuteur, ceux-ci n'empêchant pas le spectateur de regarder le protagoniste et les actions qu'il peut effectuer.

Le spectateur est donc amené à voyager et faire de nouvelles rencontres, tout en restant assis sur une chaise. Les personnes apparaissant dans les vidéos sont filmées dans leur pays d'origine et non sur un plateau de théâtre. Cette forme novatrice de jeu et de mise en scène,

⁵⁷J. Pragman, *Webscence-citations*, <http://citations.webscence.com/citations/Jiri-Pragman>, [consulté le 12/04/18].

permettant l'absence physique de comédien lors de la représentation, renforce l'idée d'un spectacle intime.

Perhaps All the Dragons est une création en lien avec l'actualité et les technologies de notre époque. Le spectateur se retrouve face à un écran, comme confronté à un monde virtuel. Seulement, le collectif n'est pas dans l'optique de faire entrer son spectateur dans la virtualité, mais plutôt dans la réalité, celui-ci se retrouvant en tête à tête avec un protagoniste dont il ne connaît rien, mais l'écoute, le regarde et essaie de le comprendre.

Perhaps All the Dragons confronte deux espaces, celui du public et celui du privé. Cette confrontation permet au spectateur d'écouter toutes les histoires dans une ambiance différente de celle de la représentation et dans un lieu n'étant pas forcément conçu pour accueillir une forme artistique. Ce déplacement de l'œuvre dans la vie quotidienne des spectateurs soulève de nombreux questionnements. Peut-on toujours considérer les témoignages comme une œuvre artistique à part entière ? Le dispositif et la mise en espace ne se déplaçant pas avec le spectateur.

B. *Zéro Degré* : une transformation de l'espace urbain par la vidéo

1. La Fabrique Royale : un intérêt pour les pratiques sportives

La Fabrique Royale est une agence de promotion et d'événementiel spécialisée dans le street art, les pratiques urbaines et le sport, fondée en 2013 et dirigée par Franklin Roulot. La Fabrique Royale a pour vocation de fabriquer, développer et promouvoir des artistes issus de leur réseau, tels que des freerunners, des street artistes et des danseurs urbains. Les activités de l'agence sont les suivantes :

- Production audiovisuelle ou photographique pour des grandes marques.
- Production événementielle pour des clients privés ou institutionnels.
- Actions culturelles : master class, expositions, conférences, débats, sensibilisations.
- Production de spectacle/création *Zéro Degré*.
- Développement d'une académie de freerun : la French Freerun Academy de Paris.

2. La genèse du projet, l'art du freerun

L'origine du projet consiste à partager de nouvelles formes et créer autour de la question du déplacement. Certaines rencontres, notamment avec le collectif de Simon Nogueira (sportif freerunner Français) et l'équipe de Frédéric Rémy (directeur artistique de Scènes de rue, un festival des arts de la rue à Mulhouse), ont donné lieu à une possible collaboration entre le cirque et le freerun (discipline sportive dérivée du parcours inventée par Sébastien Foucan en 2003, alliant des mouvements à la fois esthétiques et acrobatiques). La définition de Freerunner quant à elle est la suivante :

Les freerunner, sont des sportifs pratiquant le « parkour » et le « free running », qui à l'origine forment l'art du déplacement. Aujourd'hui, ces deux disciplines ont un but complètement différent. Le parkour consiste en un déplacement rapide, utile et efficace. Les traceurs et les traceuses pratiquent cette discipline. Le free running, quant à lui propose des mouvements basés sur la beauté, la grâce et la fluidité. Les freerunners pratiquent cette discipline⁵⁸.

Les échanges entre La Fabrique Royale, Simon Nogueira et Frédéric Rémy permettent l'élaboration d'un premier laboratoire « Cirque Parkour » (prémices de *Zéro Degré*).

Zéro Degré fut, par la suite, véritablement créé dans un espace naturel dédié à ce genre de pratiques artistiques : l'espace urbain. Le premier partenaire de la création est Lieux Publics (centre national de créations en espace public, basé à Marseille et accompagnant les artistes créant pour, avec et dans la ville).

Cette création peut être perçue comme une performance sportive, plus qu'artistique, dans laquelle le spectateur n'est pas face à des comédiens mais à des sportifs, dont les mouvements et l'art du déplacement deviennent un langage, propre à chaque freerunners. *Zéro Degré* par l'intervention d'un metteur en scène, raconte une histoire à travers les mouvements des corps des freerunners, devenant ainsi une création artistique, dont la virtuosité se trouve à travers le regroupement de plusieurs techniques liées au freerun : l'acrobatie, le cirque, les cascades et la danse. *Zéro Degré* fait aussi l'objet de rencontres publiques, intégrées dans le projet de la création et renforçant l'idée de créer du lien à la fois social, culturel et technique. Celles-ci se déroulent en amont de la représentation et s'articulent par des échanges verbaux et performatifs autour de la conception et de la matière spécifique du projet. Plusieurs thèmes sont abordés lors de ces entrevues :

⁵⁸Propos recueillis en ligne, <http://www.fedeparkour.fr/articles-generaux-sur-le-parkour/parkour-net-difference-parkour-et-free-running>, [consulté le 16/05/19].

La théorie :

- Qu'est-ce-que le freerunning ?
- Quelle est la philosophie de cette pratique ?
- Quelles sont les spécificités techniques de cette pratique ?
- Comment se mouvoir et s'approprier l'espace urbain ?
- Les émergences et leur rapport sensible à la ville ?
- La gestion du risque ?
- Quelles sont les étapes de création afin d'aboutir à une représentation ?

La pratique :

- Comment un pont, un banc, une façade, un arbre, un escalier, deviennent des éléments de jeu.
- Les techniques en application sur des espaces et des modules délimités au préalable dans la ville⁵⁹.

Le public est invité pendant une heure à découvrir le freerun en théorie et en pratique, afin d'avoir connaissance du processus de création et d'être en possession de certains éléments pouvant aider à la compréhension lors de la représentation.

Tous les participants du projet, qu'ils soient freerunners, plasticiens vidéastes ou musiciens, suivent une ligne de conduite, permettant de créer une trace, un nouveau passage dans un espace cloisonné en utilisant son media ou son art ; dans le but de construire une forme audible, propice aux échanges et invitant le spectateur à découvrir une ville ou un quartier dans un contexte particulier, propre à chaque lieu. Cette forme artistique permet au spectateur une nouvelle vision et une découverte des espaces pouvant être qualifiés d'invisibles, les freerunners proposant une nouvelle forme de circulation, créant une perturbation et questionnant les habitants du lieu qu'ils parcourent.

Zéro Degré réunie cinq traceurs⁶⁰ dont la technique et la pratique diffèrent (photographie n°7).

⁵⁹ Propos recueillis dans le dossier artistique de la création, p.15, http://www.lafabriqueroyale.fr/wp-content/uploads/2017/07/Dossier_ZeroDegre_LaFabriqueRoyale.pdf, [consulté le 4/04/19].

⁶⁰ Voir annexe 3.



Photographie n°7 : Zéro Degré, compagnie La Fabrique Royale, représentation lors du festival de Chalon dans la rue en juillet 2017, ©France 3/Culturebox/capture d'écran.

Cette photographie représente un moment du spectacle, dans lequel les cinq artistes sont réunis, effectuant des figures différentes par rapport à leurs compétences et leurs spécificités. Lors de cette scène, le spectateur regarde l'ensemble d'un groupe, pas seulement un individu en particulier.

Simon Nogueira tient les propos suivants au sujet de *Zéro Degré* :

Le projet *Zéro degré* est pour nous l'occasion de croiser les routes de compétences diverses pour les mêler en d'uniques créations. Inspiré d'architectures différentes, à chaque résidence, *Zéro Degré* donne un aspect illimité à la recherche de la gestuelle improvisée du corps sur scène. Notre scène de prédilection étant la réalisation de vidéo sur internet, nous découvrons au travers de ce projet le moyen de nous exprimer pour un public physique et non plus virtuel, tout en conservant la vidéo au cœur du projet, de façon à emmener le public là où il ne pourrait pas se rendre. Coincées entre les murs de la ville et cantonnées dans leurs enveloppes charnelles, *Zéro Degré* lie des personnalités passionnées et peint le tableau d'une ville tel[le] que vous ne l'avez jamais vue⁶¹.

Cette relation entre la vidéo et Internet sera explicitée, afin de comprendre en quoi le relai sur les réseaux sociaux de la forme filmée est important et essentiel dans cette création artistique. La particularité de la place du public sera aussi étudiée. Par ailleurs, une analyse de la mise en scène permet de comprendre les enjeux de la création.

3. Une narration de la ville et ses habitants par le regard d'un metteur en scène

Zéro Degré a été mis en scène, en espace, par Julien Marchaisseau, metteur en scène et fondateur de la compagnie de théâtre Rara Woulib, implantée à Marseille. Dans ces créations, il utilise la déambulation pour raconter la ville et ses habitants.

⁶¹Propos recueillis dans le dossier artistique de la création, p.4, http://www.lafabriqueroyle.fr/wp-content/uploads/2017/07/Dossier_ZeroDegre_LaFabriqueRoyale.pdf, [consulté le 5/04/19].

[...] Depuis de nombreuses années, il explore des endroits où le monde du spectacle a peu l'habitude d'aller, révélant la poésie qui s'y cache et jouant sur la frontière entre onirisme et réalité crue. Il aime l'imprévu, le danger du spectacle improvisé, qui frôle l'interdit. Il cherche la confrontation, le métissage, la discussion. Échapper à l'entre soi. Même dans un cadre balisé, soutenu, programmé, il cultive le mystère et la fragilité de l'instant suspendu⁶².

Au début de la représentation, deux artistes se trouvent sur un toit, glissent de celui-ci et se retrouvent au sol. Le spectacle commence tandis que ces derniers se déplacent dans une cour, dans laquelle les spectateurs s'immobilisent face aux fenêtres d'une école. La déambulation a lieu lorsque les freerunners sont en hauteur, ce sont leurs mouvements qui font se déplacer les spectateurs. Pendant une heure, le public suivra le parcours des cinq artistes à travers un quartier de Chalon-sur-Saône, dans lequel les freerunners ne sont presque jamais au sol, alternant performance physique (notamment lorsqu'ils sautent contre les fenêtres ou qu'ils montent sur des toits), silence et absence (lorsqu'ils n'effectuent pas de figures ou lorsqu'ils ne sont pas visibles des spectateurs).

Julien Marchaisseau, dans sa mise en scène imagine un langage artistique, dans lequel s'entrecoupe du son, de la vidéo et de la lumière. Tous ces éléments permettent au spectateur d'avoir un nouveau regard sur son environnement et sur l'espace public. La mise en scène pose les questions suivantes : comment les villes sont-elles bâties ? Comment vivre ensemble ?

La mise en scène intègre la rubalise (photographie n°8), utilisée sur les chantiers ou les scènes de crime, elle consiste à baliser, délimiter ou interdire l'accès à une zone, afin de montrer aux spectateurs que les freerunners pratiquent leurs figures dans un secteur non-praticable et exposé au danger. Durant la représentation, le spectateur modifie son mode de déplacement ainsi que sa pensée sur l'environnement qui l'entoure, les règles et les codes n'étant plus les mêmes que dans la vie quotidienne, les freerunners accédant à des endroits inaccessibles à la population. La rubalise permet l'investissement de l'espace et la mise en contact des habitants et des spectateurs avec celui-ci. À la fin de la représentation, les freerunners se retrouvent au sol face au public, dans une zone rubalisée, dans laquelle ils vont pénétrer et inviter certains spectateurs qui souhaiteraient les rejoindre. Lors de mon expérience de spectatrice, ce sont surtout des enfants et des adolescents qui sont entrés dans la zone rubalisée. Les freerunners et les spectateurs formaient un grand cercle, dans lequel de la musique se faisait entendre. Cependant, ma perception étant altérée à ce moment de la représentation, je n'ai pas

⁶²*Ibid*, p.6.

forcément vu avec clarté l'action présentée. Sur cette musique, les spectateurs pouvaient reproduire certaines figures montrées par les freerunners, cette action proposée au public, peut être perçue comme une mise en danger, comme si le spectateur voulait modifier son déplacement, la perception de son environnement, son mode de vie et renouveler sa manière d'être dans un espace public lié à son quotidien. Le spectateur effectue cette action, malgré le fait que la zone soit rubalisée et donc considérée comme dangereuse.



Photographie n°8 : *Zéro Degré*, compagnie La Fabrique Royale, samedi 9 avril 2016, ©Coline Bastard.

À la fin de la représentation, les spectateurs peuvent faire l'expérience d'escalader une structure, dans ce cas encore, peu d'adultes se trouvaient parmi les participants, on peut remarquer que le freerun est une discipline touchant principalement les jeunes. Est-ce parce qu'un enfant ou un adolescent fait preuve de plus d'insouciance et d'imaginaire qu'un adulte ? Cela expliquerait pourquoi un enfant ou un adolescent aurait moins de peur, d'appréhension qu'un adulte, à participer. Pour finir, Adélaïde Pralon parle en ces termes de la rubalise :

Jouant avec les vides et les pleins, la perspective, les dimensions et les volumes, les installations dessinent une portée musicale sur laquelle les traceurs se posent comme des notes, composant une mélodie commune qui célèbre tout le potentiel de la ville ouverte sur l'imaginaire⁶³.

La mise en scène intègre aussi la vidéo et la photographie. L'artiste en charge de ces éléments est Zenzel (photographe et vidéaste), de son vrai nom Vincent Giannesini. Son travail

⁶³*Ibid.*, p.8.

questionne le contact humain et le corps en mouvement, et depuis quatre ans, il suit les aventures des freerunners. Zenzel est un photographe friand de spectacle vivant, spécialisé dans une recherche photographique à la fois journalistique et sociologique. Son univers artistique se base d'une part sur le mouvement et d'autre part sur le contexte historique d'un événement, d'un lieu ou d'une population.

Les images photographiques et la vidéo, sont des éléments importants dans cette création. À travers la photographie, Zenzel crée une forme artistique permettant au spectateur d'élargir son champ de vision et de remarquer certains détails qu'il ne pourrait pas voir tout seul. Zenzel, par le biais de ses photographies et de ses vidéos, modifie le regard du spectateur sur son environnement à travers les yeux des freerunners. La vidéo avec ce genre de projet peut être utile aux freerunners pour créer un dialogue entre le réel et le virtuel, dans un dialogue visuel et non avec des mots. Mais aussi dans le but de faire des vidéos en direct (notamment sur Facebook ou Instagram), d'espaces dans lesquels le spectateur ne peut pas accéder, afin que ce dernier puisse être immergé un peu plus dans le projet et dans le parcours des freerunners. Avec ce dispositif, Zenzel touche au sensible, il met en évidence le réel via ses propres yeux et l'objectif de son appareil. Voici ce que dit Zenzel lui-même de son travail de vidéaste dans *Zéro Degré* :

L'image dans le projet, une interrogation, une liaison entre le spectateur et les freerunners. Le travail du vidéaste est de s'efforcer de rendre visible au spectateur resté au sol, le point de vue quasi inaccessible du freerunner, perché au sommet du quartier. La vidéo permet de transmettre au public des notions telles que la hauteur, le vertige ou encore la liberté. Les habitants peuvent alors avoir un nouveau regard sur l'architecture qui compose leur quotidien⁶⁴.

La Fabrique Royale avec *Zéro Degré*, intègre les nouvelles technologies dans son processus de création, comme le fait le collectif Berlin avec *Perhaps All the Dragons*. La place du spectateur en est donc altérée : soit il prend place physiquement dans la représentation, soit il peut la regarder en vidéo, notamment sur les réseaux sociaux.

Zéro Degré est une création permettant un échange permanent entre le public et les freerunners, d'une part, au sein même de ce que propose la compagnie, à savoir, une nouvelle forme artistique et un nouveau rapport à l'espace, à la rue et à la ville. D'autre part, des échanges peuvent se construire par la médiation culturelle mise en place autour de ce spectacle, mais aussi par les réseaux sociaux. Aujourd'hui, une grande partie de la médiation

⁶⁴ *Ibid*, p.9.

culturelle et de la communication se fait en lien avec les réseaux sociaux, avec Internet. Ce qui est d'autant plus le cas avec *Zéro Degré*, le projet se voulant en dialogue avec différentes populations, associé à ce que l'on pourrait appeler « la connexion avec le public », mais aussi à la thématique de la rencontre. La relation avec les réseaux sociaux peut se comprendre par le fait que ce genre de création rassemble des publics variés, n'étant pas forcément aguerris à la culture et à l'art théâtral, ces derniers ne seront donc pas les plus présents lors des actions culturelles. Poster des vidéos ou des photographies sur les réseaux sociaux permet à toutes sortes de public de s'exprimer et de visionner l'art du freerun dans un espace hors des lieux de la représentation, hors de l'espace public. Cet échange permet une non-présence physique, permettant aux freerunners d'être visionnés dans le monde entier, sans forcément s'être produits partout dans le monde. Cette forme d'échange avec le public, mais aussi avec le milieu urbain, permet de développer une nouvelle médiation culturelle du spectacle. L'espace de la représentation n'est pas conventionnel, en effet, les freerunners déambulent au milieu d'immeubles et montent sur ces derniers pour effectuer leurs différentes figures. Le regard est un élément important, la création pouvant être qualifiée de spectacle à 360 degrés, les actions des freerunners se déplaçant, et surgissant de nulle part. *Zéro Degré* est une création pleine de surprise et de suspens, dans laquelle le spectateur ne sait pas toujours dans quelle direction porter son regard. Faut-il tourner la tête à gauche, à droite ? Déplacer son regard vers le haut, le bas ? Par le biais de la déambulation (ne pas marcher assez vite, être coincé par un groupe de personnes), et le dispositif de la représentation, l'espace public : le spectateur rate certaines actions des freerunners, il n'est pas apte à percevoir le spectacle dans son entier. Le regard dans cette création, peut évoquer une idée de liberté, les figures des freerunners étant impossibles à réaliser dans la vie de tous les jours. La liberté peut aussi être évoquée avec cette citation extraite du dossier de création : « [...] Sur un toit, il y a un regard infini, une sérénité et une aire de déplacement qui permettent en quelques enjambées d'embrasser la dimension d'une ville ou d'un territoire⁶⁵. »

Après avoir étudié les éléments qui composent la mise en scène, il est nécessaire d'analyser plus en détail l'espace de la représentation, afin de comprendre quelle(s) place(s) tient réellement le spectateur.

⁶⁵*Ibid*, p. 11.

4. L'intégration du spectateur dans la représentation et dans le « quotidien » des artistes à travers l'utilisation des réseaux sociaux

Il est important de souligner que *Zéro Degré* est une création représentée obligatoirement dans un lieu en extérieur et s'adapte parfaitement à un spectacle des arts de la rue. Cependant, la place du spectateur diffère par rapport à d'autres spectacles joués en extérieur. Le spectateur ne reste pas immobile durant la représentation, il est amené à marcher, à suivre le freerunner dans son avancée, *Zéro Degré* peut-être perçu comme une promenade à travers un quartier de Chalon-sur-Saône. Entre le début et la fin du spectacle, le spectateur évolue dans différents espaces, paysages et bâtiments. L'ascension des freerunners commence sur le toit d'un gymnase, puis, sur celui d'une école et escaladent ensuite à mains nues, la façade d'un immeuble, d'une église et effectuent des acrobaties sur des balcons situés à différents étages. Le spectateur devient témoin, non seulement parce qu'il assiste aux exploits des freerunners, mais aussi parce qu'il témoigne de ce qu'il a vu sur les réseaux sociaux.

Sur un réseau social comme Instagram, La Fabrique Royale propose à ses abonnés des photographies des freerunners pratiquant leur art dans différents lieux (sur les toits ou sur des immeubles de Paris (photographie n°9) ou dans un hôtel en Grèce (photographie n°10)). Le peu de commentaires laissés ne prennent pas en compte le lieu mais la performance des freerunners, tels que « nice profile » ou encore « nice⁶⁶. » Sur leur compte Facebook, on peut lire le commentaire suivant adressé à la création : « Excellent !! Expérience du Freerun fun et enrichissante !!⁶⁷ ». Pourtant, les photographies postées sur les réseaux sociaux sont pour la plupart des paysages ou des bâtiments, cet exemple peut laisser penser que les internautes laissent ces messages après avoir assisté à l'une des représentations. Par le biais des réseaux sociaux, les abonnés ont le choix de se tenir au courant des actualités de La Fabrique Royale, admirer les entraînements des freerunners, leurs nouvelles figures.

⁶⁶Commentaires postés sur le compte Instagram de la Fabrique Royale.

⁶⁷Commentaire posté sur le compte Facebook de la Fabrique Royale.



Photographie n°9 : figures sur les toits de Paris, compagnie La Fabrique Royale, ©La Fabrique Royale.



Photographie n°10 : figures sur le toit d'un hôtel en Grèce, compagnie La Fabrique Royale, ©La Fabrique Royale.

L'éclatement du public dans l'espace de la représentation, autorise un échange verbal entre les spectateurs et permet d'entendre les réactions et les avis sur ce qui se déroule. La déambulation, quant à elle, donne lieu à un rythme de marche et une vision différente de l'espace propre à chaque spectateur. Celui-ci n'étant pas obligé de regarder en direction des artistes, il peut tout aussi bien se focaliser sur un autre aspect de l'espace qui l'interroge. Néanmoins, la déambulation peut devenir un inconvénient, lorsque les freerunners effectuent une action en hauteur, tous les spectateurs ne peuvent pas les voir, ce qui est l'une des conséquences de la vision éclatée de l'assistance sur l'espace et sur ce qui l'entoure. Chacun ne percevant pas les mêmes détails que l'autre, le regard n'est pas figé, mais en constant changement de focalisation, d'orientation et de cible.

Mon expérience de spectatrice avec cette création est particulière, les acrobaties du haut des toits m'ayant mise mal à l'aise. Dès le début du spectacle j'avais une crainte, celle qu'un

artiste chute et se blesse, cette dernière s'est intensifiée lors de la déambulation, à la vue de plusieurs camions de pompiers prêts à intervenir, un détail ne me rassurant pas. Durant la représentation, il m'est arrivé de regarder dans une autre direction que dans celle des freerunners, certaines actions me donnant la chair de poule et le vertige. Je dirais que cette sensation vient du fait que j'ai eu peur pour les artistes du début à la fin du spectacle, malgré le fait que les freerunners maîtrisent parfaitement leur discipline.

Zéro Degré créé du lien à la fois social (le public est hétérogène, plusieurs générations, classes sociales y sont représentées) et environnemental, la création posant la question du regard sur l'espace du quotidien, comment casser la routine, changer les codes de perception et de circulation dans une ville ou un quartier. Et comment se créer une nouvelle vision, une nouvelle image des paysages qui composent la vie quotidienne.

C. *L'Immobile* : l'appréhension du corps dans l'espace urbain

1. KompleXXKapharnaüm : une compagnie questionnant la ville

KompleXXKapharnaüm est une compagnie créée il y a vingt ans, dont l'équipe artistique est pluridisciplinaire. À travers ses créations, la compagnie veut permettre une confrontation qui joue sur la limite entre spectateurs et habitants, mais aussi entre l'espace scénique et la sphère publique. Les créations de la compagnie varient entre fiction et documentaire (composé de vidéos, de sons, d'archives, de mots et d'ambiances). Celles-ci sont adaptées au contexte de l'espace qui les accueille, et certains projets sont créés in situ. Il s'agit souvent de commandes élaborées en collaboration avec un territoire, un quartier ou un lieu, proposant une lecture de la ville ainsi qu'un détournement de l'espace public, dans lesquelles l'humain est au centre et recouvre ses droits. Les créations de KompleXXKapharnaüm sont le plus souvent des formes déambulatoires adaptées à chaque territoire ou ville. La compagnie propose aussi des expériences construites autour de deux thématiques :

- Les traversées urbaines : la compagnie crée des marches urbaines singulières, des moments d'itinérance dans lesquels le public prend possession d'un espace : il assiste à des propositions artistiques atypiques, comme regarder la ville du haut d'un toit, écouter la ville à travers des lectures, des bribes de quartier, des bricolages sonores.

- Les expérimentations : la compagnie accueille dans son lieu de résidence en son quartier de la Soie (Villeurbanne) des artistes souhaitant créer dans la ville et modifier l'espace public. Le but de ces expérimentations est de déclencher des rencontres par le biais d'interventions surprenantes et amener une réflexion sur la place de l'image dans la communauté actuelle.

Le travail de la compagnie est donc d'étendre la notion de spectateur lors d'une création dans l'espace public, en y intégrant les habitants, même si ces derniers n'ont pas connaissance qu'ils assistent à une création.

2. L'intimité acteurs/spectateurs

L'Immobile est un conte urbain musical électronique, créé à partir d'un happening réalisé par l'auteur, Stéphane Bonnard en 2012. Ce dernier consistait à rester douze heures à l'arrêt sur le parvis de la Défense et ainsi être pris dans un flux continu de passants. Stéphane Bonnard, lors de ce happening s'est laissé bercer et hypnotiser par tous ces fragments de vie croisées. À la suite de cette expérience, celui-ci écrira le texte de *L'Immobile*, monologue d'un homme qui s'arrête dans un quartier d'affaires et ne repart plus. Il décrit alors aux spectateurs ce qu'il voit, qui il est et ce qu'il devient.

Cela prend toujours dans une vie à un instant ou un autre. Cela déborde. L'envie de stopper net. Et tout planter. Ne plus bouger. Ne pas faire un pas de plus. Parce que c'est trop. Lourd, insurmontable, sans issue en vue. Subir. Et puis, la conviction lointaine que quelque chose ne tourne pas rond. La vague impression que chaque pas serait comme un oui, une compromission de plus dans un système-monde devenu intenable. Ne pas faire un pas de plus. Non. Réagir. S'arrêter donc. Et voir ce que vient, ce qui arrive. De l'intérieur. Ce qui monte vraiment, quelle nécessité. Sentir la ville tourner aussi, alentour. Et ce qu'il y a à saisir là dans ce mouvement. Maintenant, sentir l'énergie de la ville, la sève en soi : comprendre la transformation en cours. Agir⁶⁸.

Malgré l'immobilité du corps dans l'espace, le comédien est tout de même parcouru d'infimes mouvements. Il s'agit de se mettre à l'écart du flux urbain, de provoquer et/ou de participer à sa chute, de se rendre maître de son temps, d'être en capacité de repenser le monde et l'espace dans lequel l'être humain est en mouvement perpétuel dans son quotidien.

Dans *De l'art du théâtre*, en 1905 Edward Gordon Craig écrit : « Savez-vous qui fut le père de la dramaturgie ? [...] Ce fut le danseur⁶⁹. » Ces propos permettent de mettre en lien la représentation de *L'Immobile* avec les mouvements chorégraphiques. Dans cette création,

⁶⁸Extrait du texte *L'Immobile* de Stéphane Bonnard.

⁶⁹Alain Alberganti, *De l'art de l'installation : la spatialité immersive*, L'Harmattan, Paris, 2013, 1 volume, p.37.

l'inertie du corps est pensée par la chorégraphe Géraldine Berger. Elle axe son travail sur le dessin d'un corps inerte qui ne serait pas montré comme passif, mais sur une silhouette mouvante et sans cesse en transformation. Cela se traduit dans la représentation par les allers-retours que fait le comédien entre l'intérieur et l'extérieur du dispositif, mais aussi par l'énergie qu'il transmet au spectateur par le flux de la parole. La mobilité est pensée par la dramaturgie des gestes et des mouvements qui ne sont pas forcément perceptibles par le spectateur, comme en témoigne Géraldine Berger :

Je cherche en complicité avec l'acteur une immobilité vivante – en mouvement-. L'immobilité de l'acteur devra être nourrie de sa mobilité interne. Je propose à l'acteur de travailler autour de sa connaissance du fonctionnement propre à son espèce, les circulations des fluides et des nerfs. J'invite à chercher un corps poétique in-vertical qui s'inspire d'une mobilité opaque inaccessible à l'œil⁷⁰.

Le texte de Stéphane Bonnard invite le spectateur à s'intégrer au flux urbain qu'il décrit, à s'arrêter comme le comédien, à ne plus bouger, simplement contempler et observer ce qui se trouve autour et face à lui. Dans cette création, la musique à une place fondamentale. En effet, le flux sonore renforce la parole du comédien et plonge le spectateur dans la même ambiance que le personnage, en plein centre du quartier d'affaire. Sans musique, le spectacle n'aurait pas le même impact et ne susciterait pas une écoute aussi attentive. Marc-Antoine Granier parle en ces termes des effets de la musique dans *L'Immobile* :

Chaque mot, chaque phrase, chaque situation de *L'Immobile* appelle un son. Le texte est en lui seul un flux sonore ou s'enchevêtrent les mots, avec une cadence propre. La musique/création sonore qui accompagne *L'Immobile* évite la tautologie et ne cherche pas à accompagner ce tempo naturel du texte. Elle prend le plus souvent le chemin opposé. Portée par une diffusion décalée, elle est un contrechamp sinueux. Une musique concrète déraillante, des compositions électroacoustiques, elle se joue de plusieurs registres sonores et est à même de susciter un imaginaire pour cette dalle où se déroule « l'intrigue⁷¹. »

L'intimité entre le comédien et les spectateurs passe par plusieurs éléments, d'un côté par le dispositif de la représentation, de l'autre par la scénographie.

L'Immobile est un spectacle d'installation fixe, en effet, lorsque le spectateur arrive sur le lieu de la représentation, il se retrouve face à un entresort en bois (photographie n°11). Le spectateur est amené à s'asseoir sur des gradins (photographie n°12), mais il peut aussi choisir de rester debout ou assis en dehors de l'entresort (photographie n°13). J'ai assisté au spectacle le 12 octobre 2018 à Paris (devant l'Eglise Saint-Eustache, 1^{er} arrondissement), et j'ai préféré

⁷⁰Dossier artistique, *op. cit.*, p.8.

⁷¹*Ibid*, p.7.

rester à l'intérieur. Rester dehors, ne pas prendre place sous l'entresort ne permet pas au spectateur de capter l'intégralité des paroles et le jeu du comédien, ainsi que de percevoir les effets de lumière et l'arrivée des complices⁷² (photographie n°14). Une toile transparente est dressée en fond de scène (photographie n°15) et permet aux spectateurs de pouvoir regarder ce qu'il se passe dans l'espace public durant la représentation.



Photographie n°11 : L'Immobile, compagnie KompleXKapharnaüm, le 12 octobre 2018, ©Vincent Muteau et Julien Penichost.



Photographie n°12 : L'Immobile, compagnie KompleXKapharnaüm, le 12 octobre 2018, ©Vincent Muteau et Julien Penichost.

⁷² Un stage est organisé par la compagnie pour participer en tant que complices dans *L'Immobile* et *Les Immobiles*, nous reviendrons sur ce point dans la partie sur *Les Immobiles*.



Photographie n° 13 : L'Immobile, compagnie KompleXKapharnaüm, le 12 octobre 2018,
©Vincent Muteau et Julien Penichost.



Photographie n° 14 : L'Immobile, compagnie KompleXKapharnaüm, le 12 octobre 2018,
©Vincent Muteau et Julien Penichost.



Photographie n° 15 : L'Immobile, compagnie KompleXKapharnaüm, le 12 octobre 2018,
©Vincent Muteau et Julien Penichost.

Le dispositif de *L'Immobile* suscite la curiosité des passants, les pancartes de bois sur lesquelles sont disposées des extraits du texte éveillent l'intérêt (photographie n°16). Certains d'entre eux n'ayant pas connaissance qu'une performance a lieu se rapprochent de l'entresort, lisent des extraits du texte et parfois s'arrêtent, s'assoient, écoutent et regardent le spectacle. Ils peuvent être amenés le temps de quelques minutes, à entrer dans l'intimité du récit du comédien.



Photographie n°16 : *L'Immobile*, compagnie KompleXKapharnaïM, le 12 octobre 2018,
©Vincent Muteau et Julien Penichost.

Le lieu de la représentation peut être qualifié d'intime, puisqu'il y a une proximité entre l'ensemble des spectateurs se trouvant sur les gradins ou sur les chaises disposées à l'entrée de l'entresort, ainsi qu'une proximité entre les spectateurs, le comédien et le musicien. Cela se ressent notamment au début du spectacle, lorsque le comédien se trouve parmi le public et parle dans un micro. L'utilisation de ce dernier, permet aux spectateurs, même assis au dernier rang d'avoir l'impression d'être proche du comédien et rend audible la parole de celui-ci jusque dans l'espace public. Le son peut donner l'impression aux spectateurs que le comédien est proche, même quand il se trouve derrière la toile transparente.

3. Un spectateur « observateur » de la transformation de l'espace par la parole du comédien

Yoann Tivoli, scénographe et créateur lumière de la création, énumère les différents effets, états et mouvements présents dans *L'Immobile*, à savoir :

La multitude, la solitude, la hauteur, l'immobilité, le mouvement, les hauteurs, la verticalité, la chute, le singulier, l'identique, l'universalité, l'espace unique, la foison, la similitude, le clean, les ombres, l'équilibre, l'univers sonore, la multidiffusion, les plans cinéma, la lumière, la dalle⁷³.

Nous verrons dans cette partie les divers aspects que convoque la scénographie dans ce spectacle.

Plusieurs notions se complètent et se contrebalancent dans cette scénographie. L'entresort joue sur le « dedans/dehors », puisque l'action principale du spectacle se passe dans un espace clos et intérieur, les spectateurs sont eux aussi, pour la plupart, dans l'enceinte du dispositif. En outre, l'extérieur est aussi convoqué par la toile transparente : le spectateur peut observer la déambulation des corps dans le flux urbain, mais aussi percevoir un lieu en pleine revalorisation. La parole du comédien incite le spectateur à observer l'espace public, à réfléchir sur la mobilité du corps dans l'espace urbain et observer les mouvements du corps. Le récit du comédien n'a pas pour but de raconter une histoire aux spectateurs, mais bien de lui permettre de considérer chaque corps présent derrière la toile. Le spectateur est un corps immobile dans ce spectacle, par conséquent sa réflexion passera par la vision, il peut donc poursuivre cette réflexion à la fin de celui-ci, en continuant d'observer les mouvements, les gestes et les attitudes présentes dans l'espace urbain.

Le dispositif est aussi à mi-chemin entre la performance et l'installation. L'art-performance désigne la pratique d'un artiste se concentrant sur l'effectuation d'une action, et sur l'immédiateté de son pouvoir significatif⁷⁴. La performance peut être accompagnée d'éclairages, de musique ou d'éléments visuels réalisés par l'artiste, seul ou en collaboration, et produite dans des lieux divers, tels que des galeries, des musées, mais aussi des espaces qualifiés d'alternatifs. La performance modifie l'environnement, puisque cette dernière prend place dans un espace non-conventionnel des pratiques artistiques. Le corps, le temps et l'espace sont les matériaux de base de la performance. Dans celle-ci, le réel est questionné par la présence de l'artiste, ainsi que par sa focalisation corporelle. La dimension politique se retrouve dans la performance, par le refus de cantonner l'art à la mise en forme d'objets, mais aussi par la réduction de l'écart entre l'art et la vie. Elle permet par exemple de questionner la manière d'être/de se déplacer, les techniques apprises, les mises en condition établies, les

⁷³Dossier artistique, *op. cit.*, p.7.

⁷⁴Définition recueillie dans le dossier pédagogique intitulé « Spectacles vivants et Arts visuels », sur le site du Centre Pompidou, <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Performance/index.html>, [consulté le 15/05/19].

comportements qui font le lien entre l'intime et le politique. *L'installation* se répand dans les années 1970. L'artiste conçoit lui-même le dispositif de présentation de ses œuvres au public. Les installations sont alors souvent conçues de manière à rendre actif le visiteur, invité par exemple à pénétrer au cœur d'une œuvre composite, ou bien sollicité sur un mode interactif. La proximité de l'installation et de la performance tient dans le souci d'une imbrication de l'art dans la vie. Mais l'installation se passe le plus souvent de la présence de l'artiste. Au contraire de la performance, l'installation continue de relever du régime de production d'un objet artistique⁷⁵. *L'Immobile* est en partie lié avec la performance, puisque le spectacle n'a pas lieu dans un espace qui lui est dédié, mais en pleine rue, et parce que l'art et la vie y dialoguent. L'art dans cette création prend place dans l'espace public : la scénographie suscite un mode d'immersion au cœur du réel, différent de l'activité quotidienne. Le dispositif peut aussi faire référence à l'installation. Comme l'explique Alain Alberganti dans son ouvrage *De l'art de l'installation* : « L'installation ne peut avoir lieu que dans une globalité, dans laquelle l'homme est abordé en relation avec ce qui l'entoure comme l'autre, l'artificialité, la nature ou l'environnement⁷⁶. »

Il en est de même dans *L'Immobile*, puisque *KompleXXKapharnaïM* propose à son spectateur d'observer des corps dans l'espace public, mais aussi de réfléchir sur l'espace de son quotidien.

Au début du spectacle, le plateau est nu et n'est pas investi, un plein feu est seulement visible. Le spectateur peut donc observer le mouvement de la foule à travers la toile. Quand le comédien commence à parler, le spectateur oublie ce qu'il se passe derrière la toile et est focalisé sur celui-ci. L'acteur incarne un homme immobile, son propre corps ne l'est pas, ce corps va bouger, se « transformer » (à la fin du spectacle, le comédien emporté par ses paroles se met torse-nu).

La parole du comédien, permet au spectateur de focaliser son regard sur un détail de l'espace urbain en particulier. Par exemple, au début du spectacle le comédien regarde à travers la toile, décrit quelques passants (comment ils sont habillés, ce qu'ils font, leur manière de marcher) et pendant le spectacle, lorsque le comédien quitte l'espace scénique pour rejoindre l'espace public et la foule de badauds s'y trouvant. Ce mouvement s'effectuant sans paroles et

⁷⁵*Idem.*

⁷⁶Alain Alberganti, *op.cit.*, p. 341.

la présence des complices dans l'espace public, peut donner l'impression au spectateur que ce dernier s'est modifié, est devenu plus calme. Cet effet se rompt lorsque le comédien reprend la parole, toujours derrière la toile, redonnant du mouvement au flux urbain, malgré la présence des corps immobiles.

Les effets de lumière permettent aux spectateurs de se sentir intégrés dans la représentation. Deux fois dans la pièce, les lumières face public s'allument : le spectateur prend donc la lumière en plein visage, il est ébloui. Ces effets de lumière peuvent servir la parole du comédien, l'éblouissement du spectateur peut accentuer cette dernière, lui donner de l'importance. La lumière permet de mettre cette parole en résonance avec une idée que Stéphane Bonnard énonce et que les spectateurs peuvent déjà avoir vécu dans leur vie. La lumière donne aussi lieu à une réflexion du public sur l'utilisation de son corps, lorsqu'il se déplace dans l'espace urbain.

Les lumières éclairant le spectateur sont présentes dans la scénographie démontrant que le comédien prend en compte les spectateurs, les intègre à son récit, mais surtout les invite à poursuivre l'expérience qu'il décrit, dans leur vie de tous les jours.

En conclusion, *L'Immobile* est une création qui permet une réflexion sur l'espace du quotidien, mais aussi sur la perception du corps dans ce dernier. Nous pourrions remarquer que cette idée est encore plus développée dans *Les Immobiles*. *L'Immobile* est donc la prémice de l'autre projet de la compagnie, *Les Immobiles*.

III. Un spectateur « mis en scène »

A. Trafic : au cœur de la prostitution

1. Le collectif Plateforme : une rencontre du réel

Plateforme est un collectif créé en 2016, confrontant, pensant et montrant le réel, la réalité du monde qui nous entoure et mettant en scène une dizaine de jeunes acteurs aux parcours divers. Celui-ci a la volonté de faire avancer et de considérer le théâtre actuel en y intégrant le réel, proposant un nouveau rapport au monde en le transformant et travaillant de manière collective au croisement de plusieurs arts. Le collectif permet au spectateur de s'imaginer une nouvelle vision du monde en prétendant :

« Se frotter à tous les genres, pour en découvrir les possibles. Choisir et diversifier nos espaces de jeu, ne jamais définir des formes à priori, mais prendre toujours le risque d'être à nu pour en trouver des nouvelles, voilà ce qui nous importe !⁷⁷ »

Trafic, est un spectacle écrit et mis en scène par Guillermina Celedon à partir du monologue d'Emma Haché intitulé *Trafiquée* et interrogeant un sujet de société peu exploité dans le milieu théâtral. Le sous-titre de cette création pourrait être : « Comment se reposer quand notre lit n'est plus qu'un cauchemar éveillé ?⁷⁸ », *Trafic* abordant les thématiques suivantes :

- Comment lever le silence sur la traite des êtres humains et celle du marché du sexe, dans lequel les comédiens donnent corps et voix à ces personnes privées de droits, d'identité, de destin et de rêves.
- Le collectif se demande si ces personnes sont des objets de consommation ou si elles sont la cause de la situation de notre société.

Ce projet est créé dans le but de se « révolter » et de montrer l'indifférence, le mutisme dont sont victimes les personnes prostituées. L'objet de la création étant l'esclavagisme sexuel de nos jours. *Trafic* met en scène des femmes et un homme, exploités dans un réseau de proxénétisme et devant se prostituer pour subvenir à leur besoin. L'une des caractéristiques importante du spectacle est l'interdiction aux enfants de moins de seize ans. La représentation

⁷⁷ Citation recueillie sur le site du collectif, <https://www.plateformecollectif.com/qui-nous-sommes>, [consulté le 13/04/18].

⁷⁸ *Idem*.

faisant preuve d'une certaine violence, à la fois à travers le traitement du corps des acteurs, le langage, et le public étant pris à parti, exploité/manipulé durant la représentation.

2. Une création pour la rue

Un rapport évident avec les arts de la rue est constaté dans cette création, d'une part avec la thématique principale, d'autre part le spectacle étant représenté dans un espace extérieur, donnant l'impression au public que celui-ci est « joué sur un trottoir ». Une hypothèse peut être émise : Guillermina Celedon fait de *Trafic* un spectacle de rue, dans le but de placer son spectateur dans un contexte au plus proche du réel et montrer la réalité d'un milieu étant peu représentée, surtout dans les pièces de théâtre.

Bien que les spectateurs soient placés de manière frontale face à la « scène », la bifrontalité n'est pas la même que dans une salle de théâtre. En effet, celle-ci entraînerait la perte de ce lien intime avec les spectateurs, ainsi que l'énergie produite par les comédiens dans ces échanges avec le public. L'adaptation de *Trafic* dans une salle de spectacle, dans un espace intérieur est donc difficilement envisageable, l'enjeu de la création en serait modifié, étant en dialogue constant avec les spectateurs et la parole des comédiens circulant parmi eux. Jouer dans un espace fermé devant un public assis sur des sièges et non pas sur des matelas ou sur l'herbe perdrait tout son sens, les comédiens ne pouvant pas se déplacer facilement parmi eux, ce qui est l'un des enjeux principaux de la création. Cet espace de jeu réduit engendre de nombreuses contraintes :

- Certains éléments de décor comme les camions ne pourraient pas être utilisés.
- Les déplacements et les mouvements des comédiens seraient restreints (ils ne pourraient pas jouer et se déplacer avec leur matelas sans se bousculer. Ils ne pourraient pas courir. Et certaines actions n'auraient pas le même effet qu'en extérieur).
- L'intention du spectacle pourrait être remise en question.

Lors du festival de Chalon dans la rue, la représentation avait lieu le soir, au crépuscule, sur une « esplanade » près d'une route bétonnée, avec un peu de verdure dans l'espace réservé au public. Je ne pense pas, que ce choix de programmer cette création la nuit soit le fruit du hasard, mais en adéquation, en lien avec le thème abordé dans le spectacle : *Trafic* évoquant la prostitution, le milieu de la nuit est donc convoqué. En arrivant sur les lieux de la représentation, le public se trouve face à des matelas posés par terre, sur lesquels un petit

nombre d'individus peuvent s'asseoir. Le spectateur perçoit aussi sous une tonnelle une table de mixage, derrière laquelle un homme est installé. Un camion de pompier se trouve à droite des matelas, et une camionnette blanche à gauche. Au début de la représentation, le décor est minimaliste, composé de chaises et de vêtements enlevés par les comédiens. La mise en scène et la scénographie, sont surtout portées par les corps et par la parole des comédiens, avant de s'éclater, lorsque ces derniers vont chercher des éléments de décor directement dans le public.

L'analyse consistera à se demander comment le collectif met en scène et en situation cette thématique, comment celui-ci intègre le spectateur dans la représentation, le fait rire ou sourire, malgré la violence et la gêne que ce dernier peut ressentir.

3. Les différents rôles du spectateur

La place du spectateur est intéressante à analyser, dès le début du spectacle, l'assistance est prise à partie par l'une des comédiennes : « Parce que vous avez des glandes à vider !... Parce que ça coûte moins cher que d'inviter une femme au restaurant !... Parce que c'est votre 35^{ème} anniversaire de mariage !... Parce que... Parce que... Et vous, pourquoi êtes-vous là ?⁷⁹ » Elle s'adresse aux spectateurs de manière directe, ces derniers ne sachant plus s'ils sont dans un spectacle de rue ou face à une véritable femme prostituée. Les modalités d'adresse des comédiens au public sont multiples, voire contradictoire, tantôt considéré comme une victime d'esclavage sexuel ou comme un client venu exploiter ses personnes vulnérables. Cette création interroge la quête de l'identité, Guillermina Celedon évoquant la prostitution féminine et masculine, en proposant quatre rôles féminins et deux rôles masculins (l'un interprétant un proxénète, l'autre un esclave sexuel). Le rôle du comédien interprétant « le prostitué » est assez ambigu, celui-ci, au début de la pièce était habillé de la même manière que les femmes (photographie n°17), Guillermina Celedon à travers ce rôle traite la question des sexes dans le milieu de la prostitution.

Trafic est un spectacle gênant, interrogeant le spectateur avec une thématique intime et parfois violente. Dans cette création, l'assistance est comme absorbée dans cette traite humaine, étant à la fois sollicitée, engagée, déplacée et interrogée.

⁷⁹ Propos cités dans la pièce *Trafic*.



Photographie n°17 : Trafic, collectif Plateforme, Chalon dans la rue juillet 2017, ©Samuel Bon.

3.1. Un spectateur sollicité

Le spectateur est sollicité et peut être perçu comme un témoin, la pièce étant faite de témoignages de femmes et d'hommes pratiquant cette profession. Le public est donc un témoin des paroles proférées par les personnages et un confident, ces personnes ayant peu d'occasions de se confier. Le spectateur est aussi intégré dans la représentation, notamment lorsque l'une des comédiennes s'assoit dans le public, aux côtés des spectateurs, elle raconte ce qu'elle a dû faire dans la rue, et comment elle a pu s'en sortir. Durant le spectacle, l'assistance peut devenir une gêne pour les comédiens, mais, à ce moment de la représentation, ce ne sont pas les spectateurs qui sont gênants, mais bien la comédienne, mimant certains de ses propos en s'adressant directement au public. La proximité avec ce dernier, peut créer des moments de malaise, notamment lorsque la comédienne est allongée dans la camionnette et simule un acte sexuel avec l'un de ces clients. Au début, le spectateur n'entend que des bruits, au fur et à mesure de la scène, la comédienne se met à jouer cet acte faisant trembler le camion.

En tant que spectatrice, ce moment du spectacle m'a beaucoup gênée, ne m'y attendant pas, rien dans la mise en scène ou dans la parole de la comédienne ne pouvait laisser présager cette simulation quasi réelle.

Durant la représentation, l'assistance est à la fois intégrée et sollicitée. Par exemple, lorsque l'une des comédiennes parle en étant installée dans le public, elle s'adresse aux spectateurs, en lui demandant s'il voudrait essayer cette expérience de client. Des poupées gonflables sont envoyées par les autres comédiens à travers le public, pour que les spectateurs puissent s'entraîner à toucher et manipuler le « corps » d'une femme, l'assistance se renvoie les poupées après avoir « joué avec ». Ce moment peut être qualifié de fusion entre les spectateurs et les comédiens, l'un d'entre eux étant présent parmi le public.

3.2. Un spectateur engagé

Le spectateur est engagé dans certaines scènes, notamment celle où le comédien jouant le proxénète demande au public s'il y a deux volontaires pour venir le rejoindre. Dans ce passage, le comédien quitte son rôle de proxénète pour celui de présentateur télévisé. Seulement, au vu de la scène précédente (dans laquelle l'une des comédiennes a les mains enchaînées, les seins nus, obligée par le proxénète à plonger sa tête dans un bac d'eau et à monter dans un camion, tout en restant enchaînée), aucun spectateur ne voulait le rejoindre. Ce dernier a dû choisir deux personnes au hasard. Un homme et une femme ont été appelés à se diriger sur le plateau, l'homme s'est assis sur une chaise, la comédienne de la scène précédente s'est penchée et a dansé sur lui : le spectateur n'est donc plus seulement amené à participer, mais devient client de la prostituée malgré lui. À la fin de la scène, les deux individus montent dans la camionnette blanche et quittent l'espace de la représentation pendant de longues minutes. À part ces deux personnes, aucun autre membre du public ne sait ce qu'il s'est produit dans cette camionnette. Cet intermède proposé par le collectif est intéressant quant à la question de la place du spectateur, celui-ci étant à la fois intégré dans la représentation en tant qu'individu, mais aussi amené à faire partie de la scénographie, la camionnette blanche faisant partie du décor et servant d'accessoire pour les comédiens.

À l'issue de la représentation, il est possible pour l'ensemble des spectateurs de pénétrer à l'intérieur de la camionnette, dans laquelle des téléphones roses sont disposés, pouvant servir à écouter de réels témoignages sur la prostitution. En tant que spectatrice, je n'ai pas voulu tenter l'expérience, le spectacle m'ayant considérablement touché et n'en étant pas ressortie

indemne, j'ai préféré quitter les lieux et parler du spectacle, afin d'extérioriser les sentiments et sensations gardés en moi durant la représentation.

Le spectateur est engagé dans la représentation par la musique, entraînant et rythmant les actions des comédiens. Par les chorégraphies, permettant aux spectateurs de s'éloigner de la situation dramatique et de la parole des personnages, en basculant dans une autre forme artistique, celle de la danse. Mais aussi par les jeux de lumières empêchant le spectateur de plonger dans la noirceur des propos énoncés et dans la pénombre de la nuit.

3.3. Un spectateur déplacé

Comme énoncé auparavant, le spectateur peut être dérangeant et perçu comme un obstacle par les personnages, il sera donc déplacé pendant la représentation. Lors du festival, j'étais assise sur l'un des matelas situé à droite de la scène, quelques instants après le début du spectacle, l'une des comédiennes s'est approchée de nous et nous a demandé de nous lever, ayant besoin de son matelas. À ce moment, le spectateur peut comprendre qu'il est intégré dans la représentation et considéré par les comédiens. Cette action de la comédienne peut faire réagir sur la condition du spectateur au sein d'une création, surtout dans les arts de la rue, la proximité entre l'artiste et son public étant restreinte. Dans ce spectacle, l'assistance peut gêner les comédiens, les éléments de décor étant présents dans l'ensemble de l'espace de la représentation.

3.4. Un spectateur interrogé

Trafic est une création interrogeant le spectateur, faisant émerger des questions, des réflexions durant et après le spectacle, sur la société dans laquelle il vit, mais aussi sur la politique pour laquelle il vote. Durant la représentation, le spectateur peut se demander ce qu'il fait ici, pourquoi est-il venu, la question de la comédienne au début de la pièce peut le hanter, et ce jusqu'à la fin de la représentation et même après, il peut aussi se demander ce qu'il est venu chercher en allant voir ce spectacle. Le spectateur peut avoir la sensation de ne pas être à sa place, est-ce le sujet de la pièce qui peut déranger ? La cruauté des paroles prononcées ? Ou encore la nudité ou les scènes de sexe montrées ? Le malaise du spectateur est un tout, ce n'est pas seulement la nudité qui le choque, dans les pièces de théâtre actuelle le nu est fréquemment utilisé, dans *Trafic*, il est bien fait et exploité à bon escient, ce dernier peut donc venir du thème abordé.

La création suscite des questions pouvant faire adhérer le spectateur à ce qui lui est montré, mais pas à sa place, ni à ses différents rôles :

- Celui de spectateur, restant tout de même dans un spectacle des arts de la rue.
- Celui de témoin, durant toute la représentation, il est face à des témoignages certes fictionnels, mais montrant une réalité souvent cachée.
- Celui de participant, pouvant lors de la représentation être intégré dans certaines scènes.
- Celui de client, faisant face à des prostituées se demandant pourquoi un public est présent. Il peut aussi être un client passif, lorsque la comédienne danse sur le spectateur, celui-ci n'ayant pas choisi ce qui lui arrive, pas consciemment du moins.

Trafic est une création interrogeant la condition humaine, avec une thématique laissée de côté en France dans les médias et dans le milieu culturel : celle de la traite humaine et de l'esclavagisme sexuel. Celle-ci faisant réfléchir et ne laissant pas le public insensible, proposant une introspection intime, abordée différemment par l'assistance. *Trafic* par ses propos, peut piquer le spectateur de curiosité, en l'amenant à faire des recherches et à approfondir le sujet évoqué en amont de la représentation.

B. Vivants : une déambulation dans l'espace quotidien

1. La compagnie Les Fugaces : un partage de mots dans les lieux publics

La compagnie Les Fugaces, créée en 2007, affiche d'emblée son projet artistique, qui repose sur la déambulation : il s'agit de partager des paroles dans des lieux public et insolites. Celle-ci investit des espaces du quotidien de manière fugace, d'où son nom. La compagnie joue dans l'espace public, dans le but de susciter l'écoute, mais aussi de laisser une place aux mots (en général, d'auteurs contemporains) dits, contés, chantés – sous toutes leurs formes. Elle imagine et crée un théâtre poétique, politique et populaire au travers de ses créations.

Les Fugaces met en avant certaines problématiques, auxquelles elle tente de répondre dans ses créations :

- Comment faire culture aujourd'hui, pour tous, pour nous, pour toi ?
- Comment faire un geste artistique au cœur même de la société, des humains ?

Nous verrons que ces questionnements sont présents dans *Vivants*.

Pour la compagnie, travailler dans la rue permet d'aller à la rencontre des habitants, de sorte que ces derniers sont associés avec eux et partagent leurs créations. En 2016, cette dernière a ouvert une structure de résidence (qui permet la mise en contact des habitants de la ville avec la compagnie) ayant pour nom « Le Lieu », à Gambais dans les Yvelines.

Les Fugaces divise leur travail en deux thématiques principales : les créations et les projets de territoires.

- Les créations : par exemple, *Nous les oiseaux*, une création de 2014 adapté d'un roman *Nous sommes les oiseaux de la tempête qui s'annonce*, de Lola Lafon. *Nous les oiseaux* est une déambulation dans l'espace public à visée poétique et politique, dans laquelle sont engagés les spectateurs. En effet, ils sont amenés à participer en effectuant des mouvements physiques (comme par exemple lorsqu'ils mettent leurs mains au-dessus de leur tête et qu'ils balancent leur corps de droite à gauche), mais aussi en collant des banderoles, des pancartes sur lesquelles on peut lire par exemple « Cent attentats mille attentats contre la lune » ou encore « Les petites filles au bout du chemin ne sont pas loin », dans les rues de la ville. Ces phrases extraites du roman de Lola Lafon sont poétiques, mais font aussi office de messages politiques dans la mise en scène de la compagnie. Dans cette création, la narration et la poésie sont liées, afin de conserver la langue du texte et ainsi imposer un rythme au parcours urbain. Le fil conducteur de cette déambulation à épisodes est de mettre le public en mouvement.
- Les projets de territoires : sont mis en place depuis que la compagnie s'est installée dans le village de Galluis, au cœur de la plaine de Montfort, dans les Yvelines en 2012. Cette implantation permet un travail sur le territoire en association avec les habitants et les collectivités locales. Dans les projets de territoires, chaque participant décide la place qu'il veut tenir dans le projet (jouer de la musique, être comédien ou régisseur). Leurs fonctions sont de réunir les gens, mais aussi de partager un moment à la découverte d'un lieu commun à tous, les communes de la Vallée de Chevreuse.

Cette partie sera consacrée à l'analyse de *Vivants*, les problématiques abordées seront les suivantes : comment la compagnie utilise l'espace public et comment intègre-t-elle les spectateurs au sein de la création et de l'histoire des cinq protagonistes. *Vivants* est une création intéressante à analyser, le public n'assiste plus à un spectacle, mais participe physiquement à la fiction, mise en scène par la compagnie.

2. L'investissement et le traitement de l'espace public

Vivants est une création déambulatoire simultanée de cinq personnages à travers un quartier, prévue pour 2019, mais déjà programmée et expérimentée, notamment dans le cadre du festival Art'R à Paris en décembre 2018. Ce spectacle comporte une particularité, chaque spectateur ne suivra qu'un seul personnage, il n'aura donc pas connaissance de toute la pièce. La dramaturgie est pensée pour la ville. Le décor du spectacle est naturel, c'est celui du quartier tel qu'il est, puisque la circulation n'est pas bloquée et les véhicules peuvent stationner dans l'espace de la représentation. L'histoire racontée et mise en place par la compagnie, s' imagine directement et différemment pour chaque lieu. Pendant la représentation, le spectateur tout en étant attiré par la vie du personnage, doit rester attentif à tout ce qui l'entoure, puisque le danger n'est pas écarté. Pour le spectateur, la déambulation peut se transformer en une promenade dont il n'est pas maître.

Il est intéressant, me semble-t-il, de mettre en miroir la dramaturgie de *Vivants* et celle proposée par Augusto Boal dans le Théâtre-forum. Cette dernière contient obligatoirement neuf éléments, si l'on se réfère à *Jeux pour acteurs et non-acteurs* :

1. Un protagoniste qui, dans son droit, désire quelque chose intensément, mais ne sait pas comment l'obtenir. [...].
2. L'antagoniste. Dans la scène, doit exister au moins un antagoniste, qui doit être une personne réelle et concrète, contre laquelle on ira théâtralement lutter. Il ne peut pas s'agir d'une institution abstraite, comme une religion, la société, le système éducationnel, etc. – mais de quelqu'un qui, comme un être humain vivant sur terre, représente ces abstractions.
3. Présentation de la situation. Il ne faut pas aller directement à la crise où le spect-acteur est invité à remplacer le protagoniste et à essayer de trouver les solutions et alternatives au problème présenté. Il est nécessaire qu'il y ait une préparation qui informe le public sur la situation que l'on veut résoudre : quels sont les personnages, quels sont leurs caractéristiques et leurs points forts et faibles. [...]
4. La contre-préparation. Afin d'augmenter la théâtralité du modèle – et autant que cela ne contredise pas les données de la réalité -, il est important que la scène, ou la pièce, commence bien loin de la crise, afin de rendre plus énergique le retournement de situation [...]
5. Caractérisation des personnages. Une des erreurs fréquentes que commettent les groupes lors de l'écriture de leurs pièces est celle de caractériser les personnages « par information », c'est-à-dire en faisant dire à un des personnages que l'autre est comme ci ou comme ça. La

véritable caractérisation est celle par laquelle les spectateurs déduisent le caractère d'un personnage à partir de ses actions [...]

6. Conflit. La scène n'évolue que s'il y a conflit – l'action dramatique, c'est cette variation quantitative de la structure conflictuelle – toujours en mouvement. [...]
7. Variation quantitative. C'est la crise chinoise. En mandarin, et dans d'autres langues chinoises, en coréen et dans d'autres langues asiatiques, il n'existe pas un idéogramme qui signifie « crise » : il en existe deux. Le premier signifie « péril », le deuxième « opportunités ». Quand une porte se referme, d'autres s'ouvrent, dit la sagesse populaire. Et ainsi doit être notre crise chinoise : le protagoniste fait son choix, affirme son chemin, opte pour l'action qui lui semble la meilleure. Mais cette action n'est pas bonne : à ce point, quand le spectacle est terminé, le spectateur doit intervenir pour essayer d'autres chemins.
8. Dénouement et défaite. La pièce doit nécessairement se finir par *unhappy-ending*, afin que les spectateurs, en remplaçant le protagoniste avec lequel ils s'identifient, puissent lutter et présenter des alternatives qui conduisent à des solutions possibles. [...]
9. Unité thématique. [...] Il est important que tous les éléments constitutifs de la scène, ou de la pièce, aient une relation claire avec le sujet traité⁸⁰.

Ces neuf éléments se trouvent dans la création de *Vivants*, comme j'essaierai de le montrer. Je propose une analyse dramaturgique à partir de ma propre expérience de spectatrice : c'est pourquoi un seul personnage sera étudié.

1. Le protagoniste que je suivais était Ludo. Ce dernier est un sondeur dont la thématique porte sur le parfum. Ce personnage se demande comment arrêter ce travail qui ne lui plaît pas et ne lui apporte aucune reconnaissance/satisfaction. La thématique abordée est donc celle du marché du travail. Le personnage s'interroge aussi sur l'espace dans lequel il mène ses enquêtes, à savoir le quartier dans lequel il vit depuis qu'il est enfant. La réflexion est donc menée sur la question de l'habitation et des habitudes du personnage.
2. L'antagoniste dans le spectacle est le patron de Ludo, qui ne sera pas présent physiquement pendant la représentation. Cependant, Ludo lutte contre lui et lui ment lorsqu'il lui téléphone, pour savoir s'il a terminé ses questionnaires et s'il a interrogé le nombre de personnes demandé. Puis, pendant la représentation, Ludo va envoyer une vidéo à son patron, intégrant les spectateurs pour lui annoncer qu'il démissionne. Le personnage de Ludo va aussi avoir des altercations avec certains personnages, dont l'une va se finir par une claque de la part d'une

⁸⁰ Voir Augusto Boal, *Jeux pour acteurs et non-acteurs*, traduction de Virginia Rigot-Müller, La découverte, Paris, 2004, p. 281-284.

femme, qui se transformera par la suite en baiser. La compagnie au travers des luttes du personnage veut montrer qu'un individu a le choix de son destin, soit il reste enfermé dans sa routine quotidienne à effectuer des tâches qui ne le rendent pas heureux, soit il prend conscience et se bat pour faire changer les choses. Le personnage féminin et la situation conflictuelle qu'elle va avoir avec le personnage de Ludo, montrent que ce dernier ne considère plus les gens comme des individus avec qui il pourrait avoir une discussion autre que par le biais de son formulaire. Cette femme va donc lui ouvrir les yeux sur le fait qu'il peut parler aux autres en oubliant son travail et en se concentrant plus sur ses relations sociales.

3. Au début du spectacle, une seule comédienne est présente dans l'espace et parle à voix haute en expliquant ce qu'elle cherche à faire (comment configurer l'espace pour la fête de voisinage). Ensuite, d'autres personnages vont arriver un par un, soit en aidant la comédienne à trouver l'endroit parfait pour disposer la table et les chaises, soit en restant concentrés sur eux-mêmes. Les spectateurs sont divisés en cinq groupes, pour suivre un des personnages dans sa déambulation. Contrairement au théâtre-forum, le spectateur ne sera pas amené à prendre la place de l'acteur, mais il est en interaction avec lui durant toute la représentation : il peut lui parler, interagir avec lui, être force de proposition, l'aider. Le spectateur ne sait pas grand-chose au début du spectacle, il peut seulement comprendre qu'une fête s'organise, mais il ne connaît pas encore les protagonistes de la pièce, ni ce qu'ils vont leur proposer.
4. La représentation de *Vivants* commence par le regroupement des cinq protagonistes dans l'espace pour préparer la fête. Aucune problématique n'est donc évoquée. Le spectateur comprendra plus tard que chaque personnage a son problème à résoudre, cependant, il développera ce dernier lorsque les groupes de spectateurs seront constitués et la déambulation commencée.
5. *Vivants* procède exactement de la caractérisation du personnage par ses actions, telle qu'Augusto Boal l'a définie. En effet, les personnages ne se présentent pas au début de la représentation. Les spectateurs vont pouvoir apprendre à connaître le personnage, comprendre pourquoi il est dans cet espace, mais aussi les idées qu'il défend au moment de la répartition par groupe. Ces derniers ne pourront pas connaître chaque personnage, mais ils pourront entrer en interaction avec chacun d'eux durant la représentation et ainsi avoir connaissance de quelques informations sur eux.
6. Il y a la présence d'un conflit dans *Vivants* : d'une part un conflit interne propre à chaque personnage ; d'autre part un conflit général, englobant tous les personnages, dont le thème est la fête de quartier. Cette dernière est organisée par Mélanie, qui succède à un individu décédé

récemment. Le personnage de Ludo est contre cette fête, pour lui c'est trop tôt, le personnage décédé est trop présent dans l'esprit des habitants, pour pouvoir réorganiser cet événement. La pièce montre comment ce conflit général va se régler et comment les spectateurs vont y prendre part.

7. La variation quantitative est présente dans *Vivants*, puisqu'il est vrai que si le spectateur veut tout voir et tout entendre, il devrait assister à la représentation cinq fois, afin de suivre tous les personnages.
8. Le dénouement dans *Vivants* ne reprend pas totalement la dramaturgie d'Augusto Boal, les spectateurs assistent à une fin « heureuse », la fête a lieu, ils y prennent part et peuvent cette fois interagir avec les comédiens et non plus les personnages. Contrairement à la dramaturgie du Théâtre-forum, les spectateurs ne remplacent pas les personnages, mais sont une part de leur être intérieur.
9. *Vivants* est un spectacle construit sur une idée thématique, celle d'une déambulation dans un quartier, dont le sujet principal est la rencontre de la vie quotidienne du personnage, qui mènera à un événement inattendu : la fête de quartier. Durant la représentation, le personnage de Mélanie pense que la fête n'aura pas lieu à la suite de plusieurs incidents, notamment le départ du musicien qui est l'un des protagonistes du spectacle.

Ce rapprochement avec le Théâtre-forum est une amorce intéressante pour parler de l'investissement et de la transformation de l'espace public par une proposition artistique.

Vivants est un spectacle écrit par Aude Schmitter, dont le résumé pourrait être le suivant :

Cinq personnages déambulent dans la ville. De jeunes adultes en construction, tous différents, comme un échantillon de société. Ils ne sont ni des héros, ni des marginaux. Ils sont vous, ils *sont moi*. Certains se connaissent, d'autres sont parfaitement étrangers. Ils habitent ici. Ils devront rapidement faire des choix, assumer leurs portées, leurs ambiguïtés. Pour eux-mêmes et dans leur essence propre. À travers une série d'actions et de situations intimes et constructrices, la toile se tisse. Alors qu'ils étaient des solitudes dans la ville, leur pas de côté les amène à vivre l'inattendu. Sans qu'aucun d'eux ne l'ait prévu, ils finissent par se trouver, se retrouver. Ensemble. Ce spectacle est comme une étude au microscope de ce qu'un choix peut provoquer. En amont, en aval : l'instant inéluctable de la décision. Les incapacités. Les conséquences. Spectateurs, vous serez immergés dans les pensées des personnages. Vous en êtes une partie. Englobés, comme des émanations de leurs personnalités, les témoins intimes de leurs rencontres, leurs émotions et leurs pérégrinations⁸¹.

À travers l'investissement et le traitement de l'espace public, comment la forme déambulatoire permet le questionnement de l'espace urbain ainsi que sa transformation ?

⁸¹Résumé recueilli sur le site de la compagnie, https://fugaces.com/?page_id=226, [consulté le 5 /02/19].

L'investissement de l'espace public débute avant même que le spectacle ne commence. Au point de rendez-vous fixé par la compagnie se trouve un regroupement de personnes, les spectateurs. Ces derniers ne sont pas dans une attente immobile, ils observent l'espace dans lequel ils se trouvent et sont à l'affût de l'arrivée des comédiens. La compagnie investit aussi l'espace quotidien : des commerçants, des habitants du quartier sont présents dans le lieu. Ils deviennent spectateurs malgré eux. Lors de la représentation, certains habitants assistaient à quelques scènes du haut de leurs fenêtres, ils ne descendaient pas, ne percevaient donc qu'une brîbe de l'histoire racontée par le personnage. Puis, retournaient à leur occupation comme si l'investissement de leur quotidien par la compagnie n'avait pas d'effets, d'affects ni d'impacts sur leur manière d'être et de vivre dans cet espace. L'arrivée du personnage de Mélanie permet une première construction de l'espace, du lieu, par la mise en place de la fête. Par la suite, d'autres comédiens apparaissent les uns après les autres, aucun ne fait usage de la parole, certains ont des haut-parleurs dans leurs sacs propageant de la musique ou des sons. Le spectateur observe la globalité de l'espace en se demandant qui sont les comédiens, puisque ces derniers n'arrivent pas du même endroit ; ils peuvent surgir d'une rue, mais aussi s'extraire de la foule formée par les spectateurs. Chaque personnage à ses occupations (écouter de la musique, mettre de la bombe blanche sur le sol pour délimiter le paramètre du buffet). Lorsque les spectateurs sont répartis par groupe autour de l'un des comédiens, l'espace est alors investi par cinq univers singuliers et divergents. Chaque personnage à sa façon d'être, ainsi qu'un rapport différent au quartier. Les spectateurs adopteront sa manière d'appréhender l'espace et d'observer le quartier. Ceux qui suivent le personnage de Ludo ont l'impression d'être familiers avec ce quartier, même s'ils ne le connaissent pas. Le comédien englobe le spectateur dans ses souvenirs, l'emmène dans des lieux qu'il fréquente, ce qui renforce cette idée de familiarité. L'investissement du lieu passe aussi par les mots, par les histoires que chacun des personnages invente dans les rues, permettant à la compagnie et aux spectateurs la création d'un nouvel imaginaire. Cette histoire transforme la perception du lieu, notamment lorsque les personnages parlent d'un bâtiment en particulier ou d'un jardin. Les inventions de la compagnie renouvellent le lieu, lui donnent dans le temps de la représentation un quotidien, des habitants, des problèmes et des rencontres imaginaires. Mais c'est aussi une mémoire fictive qui se constitue : le lieu va garder une trace de cette déambulation. Cette mémoire n'est pas physique, mais se trouve dans l'esprit des spectateurs, des habitants, des passants, ayant croisé le chemin, la vie de ces cinq personnages. Le titre du spectacle peut se comprendre ainsi. Le lieu de la représentation est habité, investi et en mouvement, avant et pendant le passage de la compagnie. À la suite du passage de celle-ci, la vie du quartier

reprend son cours, avec le souvenir, pour certains habitants de la représentation et de la fête de quartier réunissant les spectateurs, les bénévoles ayant participé à la restauration du buffet et les passant curieux de savoir ce qu'il se passe. *Vivants* est donc une création transformant l'espace par les différents récits de vie qui le compose. L'espace public dans cette création ne se transforme pas réellement, comme par la mise en place d'objets ou d'un dispositif scénique, mais il s'agit d'une transformation psychique, une transformation d'une heure trente, dans laquelle chacun ne pense plus à sa propre vie, mais se laisse porter par celle de quelqu'un d'autre. L'espace dans *Vivants* est investi par l'idée du vivre et du faire ensemble, par ce que l'autre peut nous dire et nous apporter.

3. Le spectateur comme inconscient des personnages

La représentation commence lorsque les comédiens se dirigent vers les spectateurs et leur parle. Le personnage de Ludo par exemple va s'adresser à un enfant en lui disant : « Oh t'a grandi, ça va ? Fais attention à toi... », après quelques échanges les personnages débutent leur déambulation. Le spectateur comprend très vite qu'en plus d'être intégré dans la représentation, il tient un rôle particulier, celui de miroir ou de conscience du personnage. Le spectateur devine cela lorsque Ludo se parle à lui-même, tout en s'adressant à lui. Durant la représentation, une femme du public est amenée à tenir une porte pour que le personnage puisse rentrer dans une aire de jeux, il la remercie en lui disant : « Merci ma conscience ». Cette façon de s'adresser directement aux spectateurs par le biais de noms que le personnage leur attribue, leur permet d'entrer dans les pensées du personnage. Ils seront nommés à tour de rôle par Ludo : « mon moral », « mon imagination », « ma raison, » « mon envie », « mon intuition », « mon esprit critique », « mon angoisse ». Les spectateurs sont « tout son moi intérieur », et le personnage est en interaction permanente avec eux. Le public est donc engagé dans l'histoire du personnage, il y prend part de manière orale, en le conseillant et le réconfortant dans ses idées, dans ses choix. Il me semble intéressant d'analyser la sollicitation du spectateur par le biais de deux exemples distincts.

Lors de la représentation, le spectateur est amené à réécrire le formulaire pour qu'il devienne attractif et que Ludo prenne plus de plaisir à travailler dessus. Les spectateurs peuvent donc exposer leurs idées. Le jour où j'y assistais, un spectateur a par exemple suggéré que Ludo dise à la personne interrogée « Vous sentez super bon », remarque que Ludo a ensuite intégrée dans son échange avec une autre comédienne. Le public est aussi sollicité pour orienter la déambulation. Ludo a ainsi demandé à une spectatrice où elle voudrait se diriger. Elle lui a

répondu : « Dans un endroit chaud. » Le personnage lui a proposé de se rendre dans l'appartement d'un ami à lui, mais les spectateurs ont finalement été conduits par le biais de la spectatrice (placée en tête du groupe) et du personnage dans un jardin, dans lequel ce dernier a raconté ses souvenirs de jeunesse. Le spectateur ne choisit donc pas les lieux, les endroits visités, ils sont pensés au préalable par la metteuse en scène, mais il peut faire des propositions. Le spectateur est en possession de son libre-arbitre dans cette création, il peut choisir de s'investir dans la vie du personnage, de lui parler. Il n'est pas simplement observateur de ce que propose le comédien. Il peut aider le personnage à porter des accessoires pour la fête, sans que ce dernier soit dans l'obligation de le lui demander, par exemple.

À la fin de la représentation, le public participe à la mise en place de la fête de quartier. Il est toujours considéré comme la conscience du personnage, puis petit à petit il redevient spectateur. Les comédiens eux aussi abandonnent leurs personnages, c'est ainsi qu'un échange constructif entre les spectateurs et les comédiens prend forme, autour d'un bol de soupe. La fête de quartier représente métaphoriquement que « la boucle est bouclée », puisque l'ensemble des protagonistes du spectacle (spectateurs, comédiens, metteuse en scène, équipe technique), se retrouvent dans le même espace qu'au début de la représentation, mais dans une ambiance et un dispositif différents du début du spectacle. Ici, la place du spectateur est pensée dès l'écriture du projet. Le « rôle » donné au spectateur pendant la représentation souligne l'ambition de la compagnie de vouloir investir des espaces du quotidien, en y intégrant la population. Être la conscience des personnages, permet aux spectateurs d'avoir une incidence sur le spectacle, d'y être impliqué plus fortement. Les spectateurs sont poussés à exprimer un point de vue sur la situation exposée par le personnage. Le spectacle se base sur un texte déjà écrit, cependant, pendant la représentation, les spectateurs pourront improviser quelques éléments plus ou moins intégrés par les acteurs. La compagnie propose au spectateur de confronter sa propre expérience du marché du travail, de la relation à l'autre, à la fois par le regard des actions proposées par les comédiens, mais aussi par son propre investissement dans le spectacle.

« Si c'est l'homme à qui le théâtre s'adresse, l'important n'est pas de savoir s'il y a du texte ou non, mais si ce qu'il nous donne à voir nous donne la parole ou la prend à notre place⁸². » affirme Marie-José Mondzain, philosophe spécialiste de l'art et des images.

En intégrant le spectateur comme conscience du personnage dans le spectacle, la compagnie lui donne la parole ; elle ne lui impose pas les idées de l'auteur. La création met en œuvre la pensée critique du spectateur sur les propos tenus par le personnage et sur ses actions. L'assistance peut aussi être en désaccord avec le personnage, notamment lorsque celui-ci prend la décision d'envoyer une vidéo à son patron pour démissionner. Le libre-arbitre du spectateur se retrouve aussi dans cette scène, puisque celui-ci peut faire le choix de ne pas rejoindre le groupe pour ne pas apparaître dans la vidéo, le comédien ne force pas le spectateur et ne le prend pas par surprise.

Vivants est une création mêlant une dimension politique et poétique, donnant une place importante aux spectateurs. La façon de penser l'espace public, permet la rencontre de chaque personnage au moins une fois au cours de la déambulation. Le spectateur est amené à participer pendant ces interactions avec les personnages durant l'intégralité de la représentation, en prenant la parole, en exposant ses idées et son point de vue. La compagnie propose un spectacle de rue intimiste tout en laissant l'espace public tel qu'il est, sans en modifier l'organisation.

⁸²Propos recueillis dans les archives du Festival D'Avignon 2008 « La place du spectateur : quelle responsabilité du regard », <http://www.festival-avignon.com/fr/ateliers-de-la-pensee/2008/la-place-du-spectateurquelle-responsabilite-du-regard>, [consulté le 11/02/19].

IV. Un spectateur-participant

Dans cette partie, le mot « rôle » est employé afin de définir la participation du spectateur au sein de la création. Dans *Quartier Libre !*, la compagnie propose deux rôles aux spectateurs : « complices » des personnages et « scénaristes » de l'intrigue. Dans *Les Immobiles*, le spectateur est l'acteur principal de l'expérience.

A. Quartier Libre ! : une création participative

1. Le collectif : son implantation sur le territoire rural et la mise en place d'échanges et de convivialité

La compagnie Planet Pas Net est créée en 1998 à Saint Leu-la-Forêt dans le Val-d'Oise. Cette dernière propose des spectacles de rue de formes variées : théâtre cinématographique, déambulation d'échassiers, marionnettistes, entresort interactif et jeu vidéo dévirtualisé. L'intérêt de la compagnie est d'aller à la rencontre du public et non l'inverse. Planet pas Net est composée d'artistes issus d'écoles des beaux-arts, ainsi que de l'école de cirque de Michel Nowack. La compagnie organise des ateliers d'initiation aux arts de la rue et crée des spectacles pluridisciplinaires. En 2000, la compagnie déménage à la Caserne Bossut de Pontoise, qui est le plus grand centre de résidence artistique d'Ile de France. Au sein de celle-ci, la compagnie se développe et expérimente de nouvelles formes : le spectacle fixe, la déambulation, l'installation plastique urbaine et le parcours-spectacle. En 2003, la Caserne ferme et les membres de la troupe se séparent géographiquement, tout en se regroupant régulièrement, afin de créer *Mamas*, un spectacle de marionnettes sur échasses, dont la première représentation publique a lieu en 2004. En 2003 toujours, la compagnie trouve son nouveau lieu de résidence dans un vieux moulin situé dans les Yvelines. En septembre 2008, elle partage ses locaux avec l'association La Tambouille (anciennement Blérots de R.A.V.E.L), située également dans les Yvelines, dont le but est d'organiser un festival pluridisciplinaire. Depuis 2016, la compagnie a fusionné avec l'association La Tambouille, le collectif né de cette fusion gère un lieu de résidence s'implantant sur un territoire rural, qui se veut propice aux échanges et à la convivialité. Dans ses créations, Planet pas Net affiche sa volonté d'occuper l'espace urbain, d'aller à la rencontre des habitants, de jouer en harmonie avec la nature, la ville et les éléments qui la composent.

Depuis 2001, Planet pas Net a créée sept spectacles.

- *Composite* en 2001.
- *Mamas* en 2004, est un spectacle mêlant échasses, marionnettes et met en scène : « Quatre géantes africaines parées de bijoux et de robes colorées, vous entraînent dans un voyage par-delà votre quotidien. Portant leurs bébés sur le dos, elles déambulent avec grâce au hasard des rues⁸³. » Avec ce spectacle, la compagnie insuffle « un hymne à la beauté et à la diversité des peuples⁸⁴ » à son public.
- *Sueurs Moites* en 2006, cette création rend le cinéma vivant, un pianiste fait naître la musique et les bruitages grâce à son instrument. *Sueurs Moites* plonge son spectateur dans une enquête inspirée des univers de Bogart, Hitchcock et Murnau. Dans un cinéma à ciel ouvert, les comédiens jouent des codes du cinéma muet et expressionniste.
- *Photoclic+* en 2007, cette création peut être qualifiée d'entre-sort pour un seul spectateur, ces derniers étant invités à entrer dans une cabine photo chacun leur tour. Au début, le spectateur se retrouve dans une situation habituelle, une voix lui demande de régler son siège. Puis, il se retrouve au centre d'une scénographie, dans laquelle se trouve deux comédiens qui improvisent en interaction avec lui. Les deux comédiens ont un rôle très précis, le premier joue l'ordinateur parlant, le second soumet des accessoires et costumes à travers des trappes dissimulées. À la fin de cette expérience, le spectateur est pris en photo avec les différents éléments (costumes, objets) que les comédiens lui auront proposés.
- *Manimoi* en 2011, est un spectacle interactif proposant un jeu vidéo dévirtualisé.
- *La reconquête de l'Amérique* en 2014, ce spectacle se passe à New-York en 1971 et raconte l'histoire d'un Indien, vétéran du Vietnam, croyant pouvoir reconquérir l'Amérique par la magie d'un talisman. Il va entraîner deux marginaux dans son aventure et se lancer dans une délirante lutte contre la réalité.
- *Quartier Libre !* en 2017, la dernière création de la compagnie.

⁸³Résumé du spectacle, <http://www.planetpasnet.com/Spectacles/Mamas/Mamas.html>, [consulté le 10/10/18].

⁸⁴*Idem.*

2. Quartier Libre ! : une transformation de l'espace pour appréhender le vivre ensemble

Quartier Libre ! est un spectacle déambulatoire dans l'espace public créé en 2017. La création utilise le jeu masqué, l'improvisation et ne fait pas usage de la parole. Elle fait aussi appel à l'imaginaire, à l'invention et la créativité du spectateur. *Quartier Libre !* met en espace cinq vieillards masqués (une femme et quatre hommes), dont le spectateur ne connaîtra jamais l'identité. Cette création ne raconte pas d'histoire, mais propose au spectateur de suivre les protagonistes à travers un parcours dans l'espace public. Le spectateur est amené à participer et échanger avec les personnages. La représentation prend forme grâce et avec lui. Dans cette création, la compagnie veut appréhender l'espace public ; donnant une liberté au corps des personnages et des spectateurs, libres de leurs mouvements et de leurs déplacements. Le port du masque des comédiens dissimulant de fait leur identité, permet d'établir une frontière entre eux et le monde. Les personnages de *Quartier Libre !* incarnent une joie de vivre enfantine, les poussant à vouloir redécouvrir le monde qui les entoure. À travers différents espaces (l'asphalte, le béton, la nature), les personnages se revendiquent comme des êtres en quête de liberté. Le spectateur est lui aussi intégré dans cette échappée, il est amené à regarder autour de lui, vivre le moment présent, prendre conscience de l'espace dans lequel il se trouve et cohabiter avec l'*autre*, c'est-à-dire les personnages, mais aussi les spectateurs ainsi que les habitants ou les passants rencontrés lors de la représentation. L'espace public appartient à tous, mais chacun peut y avoir peur, ne pas s'y sentir à l'aise. Dans cette création, la thématique abordée est le vivre ensemble sans craindre l'autre, alors que les personnages dissimulent leurs identités et ne font pas usage de la parole, ce qui peut paraître mystérieux, étrange et menaçant. Le spectateur peut alors craindre les personnages ou les trouver amusant. Suivre les personnages dans leur quête est une façon d'affronter la peur de l'inconnu (en termes de personnes, mais aussi par rapport à l'espace, avec cette création la compagnie veut recréer des espaces de liberté à travers la ville). L'autre thématique de la création est le vieillissement et la liberté des personnes âgées, comme l'explique le metteur en scène Jérôme Bouvet : « Cette création entend questionner le vieillissement, le quatrième âge et surtout la liberté des séniors à travers une écriture clownesque qui cherche à émouvoir et provoquer l'empathie⁸⁵. »

La liberté dans *Quartier Libre !* se traduit par l'envahissement de plusieurs espaces.

⁸⁵Propos de Jérôme Bouvet sur sa mise en scène de *Quartier Libre !*, recueillis dans *Epinal* rubrique Théâtre, paru le vendredi 24 mars 2017.

J'ai assisté à *Quartier Libre !* le jeudi 27 septembre 2018 devant le collège de La Nacelle à Corbeil-Essonnes, dans le cadre de la Fête des arts de la rue d'Évry. Le public était principalement composé de collégiens, mais aussi de parents, de professeurs et de professionnels du théâtre d'Évry (essentiellement des chargés de relation publique). Dès le début du spectacle, une « séparation » spontanée de l'assistance s'est effectuée, selon les types de public. D'un côté, les collégiens interagissaient avec les personnages, jouaient avec eux, mais exprimaient aussi leur peur du masque (photographie n°18), ceux-ci sont originaux par leur taille, leur forme et leur expression. Ils peuvent paraître étranges, mais aussi fasciner, attirer le spectateur et l'inciter à rejoindre la déambulation ou au contraire le repousser. La note d'intention de la compagnie met en avant l'utilisation du masque, permettant la création d'une cohésion sociale et d'un lien humain, entre les personnages et les spectateurs.

Travailler masqué c'est éprouvé la sensation d'un retour aux sources, vers les fondamentaux du théâtre. Le masque impose à celui qui le porte de développer un langage corporel composant des images immédiatement compréhensibles : une communication originelle, intuitive. Fondé sur des traits de caractères communs, il émeut, effraie, amuse ou agace tant il grossit nos travers et révèle nos beautés. Ainsi, le comédien masqué s'adresse à tous, quels que soient la culture ou l'âge, et ouvre une large fenêtre de lecture et d'interprétation. Le masque est d'ailleurs l'animal le plus social qui soit ; il se nourrit du regard de l'autre et n'est rien sans lui. Plus que le bois ou le cuir, sa matière est le rapport humain. Il entraîne celui qui le porte et celui qui le reçoit vers la découverte de l'autre, un lien précieux et ténu qui dure le temps d'un jeu⁸⁶.

⁸⁶Note d'intention de la compagnie recueillie dans le dossier « Besoins dans le cadre de résidences », http://www.lafonderie.fr/IMG/pdf/dossier_quartier_libre_planet_pas_net.pdf, [consulté le 12/05/19].



Photographie n°18 : Quartier Libre !, compagnie Planet pas Net, le 28 septembre 2018,
©Danet Joffrey.

Les collégiens exprimaient leur appréhension des personnages par des cris et des mouvements de foule. Ainsi, lorsque les comédiens se sont mis à courir vers le portail du collège, les élèves ont pris peur et se sont mis à courir aussi, sans faire attention aux autres spectateurs, ni à leurs camarades. La réaction des collégiens peut se comprendre par le fait qu'ils ne font pas la différence entre la réalité et la fiction.

Et de l'autre côté, les adultes, eux ne reproduisaient pas les mouvements, les gestes des personnages et restaient en retrait des comédiens. Les réactions du public ont été variables durant tout le spectacle.

Le parcours de déambulation des comédiens comprenait trois lieux différents : la cour du collège, un trottoir et un parc. Dans la cour du collège, les personnages sont sortis par la porte principale de l'établissement, puis, se sont dirigés vers des paravents derrière lesquels ils se sont cachés, ont passé leurs têtes par-dessus et pour finir se sont roulés en dessous du paravent. Pour les collégiens, cette action se présentait comme un jeu, c'est pourquoi certains se sont mis à les imiter et faire comme eux (photographie n°19). Sur le trottoir se trouvant devant le collège (à proximité de la route et d'un parking), les personnages se sont réunis quelques instants. Certains adolescents ont adopté la même position que ces derniers, en ont profité pour prendre des photos avec eux, les toucher et leur parler (photographie n°20). Et enfin, le parc de La Nacelle se trouvant à côté du collège, dans lequel les personnages

improvisent de nombreuses situations en harmonie avec la nature. Certains collégiens prennent part à ces situations, observent, interviennent et échangent avec les personnages (photographies n° 21, 22 et 23).



Photographie n°19 : Quartier Libre !, compagnie Planet pas Net, le 28 septembre 2018, ©Danet Joffrey. Sur cette photographie, une collégienne se prête à la situation proposée par les comédiens.



Photographie n°20 : Quartier Libre !, compagnie Planet pas Net, le 28 septembre 2018, ©Danet Joffrey.



Photographie n°21 : *Quartier Libre !*, compagnie Planet pas Net, le 28 septembre 2018, ©Danet Joffrey.

Sur cette photographie un collégien est assis au bord de l'eau, comme les personnages. La place occupée par l'adolescent lui permet de voir les personnages de face, de percevoir leurs actions, donc de se rapprocher d'eux. Les autres spectateurs ne les voient que de dos et ne peuvent qu'imaginer ce qu'ils font.



Photographie n°22 : *Quartier Libre !*, compagnie Planet pas Net, le 28 septembre 2018, ©Danet Joffrey. À ce moment de la représentation, les collégiens ne sont que de simples observateurs des personnages.



Photographie n°23 : *Quartier Libre !*, compagnie Planet pas Net, le 28 septembre 2018, ©Danet Joffrey. Un échange entre un collégien et un personnage prend forme, malgré l'absence de dialogue.

3. Un spectateur engagé dans la représentation

a. L'invention du spectateur

Dans cette création, le spectateur peut être qualifié de participant, puisqu'il n'est plus un simple observateur. La compagnie Planet pas Net, amène le spectateur à devenir participant tout d'abord par le biais d'actions physiques. La forme déambulatoire en est le principal exemple, si le spectateur ne suit pas les personnages, la représentation s'arrête pour lui. Prendre part au spectacle consiste *a minima* à suivre le parcours indiqué. Les actions physiques passent aussi par le fait que certains spectateurs imitent les personnages : ils s'assoient dans l'herbe, courent, et dansent. L'imitation est un choix libre (aucune incitation

n'est opérée par les comédiens), permettant l'intégration de l'assistance dans la représentation, créant un rapprochement avec les personnages. Le spectateur peut aussi devenir participant, en émettant des propositions aux comédiens, que ces derniers sont libres ou non de suivre.

C'est par l'interaction que passe la participation. Ainsi, lorsque les personnages prennent le vélo d'un collégien (photographie n°24), celui-ci va les aider à monter dessus, les gronder car ils ne veulent pas le lui rendre. Un échange direct est mis en place entre l'adolescent et les personnages.



Photographie n°24 : Quartier Libre !, compagnie Planet pas Net, le 28 septembre 2018, ©Danet Joffrey.

Les collégiens ont compris rapidement qu'ils pouvaient aller vers les comédiens, afin de jouer avec eux. Ils ont pris conscience qu'ils pouvaient leur demander de réaliser des actions, et qu'ils pouvaient aussi réagir à ce qu'ils faisaient : en leur demandant de ne pas sauter du pont, en leur expliquant que ce qu'ils faisaient n'était pas bien, notamment lorsque les personnages marchent sur la partie du pont donnant dans le vide (photographies n°25 et 26). L'intervention des adolescents peut se traduire par une inversion des rôles entre l'adulte et l'enfant, les protagonistes incarnant des personnes âgées enfantines. Les adolescents, de fait prennent en charge le rôle d'encadrant, rappelant ainsi les règles aux personnages.



Photographie n°25 : Quartier Libre !, compagnie Planet pas Net, le 28 septembre 2018,
©Danet Joffrey.



Photographie n°26 : Quartier Libre !, compagnie Planet pas Net, le 28 septembre 2018,
©Danet Joffrey.

Au début de mon travail sur *Quartier Libre !*, je voulais parler du terme de « spectateur/auteur ». Mais en poursuivant mes recherches, je me suis rendue à l'évidence que ce serait une erreur de dire que le spectateur peut devenir auteur de la création. En effet, le projet a été pensé au préalable, même si les comédiens ont recours à l'improvisation dans les différents espaces. Il serait plus juste de dire que le spectateur contribue à la création à travers sa propre expérience du dispositif. Le hasard joue un rôle important dans le dispositif de représentation de *Quartier Libre !*. En effet, la déambulation dans l'espace public est une prise de risque, à cause de la météo et des autres personnes présentes dans le lieu par hasard. Le spectateur génère lui aussi une forme de hasard et d'improvisation, puisque les comédiens

ne savent pas comment ils vont réagir, ni ce qu'ils vont faire et leur proposer. Les comédiens dans cette création ne « jouent » jamais la même chose dans les différentes villes, dans les différents espaces de représentation. Le dispositif mis en place par le metteur en scène permet d'orienter le spectateur tout en le laissant libre de ses mouvements : il choisit par exemple d'être proche ou non des personnages. Cependant, ce dispositif prive le spectateur d'initiative, puisque l'environnement le guide dans sa forme déambulatoire, mais aussi parce que des contraintes lui sont imposées, aussi bien matériellement que physiquement. Effectivement, la représentation pour les spectateurs est encadrée, les personnages quant à eux sont libres (lors de mon expérience de spectatrice, des professionnels du théâtre d'Évry veillaient au bon déroulement du spectacle sans intervenir), mais aussi parce que les comédiens ont un itinéraire précis, pensé en amont de la représentation. De plus, le spectateur n'a pas les outils nécessaires pour être auteur de la création, mais il peut tout de même y contribuer, en étant en interaction avec les personnages pendant la représentation.

Le terme « spect-acteur », utilisé par Jean-Louis Weissberg dans *Présences à distances*, peut être employé pour *Quartier Libre !*. Selon lui, deux statuts sont proposés, à savoir : celui de spectateur (en lien avec la perception) et celui d'acteur (qui est en action). Dans *Quartier Libre !*, le spectateur est amené à découvrir ou redécouvrir la nature, ainsi qu'un espace du quotidien, modifié par la présence des vieillards. La perception est donc un élément fondamental dans cette création et permet aux spectateurs une vision globale de l'espace dans lequel il se trouve, par le fait que les comédiens jouent et interagissent en communion avec les éléments naturels de l'espace. Le spectateur de *Quartier Libre !* peut aussi devenir acteur dans la représentation, puisqu'il est intégré dans le processus de création et peut se mêler, s'intégrer dans la fiction proposée par les comédiens.

b. Un spectateur « complice » et « scénariste »

Dans cette création, le spectateur peut être le complice des cinq personnages, puisqu'il les suit dans leur déambulation sans se poser de questions et sans savoir où les personnages l'emmènent. Mais aussi parce que le spectateur respecte la liberté des vieillards, ne donne aucune limite aux personnages et accepte toutes les propositions des comédiens. Le spectateur est comme plongé dans l'inconnu, tout en étant dans un espace qu'il peut être susceptible de connaître, ce qui l'engage à le redécouvrir d'une autre manière, par le biais de la perception. L'espace public est modifié, d'un côté par l'arrivée de personnages étrangers (à travers l'utilisation du masque) et de l'autre par les improvisations de ces derniers dans un espace

qu'ils ne connaissent pas, qu'ils découvrent. Cette exploration de l'espace pour les vieillards est un moment de partage privilégié avec les spectateurs.

Dans son article « La mobilité du spectateur », Emmanuel Wallon rapporte une notion évoquée par Solange Oswald (metteur en scène du Groupe Merci, pour le spectacle *Europeana*) et Pierre Duforeau (directeur artistique de la compagnie KompleXXapharnaüm), celle d'« invention du spectateur » qui comprend pour eux deux significations :

[...] elle évoque, d'une part, la convocation d'une assistance par les artistes, dans des conditions qui déterminent un registre de perception et d'appréciation et, d'autre part, l'imagination que ces témoins-participants investissent dans l'accomplissement du spectacle⁸⁷.

Dans *Quartier Libre !* le spectateur peut en effet faire preuve d'invention. S'il a lu le dossier d'accompagnement du spectacle, il sait que les personnages incarnent cinq vieillards, qui ne sont pas sortis de leur maison de retraite depuis quinze ans. Mais le nom des personnages, leur âge, leur provenance lui est inconnue. Il peut donc imaginer pendant ou après le spectacle la vie des personnages. Durant la représentation à Corbeil-Essonnes, les collégiens donnaient des prénoms aux personnages pour pouvoir dialoguer plus facilement avec eux : ils se positionnaient à leur égard à la fois en adultes (l'adulte, c'est celui qui nomme l'enfant pour l'intégrer à la communauté) et en complices familiers. Le fait que le spectacle se déroule sans paroles, laisse en outre le spectateur libre d'inventer les paroles que pourraient avoir les personnages dans les différentes situations qu'ils rencontrent. *Quartier Libre !* permet au spectateur d'écrire sa propre histoire avec ce qu'il voit, mais aussi de faire corps et communauté autour des personnages.

Quartier Libre ! propose plusieurs rôles au spectateur : celui du spectateur participant dans le moment de la représentation, celui de spectateur complice de la quête de liberté des personnages et celui de spectateur scénariste de ce qu'il perçoit. Cette création peut être vue plusieurs fois par le spectateur, puisque les comédiens improvisent de manière différente dans les espaces qu'ils traversent, mais aussi parce que les individus sont différents d'une ville à l'autre. Ils ne se positionnent pas de la même manière à l'égard des personnages, notamment en fonction de leur âge. Avoir un regard sur cette création avec un public constitué en grande partie de collégiens peut être différent d'un public composé d'adultes ou de personnes âgées.

⁸⁷Emmanuel Wallon, « La mobilité du spectateur », *Études théâtrales*, 2008/1 (N° 41-42), pp. 192-221, chapitre intitulé « Abrégé de théâtrologie péripatéticienne », paragraphe 50, <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2008-1-page-192.htm>, [consulté le 26/01/19].

La problématique du spectacle pourrait alors différer sur certains points, par exemple sur l'interaction avec les comédiens. Est-ce qu'un adulte parlerait avec les personnages ? Demanderait-il aux personnages d'effectuer telles ou telles actions ? Un témoignage d'un spectateur à Epinal lors de la sortie de résidence de la compagnie en 2017, permet un retour, une vision d'adulte sur la création.

« Franchement ils sont forts, parce que dans le silence, ils arrivent à générer une situation et puis à nous intégrer dans la situation. Donc c'est sympa quoi⁸⁸. »

B. Les Immobiles : une inertie de l'espace public

1. Une expérience sur soi-même

« Il est vrai que certaines œuvres ne vont exister qu'une fois qu'elles seront déclenchées par le visiteur⁸⁹. »

Cette citation extraite de l'ouvrage *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, de Florence Mèredieu correspond parfaitement à la création *Les Immobiles*. En effet, sans les participants, qui ne sont pas considérés comme des spectateurs, ce projet ne pourrait pas exister, ces derniers étant la matière principale de la proposition artistique. La compagnie, elle, encadre la manifestation, mais n'y participe pas directement (aucun acteur ne se trouve immobile). Il y a donc un retrait de l'artiste, permettant aux participants de se retrouver au cœur de la création.

Les Immobiles créée en 2018 n'est pas une pièce, ni une performance, mais une expérience insolite et collective ouverte à tous. L'immobilisation dans l'espace public permet l'apparition de nouvelles perceptions, d'un côté celle des complices qui sont les participants de cette expérience, de l'autre, celles des passants qui y assistent, le plus souvent par hasard, et qui deviennent spectateurs face à tous ces corps immobiles. Par ailleurs, les participants n'ayant pas assisté au stage proposé par la compagnie, n'ont pas connaissance du projet réel et de ce qu'ils devront faire.

⁸⁸ <https://vimeo.com/244652282>, [consulté le 12/05/19].

⁸⁹ Florence Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, Larousse, Paris, 2008, p.643.

Avant de débiter l'analyse de cette création, il me semble pertinent de vous faire part de ma propre expérience. Personnellement, en me rendant sur les lieux de la représentation, à Châtelet-les-Halles, je ne pensais pas participer à une expérience, mais plus à un spectacle déambulatoire. Je n'avais pas pu suivre le stage préparatoire à Paris.

La veille de la représentation, j'ai reçu un message des Immobiliers m'indiquant l'adresse exacte ainsi que l'heure :

Bonsoir, et bienvenue parmi l'équipée des Immobiliers. Nous vous proposons de vous rendre, demain à 18h, aux Halles, Passage de la Canopée côté jardin Nelson Mandela, Paris 1^{er}, France. Là, vous trouverez 3 pyramides noires. Choisissez-en une. Ce sont les ponts de rendez-vous. C'est là que tout commence. Merci d'avoir accepté notre invitation à être immobile, au cœur de la ville. Nous espérons que l'expérience vous sera aussi agréable qu'elle l'est pour nous. À demain !

Le lendemain matin d'autres messages me parviennent : « Bonjour, il semblerait que notre rendez-vous provoque déjà quelques ralentissements. Au lieu de 18h, merci de venir pour 18h30. À ce soir ! »

Mon corps se consume. Au fond de moi, un petit volant commence à tourner doucement. Les vitrines fondent. Les mannequins se ratatinent. Les affiches s'embrasent. Le décor s'évapore. Les mille néons font fumées. Le sol craquelle, la dalle, dessous la terre, mes orteils dedans. Des escaliers, des hommes, des femmes, des enfants. Notre petite humanité sur cette minuscule planète. Ici et maintenant.

À travers ces messages, la compagnie décrit la future expérience proposée à Chatelet, le spectateur en prendra conscience à son arrivée sur les lieux. Plus tard dans la journée, je reçois des messages étranges de Deliveroo (un service proposant à ses clients de se faire livrer de la nourriture) tel que : « Votre commande est en route mais votre chauffeur ne trouve pas votre adresse. » Sur le moment, je ne comprends pas, je n'ai jamais fait appel à Deliveroo. Quelques heures plus tard, je reçois un message de Galilée parlant des planètes, là encore c'est l'incompréhension, je pense donc que mon numéro a été « piraté », ce qui serait donc la cause de tous ces messages. En arrivant à Paris, je rejoins une amie qui me dit « Tu sais les messages de Galilée et Deliveroo, en fait, c'est la compagnie ! » Je comprends donc encore plus la visée de ces messages lorsque le comédien, Stéphane Bonnard, dans son debriefing évoque Galilée et ces théories. Durant l'expérience, j'aperçois des livreurs de Deliveroo à vélo, les messages étaient donc ceux des complices de la compagnie. Cette technique mise en place par KompleXKapharnaüm, permet aux futurs participants de se sentir déjà intégrés au projet, avant même de savoir ce qui l'attend. *Les Immobiliers* m'a permis de redécouvrir un espace que je connaissais déjà, mais sous un angle différent.

Les Immobiles propose aux participants de rester debout, immobile sur un point dessiné à la craie sur le sol pendant une heure trente (photographie n°27). Je suis restée immobile quarante-cinq minutes. Durant les dix premières minutes, je me suis retrouvée seule, focalisée sur l'espace qui m'entourait : les personnes se trouvant à proximité de moi, les bruits tels que le vent des arbres ou des bribes de discussion des passants. Un ami qui m'accompagnait et qui ne voulait pas participer à l'expérience m'a ensuite rejoint. Ma focalisation était donc différente, me concentrant plus sur la discussion que je pouvais avoir avec lui, que sur ce qu'il se passait autour de moi. Au bout de quarante-cinq minutes, j'ai cessé mon immobilisation pour les raisons suivantes : à l'instant où j'ai pris conscience que mon amie ne se trouvait plus sur son point, ainsi que par le besoin de partager cette expérience avec elle. Lorsque j'ai repris le mouvement, je me suis aperçue que j'étais seule, les personnes se trouvant à proximité de mon point avaient déjà cessé l'expérience. Le constat que j'ai fait était le suivant : rester immobile dans un espace sans cesse en mouvement est compliqué, le corps du participant aimerait rejoindre le flux, le corps aimerait retrouver sa liberté de bouger et de se déplacer. Cependant, chaque participant perçoit l'expérience de manière différente.



Photographie n°27 : Les Immobiles, compagnie KomplexKapharnaüm, le 16 juin 2018,
©Vincent Muteau.

Les Immobiles est une expérience basée à la fois sur le corps et sur la temporalité, une thématique pouvant être mise en lien avec le travail de Marina Abramovic, une artiste serbe, étudiant et repoussant les limites du potentiel physique et mental dans ses performances. Pour l'une d'entre elle, *The artist is present*, elle tient les propos suivants : « Quand je performe, je

suis nulle part ailleurs. J'ai appris des sages l'importance de la présence. Il n'y a que le moment présent, et c'est un miracle. Ce sentiment de temporalité est très puissant⁹⁰. »

Et : « [...] Et puis, l'observation du public, doit être dans l'ici et maintenant. Garder l'attention sur le danger, c'est se mettre au centre de l'instant présent⁹¹. »

« L'ici et maintenant » est une notion importante de la création, le spectateur-performeur laissant son corps à l'abandon de toute rythmique et mouvements, le temps de l'expérience. Profitant de ces instants pour se recentrer sur lui-même, sur sa façon de penser et repenser l'espace public, se demandant en quoi mettre des corps immobiles au sein de ce dernier, peut amener à une réflexion de la part des observateurs, de la compagnie elle-même ainsi que des personnes immobiles.

L'espace est sans cesse traversé par les complices de la compagnie, qui dans cette expérience ne sont pas immobiles, mais en mouvement. Les complices peuvent être les spectateurs ou les témoins de ce que proposent les « performeurs ». Les participants pouvaient aussi partager leurs observations, en écrivant ce qu'ils avaient ressenti sur un papier, remis à certains au début de l'expérience (photographies n°28 et 29). Les mots écrits par ceux-ci sont de nature diverse, certains expriment leur ressenti (« Ici et maintenant. Déposée. Là⁹². ») ou ce qu'ils voient, d'autres retranscrivent les bruits de la ville qu'ils entendent. Rester immobile dans le flux urbain permet d'observer les passants, percevoir leurs réactions face à la proposition artistique dont ils sont les spectateurs. Certains passants semblaient agacés par ces corps immobiles au milieu de l'espace public, devant l'entrée du forum des Halles. Pendant l'expérience, une femme accompagnée de quelques amis m'a presque heurtée, j'ai dû m'écarter de mon point afin de l'éviter. Plusieurs hypothèses peuvent être émises à partir de cette anecdote, soit cette dame m'a délibérément bousculée n'ayant pas conscience ou ne voulant pas croire qu'une proposition artistique a lieu, considérant mon corps comme un obstacle dans son propre parcours au sein de l'espace public, soit certains passants/habitants ne regardent plus ce qui les entourent et sont focalisés sur leurs déplacements routiniers et

⁹⁰ Interview de Marina Abramovic dans le figaro.fr Madame, article écrit par Shirine Saad en octobre 2017, <http://madame.lefigaro.fr/celebrities/marina-abramovic-je-veux-atteindre-les-tripes-pas-lintellect-220917-134305>, [consulté le 07/05/19].

⁹¹ Témoignage de Marina Abramovic recueilli dans l'article « Marina Abramovic, définition d'un art nouveau », par Marine Roux, paru dans le journal maze, le 8 décembre 2012. <https://maze.fr/2012/12/marina-abramovic-definition-dun-art-nouveau/> [consulté le 14/07/19].

⁹² Propos recueillis dans la galerie photo de *Les Immobiles* dans le dossier artistique de la création, <https://www.kxkm.net/fr/projets/project-2>, [consulté le 1/02/19].

quotidiens. L'expérience proposée par la compagnie permet donc le temps de quelques minutes de prendre conscience de son corps dans l'espace, mais aussi de percevoir celui-ci d'une autre manière, le redécouvrir. Une analyse plus détaillée sur la question de l'espace sera faite dans la seconde partie.

Description corps

J'étais dos au vent, je sentais son souffle mais il ne traversait pas mes courbes. Mon corps trouva rapidement son point d'équilibre, de silence et une vague de chaleur se répandit en moi. Voir le petit arbre devant plier sous les rafales renforçait mon sentiment de protection, le froid s'était pour les autres. Cependant, mes mains gélées dépassaient le contraire, c'était la seule partie de mon corps où la chaleur était absente.

Photographie n°28 : Les Immobiles, compagnie KompleXKapharnaüm, © KompleXKapharnaüm.

Ce que je vois à l'extérieur

Le conteneur à poubelle, les gens qui passent en rigolant, le bus que ne prend pas de voyageurs, la jeune fille sur son vélo, le gars qui passe vite, le restaurant vide, des voitures qui regardent droit. 4

Photographie n°29 : Les Immobiles, compagnie KompleXKapharnaüm, © KompleXKapharnaüm.

Cette première sous-partie sera centrée sur le corps du participant au sein de l'expérience. Comme énoncé plus haut, la figure centrale de cette création est le participant, mais plus encore son corps dans l'espace urbain. Pendant l'expérience, le « performeur » peut être conscient de sa respiration ou d'une douleur occasionnée par la posture dans laquelle il se trouve. Une autre histoire peut s'écrire, celle des passants : ils peuvent imaginer ce qu'ils veulent à travers ce qu'ils voient.

La mobilité du corps du participant lui permet de recourir à une certaine liberté, celle de s'immobiliser dans un lieu en mouvement, mais aussi d'être maître de son évolution dans la situation proposée par la compagnie : choisir son point d'ancrage par rapport à sa spatialité dans l'espace, à l'angle de vue qu'il pourra fixer pendant son immobilité, mais aussi la possibilité de continuer ou d'arrêter l'expérience.

La mobilité du corps dans *Les Immobiles*, permet de lier la notion de physique à celle du psychique. Dans son ouvrage *Le sens du mouvement*, Alain Berthoz énonce une relation de réciprocité dont les membres sont inséparables. Il explique aussi que la kinesthésie, ou sens du mouvement, compose un sixième sens complémentaire de la vue, l'ouïe, l'odorat, le toucher et le goût, qu'il stimule et soutient autant qu'ils coopèrent avec lui :

Nous pensons avec tout notre corps. [...] Il n'y a pas de mouvement sans pensée. [...] On l'a oublié parce qu'il n'est pas apparent, les capteurs kinesthésiques se trouvant répartis dans tout le corps et non pas concentrés dans un organe spécifique. Et pourtant, il y a un plaisir du mouvement, exécuté ou perçu, comme il y en a un de chacun des autres sens⁹³.

Nous pouvons relier la pensée d'Alain Berthoz avec *Les Immobiles*, les participants étant intégrés dans le processus de création à la fois physiquement, par le biais de l'immobilisation de leur corps. Mais aussi psychologiquement, puisque le participant est amené à penser le lieu, l'espace, en se questionnant sur l'architecture des bâtiments et les autres corps présents dans cet espace ou sur les bruits de la ville qui ne sont parfois plus audibles. En effet, deux fois durant l'expérience de la musique se fait entendre. Le participant, oublie dans ces moments-là qu'il est en plein cœur de la ville, et retrouve une harmonie personnelle dans une écoute avec son corps.

⁹³Alain Berthoz, *Le Sens du mouvement*, Paris, Odile Jacob, 1997.

2. Une nouvelle perception de l'espace

Pour commencer, nous pouvons rapprocher l'expérience *Les Immobiles* avec le butô, un art chorégraphique difficile à nommer, faisant appel à la lenteur et au corps. L'un des aspects du butô, est qu'il questionne le corps dans sa position debout, qui peut être perçue comme un dialogue invisible entre le danseur et la gravité. Contrairement à d'autres arts chorégraphiques, le butô au travers de la dramaturgie amène un sentiment de fragilité au public.

Dans *Les Immobiles*, le mouvement, la perception, le corps et l'espace sont liés. Le corps des participants incarne cette immobilité, mais il peut aussi faire appel à certains mouvements, comme s'écarter pour laisser passer un individu ou se retourner pour faire face à un autre angle de vue. Le corps dans cette expérience est donc en relation avec tous ces éléments, puisque l'immobilité permet aux participants une nouvelle perception de l'espace qui l'entoure. Une perception dont la temporalité quotidienne est altérée, comme le montre Sylviane Pagès dans son ouvrage *Le Butô en France, malentendus et fascination* :

À l'origine de cette temporalité étirée se trouvent des moments d'immobilité au cours desquels les danseurs exposent et vivent leurs sensations intérieures, à l'écoute de chaque infime mouvement, comme ceux, permanents, du pouls, de la respiration ou du sang. Tout repose alors sur la concentration du danseur, entièrement centré sur ce qu'il fait ou sur ce qui se fait en lui. C'est tout l'objet des entraînements et des longues séquences d'expérimentation, que d'accroître cette capacité de concentration, de visualisation intérieure et de densification du corps. Les effets de ce travail corporel sur l'étirement et la dilatation du temps sont souvent désignés par les critiques comme « sortie du temps quotidien » et par la métaphore d'un « autre monde⁹⁴. »

Les deux expressions citées par Sylviane Pagès, celles de « sortie du temps quotidien » et d'« autre monde », sont aussi valables pour l'expérience *Les Immobiles*. Le participant, concentré sur son intériorité ainsi que sur l'observation de l'espace urbain, n'a plus conscience du temps. Ou du moins, il n'est plus dans une temporalité quotidienne. Métaphoriquement, le temps s'arrête pendant l'expérience,

afin que le participant puisse mener une réflexion sur l'espace urbain, qui devient ici un « autre monde ».

⁹⁴Sylviane Pagès, *Le butô en France malentendus et fascination*, Centre national de la danse, Pantin, 2015, p.154.

Pour conclure, *Les Immobiles* propose aux participants une expérience singulière : l'immobilité de son corps devient source de mobilité psychique et permet une perception aigüe du flux urbain, de la circulation des individus dans l'espace et de leurs comportements.

Conclusion

« Grâce à l’inventivité de leurs créations, à la générosité de leurs approches, leur philosophe de partage, les Arts de la rue ont su anticiper de nouveaux rapports aux populations qui replacent l’acte de création au cœur de la cité⁹⁵. »

L’investissement de l’espace public par des artistes est une pratique ancienne, mais l’appellation « arts de la rue » n’est apparue qu’en 1975. Dès l’Antiquité, l’espace public a été investi par des formes artistiques avec les divertissements de rue. Au Moyen Âge, rues et places étaient des lieux de rencontre, dans lesquels les troubadours exprimaient la liberté et la créativité. Au XVII^e siècle, le pamphlet, la satire et la chanson y permettaient de critiquer les diverses formes de pouvoir politique et religieux. Au XX^e siècle, c’est dans la décennie qui a suivi mai 1968, que les artistes se sont retrouvés dans la rue. Tout en s’inspirant de procédés anciens (la harangue au public, l’investissement de la place publique, la baraque foraine, etc.), ils en ont inventé de nouvelles. Ils ont surtout développé des façons d’interpeller le spectateur, de solliciter sa curiosité ou son inventivité. Comme le souligne Christian Ruby, « On ne naît pas spectateur, on le devient. [...] Le spectateur est toujours en formation de soi, et la corrélation œuvre/spectateur est toujours réactivée de manière critique⁹⁶. » Un mot revient souvent dans ce mémoire, celui d’ « investissement ». En effet, les artistes *investissent* l’espace public avec leurs créations et les spectateurs sont ainsi amenés à *investir* leur quartier ou leur ville de manière différente que dans leur vie quotidienne, mais aussi à *s’investir* physiquement et symboliquement dans le spectacle.

Les sept spectacles analysés dans ce mémoire témoignent de la variété des postures possibles du public convoquées dans les arts de la rue. Certaines créations transforment le regard des spectateurs-habitants sur leurs espaces familiers par le biais de la déambulation, de l’observation contemplative ou de l’invention fictive. D’autres proposent au spectateur de participer, d’interagir avec les personnages durant la représentation, devenant ainsi complice et co-scénariste de l’action mise en scène. De plus, les spectateurs entrent souvent en dialogue avec les artistes (durant le processus de création, pendant ou après le spectacle). Dans les arts de la rue des années 2010, le spectateur peut ainsi occuper différentes places, jouer divers

⁹⁵ Yves Deschamps, in « Bilan d’étape 2005 du comité de pilotage des arts de la rue ».

⁹⁶ Christian Ruby « Politiques du spectateur », texte de la conférence du 27 mars 2010 rédigé pour le « JT du off », recueilli dans la thèse de Marion Viollet « Les comportements du spectateur comme enjeux de l’art contemporain », p.65.

rôles, et être sollicité de façons très variables : spectateur-observateur volontaire ou occasionnel (lorsqu'il croise le chemin d'un spectacle par hasard), il peut aussi être amené à déambuler dans l'espace urbain, à participer de façon physique ou verbale au spectacle, voire à en modifier le déroulement ou l'interprétation.

À travers leurs créations, les artistes proposent au spectateur une réflexion en lien avec des sujets de société. Un très grand nombre de compagnies défendent une approche politique de la création. Elles mettent en avant leur désir d'interroger le spectateur sur sa condition de citoyen dans la société, sur son rapport avec l'*autre* (*S.D.F.*, de la compagnie Kumulus ou « La Saga des Géants », de la compagnie Royal de Luxe) ou sur la société de consommation (*Silence Encombrant*, de la compagnie Kumulus), lui permettant de repenser sa façon d'agir dans la vie quotidienne. Comme en témoigne Barthélémy Bompard :

L'idée est de questionner, pas de donner des solutions ou des réponses. Le rôle de l'artiste, pour moi, est de mettre le doigt où ça fait mal. Je fais ce métier pour dire et montrer des choses qui me déplaisent ou avec lesquelles je ne suis pas d'accord, mais certainement pas pour proposer des solutions ou résorber je ne sais quelle fracture sociale. Ce que je cherche c'est à susciter, solliciter des gens, envoyer des vibrations, créer un trouble⁹⁷.

Les arts de la rue permettent aux spectateurs de se forger un avis, du moins d'aiguiser leur regard sur des questions d'actualité, touchant au vivre-ensemble et à la citoyenneté.

Enfin, on remarquera que l'avènement d'Internet, l'utilisation de la vidéo et des nouvelles technologies, ont sensiblement fait évoluer le positionnement du spectateur par rapport aux arts de la rue des années 1970, période à laquelle les artistes descendaient dans la rue chercher le public. Ces outils permettent notamment de prolonger l'expérience du spectateur dans l'espace (projections de vidéos sur des façades, retransmissions en direct) et dans le temps (possibilités de visionner après coup des vidéos). Dans son ouvrage *Art et Internet*, Jean-Paul Fourmentreaux montre qu'Internet modifie l'image suscitée par l'art, ainsi que le statut du spectateur, qui à présent, se trouve dans une position active, notamment durant la représentation : « L'image peut donc être envisagée à la fois comme le support, le miroir et le générateur des actions qui fabriquent à la fois l'œuvre et sa réception⁹⁸. » Il remarque aussi qu'Internet permet au spectateur une plus grande connaissance du spectacle : le contexte de création y est souvent explicité et on peut aussi lire des avis sur celui-ci, en amont de la représentation. Ces éléments montrent que ce dernier est actif aussi bien dans la

⁹⁷ Barthélémy Bompard, in « La rue de la folie », n°8.

⁹⁸ Jean-Paul Fourmentreaux, *Art et Internet*, CNRS éditions, Paris, 2010, p. 92.

représentation, que dans sa préparation de l'expérience de spectateur. Internet et les réseaux sociaux permettent aussi de faire exister l'œuvre et les compagnies après la représentation, en gardant une trace de cette expérience (photos, témoignages).

Bibliographie :

ŒUVRES LIÉES AUX ARTS DE LA RUE :

- « Théâtre Moderne » du G.R. 27 du C.N.R.S, *Le théâtre d'intervention depuis 1968*, Tomes 1 et 2, Lausanne, L'âge d'Homme, 1983, 358p.
- Bégadi, Bernard, Estournet, Jean-Pierre, *Scènes de rue*, Mormon, Paris, 1992, 82p.
- Bompard, Barthélémy, Tutard, Jean-Pierre, Compagnie Kumulus (avec la contribution de Joël Cramensnil et les précieux conseils de Vinciane Dofny), *Rencontres de Boîtes*, édition l'Entretemps, Montpellier, 2007, 223p.
- Chalon dans la rue / l'abattoir, *Chalon dans la rue*, 10 ans de théâtre de rue à Chalon-sur-Saône, & associé, 1996.
- Dapporto, Elena, Sagot-Duvauroux, Dominique, *Les arts de la rue, portrait économique d'un secteur en pleine effervescence*, Paris, La Documentation Française, 2000, 416p.
- Freydefont, Marcel, (2008), *Royal de Luxe, repères chiffrés pour une création débordante*, Études théâtrales, 41-42, (1), 101-113pp.
- Goltibowicz, Claire, Abirached, Robert (dir.), *Les origines du théâtre de rue*, [S.I.] : [s.n.], Paris, 1996, 150p.
- Gonon, Anne, (directeur de thèse : Serge Chaumier), *Ethnographie du spectateur. Le théâtre de rue, un dispositif communicationnel analyseur des formes et récits de la réception*, université de Bourgogne, 2007, 222p.
- Gonon, Anne, (dir.), *La relation au public dans les arts de la rue*, issu du colloque « Arts de la rue : quels publics ? », organisé à Sotteville-lès-Rouen les 16 et 17 novembre 2005, l'Entretemps, Vic la Gardiole, 2006, 144p.
- Gonon, Anne, *In Vivo : les figures du spectateur des arts de la rue*, l'Entretemps, Montpellier, 2011, 201p.
- Gonon, Anne, *Qu'est-ce que le théâtre de rue ? De la définition du genre artistique « théâtre de rue »*, mémoire de fin d'étude, sous la direction de Bernard Lamizet, Institut d'études politiques de Lyon, 2001, 98p.
- Gonon, Anne, *Tout ouïe : la création musicale et sonore en espace public*, Hors les murs, coédition l'Entretemps, Laverune, 2016, 187p.

- Hee-Kyung, Lee, *Les arts de la rue en France : une logique de double jeu*, L'Harmattan, Paris, 2013, 269p.
- Jean-Luc, Courcoult, Odile, Quirot, *Royal de Luxe : 1993-2001*, Actes Sud, collection arts du spectacle, 2001, 209p.
- Jean-Luc, Courcoult, Odile, Quirot, *Royal de Luxe : 2001-2011*, Actes Sud, collection arts du spectacle, 2011, 268p.
- Jolly, Geneviève, *Le réel à l'épreuve des arts. L'écran, la rue, la scène*. L'Harmattan, Paris, collection Esthétiques, 2008, 202p.
- Kilani, Laurent, Nercam, Nicolas, (dir.), *Le développement du théâtre de rue*, [S.I.] : [s.n.], Bourgogne, 1993, 94p.
- Labarrière, Stéphane, *Spectacle vivant à l'épreuve de l'itinérance : magnétisme nomade et société de contrôle*, L'Harmattan, collection univers théâtral, Paris, 2016, 152p.
- Lefèvre, Betty, Roland, Pascal, Féménias, Damien, (dir.), *Un festival sous le regard de ses spectateurs*, [texte imprimé] : Viva Cité, le public est dans la rue, publications des universités de Rouen et du Havre / DL 2008, 272p.
- Perec, Georges, *Espèces d'espaces*, Galilée, Paris, 2000, 200p.
- Pucheu-Bayle, Sandrine-Tatiana, Valade, Bernard, (dir.), *Le théâtre de rue contemporain en France : Éléments pour la compréhension de l'engagement des artistes dans le théâtre de rue*, [S.I.] : [s.n.], Bordeaux, 1993, 168p.
- Raynaud de Lage, Christophe, *Intérieur rue : dix ans de théâtre de rue (1989-1999)*, Éditions théâtrales, Paris, 2000, 192p.
- Roche, Sandrine, De Quissac, Jean, (dir.), *Le théâtre de rue : d'une pratique artistique à une réflexion sur la notion d'espace public : l'exemple Français*, [S.I.] : [s.n.], Toulouse, 1991, 328p.
- Roudy, Pierre, *De l'errance au succès : la vie des saltimbanques du passé*, édition du club zéro, Paris, 2003, 204p.
- Textes réunis par Freydefont, Marcel et Granger, Charlotte, assistés de Lemaire, Véronique et Wibo, Anne, *Le théâtre de rue un théâtre de l'échange*, Louvain-la-Neuve, Belgique, 2008, 312p.
- Wielant, Catherine, Helbo, André, (dir.), *Le théâtre de rue : vers une définition ...*, [S.I.] : [s.n.], Belgique, 1991, 224p.

ŒUVRES LIÉES AU THÉÂTRE, À L'ART EN GÉNÉRAL :

- « Le guide Goliath des arts de la rue », publication Hors les murs, Benayed, Emir, 2008, 48p.
- « Stradda », Théâtre / Arts de la rue, éditions Hors les murs / secem, Digne, Jean, directeur de publication, Simonin, Stéphane, Voisin, Thierry, rédacteurs en chef, Paris.
- Abirached, Robert, (dir.), *La décentralisation théâtrale 3 : 1968 le tournant*, Les Cahiers Théâtre / Éducation N°8, Arles, Actes Sud, 1994, 248p.
- Boal, Augusto, *Jeux pour acteurs et non-acteurs*, traduction de Virginia Rigot-Müller, La découverte, Paris, 2004, 307p.
- Boal, Augusto, *Théâtre de l'opprimé*, La Découverte, Paris, 1996, 207p.
- Chevrier, Jean-François, *Agir, contempler*, ARTLYS, Paris, 2016, 1 volume, 223p.
- Corvin, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Larousse / VUEF, Paris, 2001, 518p.
- Fourmentreaux, Jean-Paul, *Art et internet : les nouvelles figures de la création*, préface d'Antoine Hennion, CNRS éditions, Paris, 2005, 1 volume, 214p.
- Gobbille, Boris, *Mai 68*, éditions La Découverte, Paris, 2008.
- Mervant-Roux, Marie-Madeleine, *L'assise du théâtre pour une étude du spectateur*, CNRS, Paris, 1998, 265p.
- Moulin, Raymonde, (dir.), *Sociologie de l'art*, La Documentation Française, Paris, 1986, 460p.
- Pagès, Sylviane, *Le butô en France malentendus et fascination*, Centre national de la danse, Pantin, 2015, 303p.
- Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, Paris, 2004, 482p.
- Rancière, Jacques, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique éditions, Paris, 2008, 145p.
- Viollet, Marion, Clévenot, Dominique, (dir.), Buignet, Christine (dir.), *Les comportements du spectateur comme enjeux de l'art contemporain. Art et histoire de l'art*. Université de Toulouse le Mirail. Toulouse II, 2011, 422p.

ŒUVRES LIÉES AUX INSTALLATIONS :

- Alberganti, Alain, *De l'art de l'installation : la spatialité immersive*, L'Harmattan, Paris, 2013, 1 volume, 401p.

PERIODIQUES :

- « Le guide Goliath des arts de la rue », publication Hors les murs, Benayed, Emir, 2008.
- « Stradda », Théâtre / Arts de la rue, éditions Hors les murs / secem, Digne, Jean, directeur de publication, Simonin, Stéphane, Voisin, Thierry, rédacteurs en chef, Paris.

SITOGRAFIE :

- Collectif Berlin, <http://berlinberlin.be/fr/>, [consulté le 9/12/17].
- Compagnie Kumulus, <https://www.kumulus.fr/>, [consulté le 25/09/18].
- La Fabrique Royale, Roulot, Franklin, <http://www.lafabriqueroyale.fr>, [consulté le 9/12/17].
- Collectif Plateforme, © 2023 par VIE URBAINE, créé avec wix.com., <http://caplateforme.wixsite.com/plateforme>, [consulté le 9/12/17].
- Compagnie Royal de Luxe, <https://www.royal-de-luxe.com/fr/>, [consulté le 25/09/18].

ARTICLES :

- Avenir, Catherine, « L'engagement du spectateur de théâtre de rue. Revivre l'espace urbain. », Tangence, (108), pp. 95-105, <https://www.erudit.org/fr/revues/tce/2015-n108-tce02513/>, [consulté le 17/05/19].
- Avenir, Catherine, « Les arts de la rue ou comment l'espace public prend corps », dans Lieux communs, n°9, Cahiers du LAUA, Nantes, 2006, p.92.

- César, Nicolas, « Les arts de la rue un outil de cohésion sociale », paru dans le journal La Croix, http://www.la-croix.com/Culture/Theatre/Les-arts-de-la-rue-un-outil-de-cohesion-sociale-NG_-2011-08-07-696966#/imageZoom, [consulté le 12/11/17].
- Freydefont, Marcel, « La place du spectateur », dans Du théâtre, hors-série, n°5, Actes-Sud, Arles, 1996, p.46.

Table des illustrations

1. Compagnie Royal de Luxe, *Le Géant tombé du ciel*, ©photos d'archives presse normande, 1993 (p. 20).
2. Compagnie Royal de Luxe, *Le Géant tombé du ciel*, ©Royal de Luxe, 1994 (p. 21).
3. Compagnie Royal de Luxe, *La Petite Géante*, © Léa Kloos, Keystone et Reuters, 2017 (p. 22).
4. Compagnie Kumulus, *Silence Encombrant*, ©Vincent Vanhecke, 2012 (p. 30).
5. Collectif Berlin, *Perhaps All the Dragons*, ©Marc Domage, 2017 (p. 34).
6. Collectif Berlin, *Perhaps All the Dragons*, ©Marc Domage, 2017 (p. 34).
7. Compagnie La Fabrique Royale, *Zéro Degré*, ©France 3, 2017 (p. 44).
8. Compagnie La Fabrique Royale, *Zéro Degré*, © Coline Bastard, 2016 (p. 46).
9. Compagnie La Fabrique Royale, acrobaties sur les toits de Paris, ©La Fabrique Royale, 2016 (p. 50).
10. Compagnie La Fabrique Royale, acrobaties sur les toits d'un hôtel en Grèce, ©La Fabrique Royale, 2016 (p. 50).
11. Compagnie KompleXXKapharnaüm, *L'Immobilier*, ©Vincent Muteau et Julien Penichost, 2018 (p. 54).
12. Compagnie KompleXXKapharnaüm, *L'Immobilier*, ©Vincent Muteau et Julien Penichost, 2018 (p. 54).
13. Compagnie KompleXXKapharnaüm, *L'Immobilier*, ©Vincent Muteau et Julien Penichost, 2018 (p. 55).
14. Compagnie KompleXXKapharnaüm, *L'Immobilier*, ©Vincent Muteau et Julien Penichost, 2018 (p. 55).
15. Compagnie KompleXXKapharnaüm, *L'Immobilier*, ©Vincent Muteau et Julien Penichost, 2018 (p. 55).
16. Compagnie KompleXXKapharnaüm, *L'Immobilier*, ©Vincent Muteau et Julien Penichost, 2018 (p. 56).
17. Collectif Plateforme, *Trafic*, ©Samuel Bon, 2017 (p. 63).
18. Compagnie Planet pas Net, *Quartier Libre !*, ©Danet Joffrey, 2018 (p. 80).
19. Compagnie Planet pas Net, *Quartier Libre !*, ©Danet Joffrey, 2018 (p. 81).
20. Compagnie Planet pas Net, *Quartier Libre !*, ©Danet Joffrey, 2018 (p. 81).
21. Compagnie Planet pas Net, *Quartier Libre !*, ©Danet Joffrey, 2018 (p. 82).

22. Compagnie Planet pas Net, *Quartier Libre !*, ©Danet Joffrey, 2018 (p. 82).
23. Compagnie Planet pas Net, *Quartier Libre !*, ©Danet Joffrey, 2018 (p. 83).
24. Compagnie Planet pas Net, *Quartier Libre !*, ©Danet Joffrey, 2018 (p. 84).
25. Compagnie Planet pas Net, *Quartier Libre !*, ©Danet Joffrey, 2018 (p. 85).
26. Compagnie Planet pas Net, *Quartier Libre !*, ©Danet Joffrey, 2018 (p. 85).
27. Compagnie KompleXXkapharnaüM, *Les Immobiliés*, ©Vincent Muteau, 2018 (p. 90).
28. Compagnie KompleXXkapharnaüM, *Les Immobiliés*, ©Vincent Muteau, 2018 (p. 92).
29. Compagnie KompleXXkapharnaüM, *Les Immobiliés*, ©Vincent Muteau, 2018 (p. 92).

Annexes

❖ Annexe 1 : Programmation Chalon dans la rue 2017, In et Off.

Compagnie In/Off	Titre du spectacle	Genre	Programmation In/Off
1 Watt	<i>Vague ou la tentative des Cévennes</i>	Théâtre Performatif	Programmation In
Les Arts Oseurs	<i>Les Tondues</i>	Théâtre de rue en déambulation	Programmation In
La Fabrique Royale	<i>Zéro Degré</i>	Art émergent, freerun	Programmation In
Sous X	<i>Terre Commune</i>	Théâtre	Programmation In
Le collectif des articulés	<i>Collectif des articulés</i>	Théâtre d'objets – Marionnettes	Programmation Off
La carotte	<i>Histoire cousue main</i>	Marionnettes	Programmation Off
Le Théâtre des Monstres	<i>Jardin des kids</i>	Jeune public	Programmation Off
Compagnie presque siamoises	<i>Au point du jour</i>	Petit déjeuner spectaculaire, cirque et art de la rue	Programmation Off
Tandaim	<i>In-Two</i>	Théâtre/Entresort	Programmation Off
Acidu	<i>Nageuses sur bitume</i>	Théâtre de rue dansé	Programmation Off
Alexandra N'Possee	<i>Zig-Zag</i>	Danse/Hip-hop	Programmation Off
Le collectif des Alpes	<i>Dré dans l'pentu</i>	Pluridisciplinaire	Programmation Off
Armelle B.	<i>Lady Libertad</i>	Théâtre	Programmation Off
Artiflette	<i>Bobines et flacons</i>	Jeune public	Programmation Off
Bach à sable	<i>Jardin Botanique</i>	Installation	Programmation Off
Les batteurs de pavé	<i>Les trois mousquetaires</i>	Théâtre de rue déambulatoire	Programmation In
Berlin	<i>Perhaps All the Dragon</i>	Arts numériques	Programmation In
Bibendum Tremens	<i>Chez Bibi</i>	Arts du cirque	Programmation Off
Collectif Bigbinôme	<i>Saut</i>	Cirque	Programmation Off
Collectif Bonheur Intérieur Brut	<i>Parrêsia #1</i>	Théâtre de rue	Programmation Off

Compagnie Bougrebas	<i>Ils étaient plusieurs fois</i>	Théâtre de rue	Programmation Off
Carnage Productions	<i>L'être recommandé</i>	Théâtre de rue	Programmation Off
Le Centre Imaginaire	<i>Le musée itinérant de Germaine</i>	Entresort	Programmation Off
Le Chapito de NC	<i>Caillasse</i>	Théâtre de rue	Programmation Off
Les cubiténistes	<i>La Cubipostale – Bons baisers de...</i>	Performance déambulatoire photographique	Programmation Off
David Rolland Chorégraphies	<i>Happy Manif (Les pieds parallèles)</i>	Danse	Programmation Off
DUT	<i>Les Manèges Fitness</i>	Jeune Public	Programmation Off
L'Ecumerie	<i>Estrans</i>	Théâtre de rue	Programmation In
Compagnie Les fourmis dans la lanterne	<i>Vent Debout</i>	Marionnettes	Programmation Off
Les Frères Troubouch	<i>Le spectacle des frères Troubouch</i>	Cirque	Programmation Off
Compagnie H.M.G.	<i>3D</i>	Cirque	Programmation Off
Inko'Nito	<i>La baraque a fondu(e)</i>	Conte théâtralisé	Programmation Off
Compagnie Mastoc Production	<i>Ça va valser !</i>	Danse/Théâtre	Programmation Off
Collectif Micro Focus	<i>OUI</i>	Danse	Programmation Off
Compagnie Les mobilettes	<i>Et rejoindre le papillon</i>	Danse	Programmation Off
Nanoua	<i>Confession d'une femme hachée</i>	Théâtre d'objets	Programmation Off
La Niña	<i>Blanche aurore céleste</i>	Marionnettes	Programmation Off
No Tunes International	<i>Que du bonheur</i>	Théâtre de rue	Programmation Off
Groupe Noces Danse Images	<i>Lullinight</i>	Danse	Programmation Off
Compagnie des Ô et Sarbacane Théâtre	<i>Fracasse et les enfants des Vermireaux</i>	Théâtre de rue	Programmation Off
Les Passagers	<i>Via – Voyage intime au cœur de l'itinérance</i>	Installation sonore active	Programmation Off

[Grenoble]	<i>artistique</i>		
Les Passes Tressées	<i>Sucré Salé</i>	Théâtre de rue, cirque, clown	Programmation Off
Collectif de la patate douce	<i>La patate douce</i>	Arts de la rue	Programmation Off
Pic la poule	<i>Attention je vais éternuer</i>	Danse	Programmation Off
The Primitives	<i>Three of a kind</i>	Théâtre de rue	Programmation Off
Rafistol et Cie	<i>Rafistol et Maestro</i>	Clowns	Programmation Off
La remueuse	<i>El circo plumo</i>	Théâtre d'objets, clown	Programmation Off
Compagnie Rosa Bonheur	<i>Corpus Macadam</i>	Théâtre et danse de rue	Programmation Off
Compagnie Roulotte Ruche	<i>La patrouille des castors</i>	Théâtre de rue	Programmation Off
Rudeboy Crew	<i>TLOLT</i>	Arts de la rue	Programmation Off
La Rue du Milieu	<i>La cour des grands</i>	Arts du cirque et de la rue	Programmation Off
Collectif Sauf le dimanche	<i>Troc</i>	Danse	Programmation Off
Compagnie SF	<i>Le monologue du gardien de but</i>	Théâtre	Programmation Off
Theatro Golondrino	<i>L'évadée (Volume 1 des Petites Histoires Félines)</i>	Marionnettes	Programmation Off
Théâtre de chambre	<i>Les petits rendez-vous</i>	Entresort	Programmation Off
La Toulousaine de cirque et de rue	<i>Toulousaine de cirque et de rue</i>	Arts de la rue et du cirque	Programmation Off
Tout Samba'L	<i>Légende polaire d'os et de chair</i>	Conte/théâtre/clown	Programmation Off
Compagnie Transe-Express	<i>La terrible histoire de Thomas Sankara</i>	Théâtre à manivelles	Programmation Off
Compagnie Volières aux Pianos	<i>Le Piano-Manège</i>	Manège	Programmation Off
Zirkus Morsa	<i>La fin demain</i>	Cirque	Programmation Off
ARDESTOP	<i>B4T4RD5 C'est ton choix (?)</i>	Théâtre-acrobatique audio-visuel	Programmation Off
Compagnie les	<i>La criée de rue verte</i>	Théâtre de rue	Programmation Off

boudeuses			
Compagnie la circonflexe	<i>La Guerre est finie</i>	Théâtre de rue	Programmation Off
Compagnie délit de façade	<i>En apnée</i>	Théâtre dans l'espace public à destination des adolescents	Programmation Off
Les Frères Jacquard	<i>En Jacquaravane (Les frères Jacquard représentent tout vos vieux tubes)</i>	Humour musical	Programmation Off
Gérard Naque/Seuls les poissons	<i>Le presque'idigitateur</i>	Théâtre de rue et magie décalée	Programmation Off
Maboul Distorsion	<i>Va benner (ils font avec c'qu'ils sont)</i>	Clown	Programmation Off
Compagnie Mister Alambic	<i>Cirque & Pique</i>	Cirque de puces, entresort à ciel ouvert	Programmation Off
Compagnie Musicabrass	<i>Pur laine</i>	Spectacle musical	Programmation Off
Collectif OPLA/Compagnie Rose Piment	<i>Homo Urbanus</i>	Danse en espace public	Programmation Off
Théâtre des Monstres	<i>La danse des sauvages</i>	Bal Théâtre	Programmation Off
Théâtre du Vide- Poches	<i>Don Quichotte, sur les routes de la Manche</i>	Théâtre romanesque et de peu d'objets	Programmation Off
TSN- Tout Simplement Nous	<i>Voilà tout</i>	Danse Hip-Hop	Programmation Off
Compagnie Avec des Géraniums	<i>Après moi le déluge</i>	Humour mais sérieux	Programmation Off
Le Ballon Vert	<i>Octopus 0.1 – Le Cri du poulpe</i> <i>Octopus 0.2 – La Naissance des pieuvres</i>	Théâtre de rue	Programmation Off
Compagnie la belle image	<i>Después</i>	Spectacle musical chorégraphié	Programmation Off
Compagnie la ChoupaChoupa	<i>La dernière danse de Monique</i>	Danse/Théâtre	Programmation Off
CirkVOST	<i>Trois fois rien</i>	Cirque	Programmation Off

Ekart	<i>Les dodos</i>	Marionnettes/déambulati on	Programmation Off
Ginger Brass Experiment	<i>Le Ginger Brass experimentent</i>	Spectacle musical	Programmation Off
Impérial Kikiristan	<i>La parade impériale du Kikiristan</i>	Musique à emporter	Programmation Off
Kabaret de poche	<i>Paname</i>	Marionnettes	Programmation Off
Collectif de la méandre	<i>Avion Papier</i>	Entresort	Programmation Off
Le collectif du plateau	<i>Maximum quartet</i>	Cirque	Programmation Off
Si tu vois Adrienne	<i>À la limite</i>	Théâtre de rue	Programmation Off
La soi-disante compagnie	<i>Attifa de Yambolé</i>	Parodie de conte à l'humour grinçant	Programmation Off
Compagnie Tac Tac	<i>Respire, Picardie forever</i>	Théâtre d'objets	Programmation Off
Tungstène Théâtre	<i>A.L.C.O.O.L.</i>	Théâtre	Programmation Off
Veiculo Longo	<i>F+M = 8 Pour parler des choses qui nous dépassent</i>	Art de rue	Programmation Off
Vibrato Mécanique	<i>The vox machina full show</i>	Musique théâtralisée de rue	Programmation Off
100 Issues	<i>Essai néo romantique</i>	Cirque/Danse	Programmation Off
Antipodes	<i>La Ferme !</i>	Danse/Théâtre	Programmation In
BandaKadabra	<i>Figurini- Tour 2017</i>	Fanfare urbaine	Programmation Off
Barada Street	<i>Barada Street</i>	Comédie acrobatique et musicale	Programmation Off
Baraka cirque + cirque électrique	<i>Baraka Cirque/Electric Side Show</i>	Arts du cirque	Programmation Off
Compagnie Bouche à Bouche	<i>Tentative(s) de résistance(s)</i>	Théâtre de rue/Performance	Programmation Off
Compagnie Caracol	<i>Café Ulysse – suite et fin</i>	Théâtre de rue	Programmation Off
Compagnie Commun Accord	<i>Le P'tit cirk</i>	Cirque	Programmation Off
Compagnie de Fil et	<i>Simone is not dead !</i>	Marionnettes	Programmation Off

d'Os			
Compagnies K-Bestan et Solfasirc	<i>Filobal</i>	Cirque	Programmation Off
Label Z	<i>Rencontre-de-rue.com</i>	Théâtre de rue, humour	Programmation Off
Compagnie lu ²	<i>En vie</i>	Danse/Théâtre	Programmation Off
Compagnie le paquet frissonnant	<i>Striknine dans burn out</i>	Clown contemporain pour adultes	Programmation Off
Compagnie Saseo	<i>Cabaret de poche</i>	Cirque et musique	Programmation Off
Toi d'abord	<i>Encore plus</i>	Cirque	Programmation Off
Typhus Bronx	<i>Le delirium du papillon</i>	Clown caustique	Programmation Off
Collectif Xanadou	<i>Lendemain difficiles</i>	Burlesque	Programmation Off
Compagnie les 400 coups	<i>La femme fantôme</i>	Théâtre de rue	Programmation Off
Compagnie A petit pas	<i>Le genou de Marilyn</i>	Théâtre	Programmation Off
Compagnie Les Armoires Pleines	<i>Une Vue de l'esprit</i>	Théâtre de rue	Programmation Off
Collectif BallePerdue/Marlène LLOP	<i>Asile Club</i>	Flash de propagande poétique	Programmation In
Compagnie Bonobo Twist	<i>Presta</i>	Humour et amitié	Programmation Off
Compagnie du Coin	<i>Plus verte ailleurs</i>	Concert exploratoire	Programmation Off
Delphine Sekulak/Collectif Métalu à chahuter	<i>Sous-Bois</i>	Spectacle Vivant	Programmation Off
Margo Chou	<i>Je me suis réfugiée, là, là, là</i>	Causerie	Programmation Off
Compagnie Pernette	<i>La figure du baiser</i>	Danse contemporaine	Programmation In
SopaLoca	<i>SopaLoca, orchestre de rue ensoleillé</i>	Spectacle musical	Programmation Off
Compagnie Superfluu	<i>Professeur Van de Fruït</i>	Cirque	Programmation Off
Compagnie Têtes de Mules	<i>L'entresort</i>	Théâtre forain	Programmation Off
Vox international théâtre	<i>#7</i>	Théâtre de rue	Programmation Off

Attention Fragile	<i>Le Nouveau monde</i>	Clown	Programmation Off
Compagnie avis de tempête	<i>Comme un vertige</i>	Cirque	Programmation Off
Compagnie Barolosolo	<i>Métamorph'o</i>	Cirque aquatique	Programmation Off
Cirque la compagnie	<i>L'avis bidon</i>	Cirque	Programmation Off
Compagnie Claire Ducreux	<i>Silencis</i>	Danse/Théâtre visuel	Programmation Off
Les clandestines	<i>Boots and roots</i>	Théâtre chanté	Programmation Off
Les Cogne-Trottoirs	<i>Vivix</i>	Clown	Programmation Off
Les emplumées	<i>Foucade</i>	Solo clowne-boufonne	Programmation Off
Les mythos	<i>Les mythos</i>	Théâtre burlesque	Programmation Off
Compagnie des O	<i>Sherlock Holmes, son dernier coup d'archet</i>	Théâtre de rue	Programmation Off
Le petit théâtre d'outre-tombe	<i>La Mort sûre</i>	Théâtre de rue	Programmation Off
Compagnie pièces et main d'œuvre	<i>Jacques a dit</i>	Burlesque	Programmation Off
Plateforme	<i>Trafic</i>	Théâtre de rue	Programmation Off
Pocket Théâtre	<i>Jean-Pierre, lui, moi</i>	Prise de parole théâtrale	Programmation Off
Projet D	<i>La Traque</i>	Marionnettes	Programmation Off
Compagnie sous X	<i>Terre commune</i>	Théâtre de rue	Programmation Off
Les totors	<i>Pas de chichi entre nous</i>	Théâtre de rue	Programmation Off
Tout en vrac	<i>Le cuirassé potemkine</i>	Théâtre de rue	Programmation Off
Blaas of glory	<i>Isle of Rock'n roll</i>	Musique de rue	Programmation Off
Compagnie la dernière minute	<i>Les 20 nani du bal Talalaïtou</i>	Spectacle musical	Programmation Off
Futilité public/Rosie volt	<i>Yadéwatts</i>	Clown	Programmation Off
Le grand colossal théâtre	<i>Jean-Claude</i>	Théâtre de rue	Programmation Off
Les humains gauches	<i>La boum</i>	Clown	Programmation Off
Compagnie	<i>Le bal du big ukulélé</i>	Spectacle musical	Programmation Off

intermezzo	<i>syndicate</i>		
Compagnie Mouka	<i>Triptease</i>	Marionnettes	Programmation Off
Collectif protocole	<i>Monument</i>	Cirque, performance, jongle	Programmation In
Le snob	<i>Ulik's opus II night version</i>	Spectacle musical	Programmation Off
Teatro Necessario	<i>Nuova Barberia Carloni</i>	Nouveau cirque : mime, acrobatie, musique	Programmation Off
Théâtre de l'unité	<i>Nuit unique</i>	Théâtre, lecture, poésie, performance	Programmation In
Une peau rouge	<i>Big shoot théâtre</i>	Théâtre	Programmation In
Compagnie Uz et coutumes	<i>Souk. Une autre histoire du Maghreb</i>	Théâtre de rue	Programmation Off
Zanguango Teatro	<i>Flux</i>	Théâtre participatif	Programmation In
Les chiennes nationales	<i>Apostrophe(s)</i>	Banquet littéraire	Programmation In
Les commandos percu	<i>Silence !</i>	Musique et pyrotechnie	Programmation In
Compagnie Bilbobasso	<i>Amor</i>	Danse//feu/pyrotechnie	Programmation Off

- ❖ Annexe 2: Depuis 1979, la compagnie à crée un total de soixante-neuf spectacles regroupés autour de quatre thématiques principales. Les titres des spectacles montrent l'intérêt de la compagnie pour la culture urbaine, les objets de la vie moderne et quotidienne ainsi que leur goût pour le loufoque et le burlesque.

« La Saga des Géants » :

Le Géant tombé du ciel, entre 1993 et 1994

Le Géant tombé du ciel : dernier voyage, en octobre 1994

Le Géant tombé du ciel à Barcelone, en juillet 199

Le Rhinocéros, en juillet 1997

Retour d'Afrique, en 1998

Les Chasseurs de girafes, en 2000

La Visite du sultan des Indes sur son éléphant à voyager dans le temps, en 2006

Le Grand Géant : visite du pont du Gard, en août 2006
La Petite Géante et le Rhinocéros caché, en janvier 2007
Le Geysir de Reykjavik, en mai 2007
La Fabuleuse Histoire du géant enterré vivant, en mai 2008
La Géante du Titanic et le Scaphandrier, en juin 2009
Le Rendez-vous de Berlin, en octobre 2009
L'invitation, en janvier 2010
Le Scaphandrier, sa main, et la petite géante, en août 2010
Le Géant de Guadalajara, en novembre 2010
El Xolo, en mai 2011
Le Mur tombé du ciel, en mai 2011
L'Odyssée de la mer, en avril 2012
Le Mur de Planck, en juin 2014
Mémoires d'août 1914, en juillet 2014
La Grand-Mère tombée de la galaxie dans un champ de Munster, en septembre 2014
L'incroyable et phénoménal voyage des Géants dans les rues de Perth, en février 2015
De Reuzen (Les géants), en juin 2015
Franciscopolis, en juillet 2017
Le chevalier du temps perdu, en septembre 2017
Grote schaats in het ijs (Grand patin dans la glace), en août 2018
Le rêve de Liverpool, en octobre 2018

« Spectacles de place » :

Le Cap Horn, 1979
Les Mystères du Grand Congélateur, 1980
La Mallette infernale, 1981
Croquenitule et Crolenotte, 1981
Terreur dans l'ascenseur, 1981-1982
Le Parking de chaussures, 1982
Publicité urbaine, 1982-1983

La Demi-Finale de Waterclash, 1983

Le Bidet cardiaque, 1983

Parfum d'Amnésium – Roman photo tournage, 1985

Le théâtre en gare : Roman photo édition spéciale

La Fantastique Histoire de la mère Denis (Maroc)

Le Manège Catimini (qui deviendra *Le Manège magique*, en collaboration avec La Machine), 1992

Le Péplum, 1995

Petits contes nègres, titre provisoire, 1999

Le Grand Répertoire, 2003, 2006

Le Tréteau des ménestrels : Soldes ! Deux spectacles pour le prix d'un, 2003

Rue de la Chute, 2012

Miniatures, 2017

« Situations imaginaires » :

Le Lac de Bracciano, 1984

Remington District Corporation, 1985

La Péniche sur les boulevards de Toulouse, 1985

L'incroyable Histoire d'amour entre un cheval et une péniche, 1985

Le Mur de lumière, 1986

Descarones, 1986

L'Autobus à la broche, 1986

Les Voitures dans les arbres, 1988

Cargo 92, 1992

Embouteillages, 1993

La Maison dans la Loire, 2007

La Révolte des mannequins, 2007

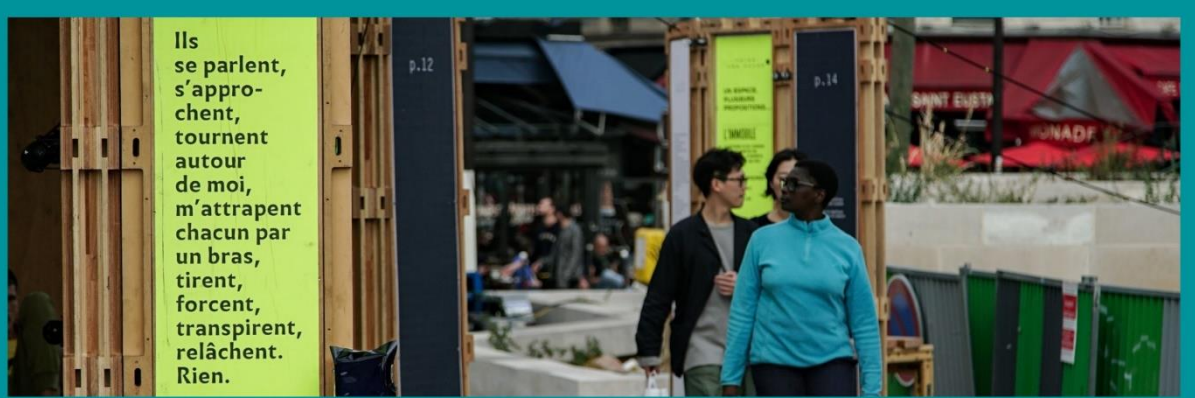
« Parades » :

La Cage de Hambourg, 1985

Le Retour de Roland de Roncevaux, 1985

❖ Annexe 3 : Les cinq traceurs de *Zéro Degré* sont les suivants :

- Johan Tonnoir (22 ans) : est formé en sport de haut niveau, en 2013, il est repéré par le collectif de la French Freerun Family. Il est spécialiste des sauts spectaculaires et vertigineux. En 2015, il remporte la Black Forest Cup en Allemagne.
- Simon Nogueira (23 ans) : par son style fluide, créatif, une grande maîtrise technique et une forte présence médiatique, il est l'un des ambassadeurs du Freerunning international. Il est aussi un visage emblématique du Freerun devenant champion de France en 2013.
- Maxence de Schrooder (25 ans) : initié au parkour, en 2009 il découvre le freerun. Avec sa personnalité et sa sensibilité du spectacle vivant, il complète sa formation pratique de freerunner par l'acting (effectuer une action face à une caméra ou sur une scène). Il fut formateur en Belgique et a participé au lancement de la première salle de parkour en Europe.
- Benjamin Cante (20 ans) : pratique la danse, le freerunning et l'acting.
- Anthony Demeire (19 ans) : est un traceur et freerunner, pratiquant sur le sol et les toits, dans un style puissant et fluide.



KompleXXkapharnaüM, *L'Immobile*,
©KompleXXkapharnaüM

Compagnie Les Fugaces, *Vivants*,
©Les Fugaces

Compagnie Planet pas Net, *Quartier
Libre !*, ©Planet Pas Net

Collectif Plateforme, *Trafic*,
©Christophe Raynaud de Lage