



HAL
open science

Le théâtre de rue au cœur de la vie urbaine : des perspectives d'enchantement

Louisa Dridj

► **To cite this version:**

Louisa Dridj. Le théâtre de rue au cœur de la vie urbaine : des perspectives d'enchantement. Architecture, aménagement de l'espace. 2021. dumas-03479394

HAL Id: dumas-03479394

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03479394v1>

Submitted on 14 Dec 2021

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

LE THÉÂTRE DE RUE
AU COEUR DE LA VIE
URBAINE:
DES PERSPECTIVES
D'ENCHANTEMENT

Louisa Dridj

sous la direction de
Virginie Meunier et
Christian Marenne

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

LE THÉÂTRE DE RUE
AU CŒUR DE LA VIE
URBAINE:

DES PERSPECTIVES

D'ENCHANTEMENT

Louisa Dridj

sous la direction de
Virginie Meunier et Christian Marenne

Mémoire de Master
École Nationale Supérieure d'Architecture de Nantes
2020 - 2021

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

REMERCIEMENTS

Je remercie,

Virginie Meunier et Christian Marenne, pour leur suivi tout au long de ces derniers mois, les conseils précieux et l'enthousiasme qu'ils ont pu me communiquer,

les différents interlocuteurs avec qui j'ai pu discuter sur le sujet,

mes amis, une équipe au quotidien, pour la bienveillance que chacun porte au travail des autres ainsi que les échanges aussi productifs que agréables,

ma famille, pour son soutien à toute épreuve.

SOMMAIRE

Introduction	11	3. La ville « facilitatrice » d'un développement artistique urbain.	69
1. Le théâtre, témoin et initiateur de changements sociaux à travers le temps, l'espace et les pratiques.	15	3.1. L'espace public comme lieu d'ouverture de la ville sur elle-même	71
1.1. Les pouvoirs religieux et politiques, premiers terrains, d'expression	17	3.2. Une volonté d'attractivité	76
1.2. Le théâtre de rue à travers les événements de mai 68, l'expression de valeurs populaires	24	3.3. Une cohésion des services	88
1.3. L'avènement du spectacle de rue par les festivals	28	4. Les spectacles de rue comme vecteurs de rassemblement et d'enchantement commun.	97
2. L'espace public, de nouvelles scénographies pour notre vie quotidienne.	39	4.1. L'intervention des artistes de rue dans l'espace public, la volonté de toucher une population plus large	99
2.1. Inattendu ou prévu, les arts de la rue agitateurs d'espaces	41	4.2. La création d'une mémoire collective	108
2.2. Des récits et imaginaires qui transfigurent l'espace	50	4.3. L'affirmation de l'espace public comme lieu appartenant au public	114
2.3. L'espace public qui ouvre le champ des possibles	62	Conclusion	121
		Figures	125
		Bibliographie	131

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

« L'acteur est cet oiseau migrateur qui se doit de créer
des pandémies de poésie. »

Pierre Berthelot
Co-directeur de la compagnie de théâtre de rue Générisk Vapeur

INTRODUCTION

Dans sa définition première, une ville est, géographiquement parlant, une agglomération de constructions et de personnes qui y vivent et y travaillent. Mais dans son ensemble, elle regroupe beaucoup plus que ça. Elle est une fourmilière d'êtres et d'activités qui forment une vie essentielle à chacun. Ses avenues, ses rues, ses places autant que ses ponts et ses berges sont certes des espaces du quotidien mais ils forment aussi des espaces que nous nous approprions. Par notre pratique personnelle ou collective ces espaces de fréquentation deviennent un peu plus chaque jour (peut-être inconsciemment) des lieux de souvenirs et de vies à part entière. Chacun en possède sa propre idée et sa propre vision puisqu'ils ne sont ni utilisés ni côtoyés de la même manière selon les individus. Et c'est justement par les multiples façades et visages de ces espaces, qu'ils deviennent de véritables lieux de propositions et d'évolutions.

Depuis maintenant plusieurs années, la ville est devenue un terrain d'expression. Pour chaque corps d'artiste, l'objectif était de sortir des lieux d'exposition ou de représentation fermés. En lui-même, le lieu clos ne portait pas une valeur accueillante à toute la population comme il aurait dû l'être car au cours de l'histoire cela fut petit à petit assimilé à une certaine catégorie de personnes, évidemment minoritaires. C'est pourquoi l'espace public fut le moyen d'impulser une nouvelle façon de se mettre en scène, de partager et d'offrir à un public plus large quelques instants de poésie dans le quotidien. Peintres, dessinateurs, graffeurs, chanteurs, danseurs, acteurs se sont mis en scène en extérieur. Parmi eux, les comédiens occupent une place importante dans la dynamique de la ville et de son appropriation des espaces publics. Les installations, le théâtre, les parades, les spectacles sont tout autant d'activités et de pratiques ayant autoproclamé des arts aussi ouverts au plus grand nombre qu'à ciel ouvert que sont les «arts de la rue.»

L'expansion du spectacle de rue à travers les villes de France et même au-delà fut autant une aubaine pour les métropoles que pour les artistes. Pour les villes, l'attractivité des interventions artistiques contribue à leur développement culturel. Aujourd'hui, une politique globale encourage les municipalités à engager des artistes et collaborateurs qui vont dans le sens d'une ouverture et de possibilités artistiques allant à la rencontre de la population. D'abord dans une idée de se développer sur elle-même tout en travaillant sur son attractivité extérieure comme le tourisme culturel. Cet aspect est certes une source économique avérée mais elle fait aussi partie de la construction à long terme et de la consolidation des relations des habitants à leur environnement dans un contexte plus large qu'est leur ville. Certaines d'entre elles, mais pas toutes, jouent d'ailleurs beaucoup sur ce tableau. Nantes en est un bon exemple. Depuis maintenant plusieurs années et grâce à des compagnies qui s'y sont implantées, le résultat en est plus que satisfaisant. Les événements organisés attirent et font rester, ce qui accroît l'attractivité de la ville. Mais cette ouverture des villes contribue aussi largement au développement des compagnies. L'engouement qui s'est révélé leur permet de se produire plus facilement. Parfois même, des lieux tels que des résidences d'artistes leur seront accorder afin de leur offrir un espace de création durant un temps déterminé. Ici, c'est une relation qui va se tisser entre les différents métiers. Lorsque tout se passe bien, chacun va apporter sa patte. Du côté des administrations de la métropole, des postes spécifiques seront créés afin d'entretenir un dialogue et même une aide, souvent technique, auprès des artistes. Inversement, les artistes aideront par leur expérience ainsi que leurs besoins au développement serein de leur intervention et de la collaboration avec la ville accueillante. Pour la métropole (dite administrative) comme pour les artistes, la ville devient un terrain de développement et d'appropriation allant au-delà des limites qui semblaient s'imposer il y a maintenant plusieurs dizaines d'années.

Cependant, au-delà de la ville, l'espace public en lui-même joue un rôle important. Nous le connaissons par nos propres manières de le côtoyer ainsi que par ce que l'on voit des pratiques des autres. Il est un lieu urbain n'appartenant à personne. On y passe, s'y retrouve, s'y assoit, s'y arrête, s'y rassemble, s'y croise. Il est l'étape obligée par laquelle nous passons lorsque dans la ville, nous allons d'un endroit à un autre. Il devient un paysage quotidien sur lequel nous ne portons même plus d'attention ou au contraire il est ce nouveau lieu que l'on découvre, que l'on observe et puis que l'on quitte. Pourtant cet espace public qui n'appartient à personne

ouvre un champ des possibles. Pour un individu, il offre une éphémère et petite appropriation mais pour une compagnie il est l'ouverture à une appropriation complète. C'est l'occasion de se produire dans un espace accessible à tous et s'inscrire dans un lieu de mouvements et de vies qui se croisent. Jouer dans l'espace public ne signifie pas seulement avoir été autorisé à s'implanter à tel ou tel endroit, c'est aussi permettre de se trouver dans un lieu qui va toucher un grand nombre de personnes pour qui le spectacle a été réalisé. Car finalement, si les compagnies s'approprient l'espace alors elles l'approprient pour nous aussi. Un public, une foule qui se pose ou suit le mouvement du spectacle se donne la possibilité de regarder cet espace autrement. Les personnes y circuleront d'une manière différente, s'y arrêteront pour une autre raison. Par leur appropriation de l'espace public, les comédiens mettent l'espace public sous une autre lumière. Y jouer est certes une façon de dialoguer avec une population plus grande mais c'est aussi l'occasion d'en montrer les innombrables capacités en tant que lieu quotidien. Le spectacle dans l'espace public est vecteur de surprises, d'imagination et de souvenirs.

Finalement, au sein de la ville, chacun porte un rôle car sans ses habitants une métropole serait victime de son immobilité et de son inactivité. Elle devient la scène de nos vies à travers nos besoins et nos envies. Elle est le théâtre qui nous englobe et dans lequel nous découvrons et nous nous habituons chaque jour. Elle devient notre territoire dans lequel si peu de choses nous appartiennent. « C'est ma ville » dit-on. Pourtant elle ne nous appartient seulement par le toucher, le regard, par notre façon d'habiter, de travailler, de nous déplacer, de nous attarder. C'est à l'encontre de cela que va l'intervention des arts et en particulier les arts de la rue. **Alors en quoi et comment l'appropriation des espaces publics par les spectacles de rue modifient-ils notre perception des lieux que l'on fréquente quotidiennement ?**

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

1 . LE THÉÂTRE, TEMOIN ET INITIATEUR DE CHANGEMENTS SOCIAUX À TRAVERS LE TEMPS, L'ESPACE ET LES PRATIQUES

1.1. Les pouvoirs religieux et politiques, premiers terrains d'expression

Les croyances comme sources d'inspirations

Depuis des millénaires les représentations théâtrales sous ses différentes formes, religieuses, divertissantes, artistiques, politiques, font partie de la vie des cités. L'orkhêstra est l'espace d'origine sur lequel l'action théâtrale se déroule dans l'Antiquité. C'est une zone de terre battue de forme circulaire avec en son centre un autel. Elle est délimitée par l'arrivée progressive des spectateurs qui se regroupent autour des acteurs en représentation. Excepté l'autel, aucun élément construit ne vient déterminer la position ou l'évolution des acteurs et des spectateurs. C'est pourquoi le moindre espace de terre libre pouvait devenir orkhêstra. Par la suite, les constructions de grands théâtres antiques viennent accueillir en leur sein la population, déjà à cette époque, de manière hiérarchisée. L'orkhêstra perdure dans la configuration des théâtres mais les spectateurs eux, sont contraints aux espaces qui leurs sont réservés et auxquels certains n'auront plus accès. Déjà durant ce siècle, la religion et la célébration des dieux est au cœur de l'inspiration théâtrale. Plus tard, au XI^e siècle, les textes sacrés comme la bible restent au cœur des récits exposés dans les églises à la population. Le pouvoir religieux, confondu au pouvoir politique, régit la vie de la cité et de ses habitants. Des processions sont organisées menées par les membres du clergé. La ville est mystifiée selon le schéma structuré de la religion, le paradis et l'enfer. Le centre de la cité, la place centrale où se trouve l'église, représente le lieu où se joue momentanément le sort de l'humanité. C'est pourquoi les différents principaux axes, chemins de processions, partant de l'entrée des villes se rejoignent en ce centre. Mais au fur et à mesure, le langage liturgique rapportant les histoires et miracles des saints fut vulgarisé, alternant entre latin et langue vernaculaire. Les spectacles religieux furent rejetés de l'enceinte sacrée.

« je me souviens de la Pâque 1342. « Ça chiait des bulles » comme disait les hérétiques, le pape était hors de lui! Sa fureur n'était pas celle du Che de Bethléem fouettant les boutiquiers, elle s'adressait à un simple fidèle. Pourtant il n'avait pas pissé dans le bénitier,

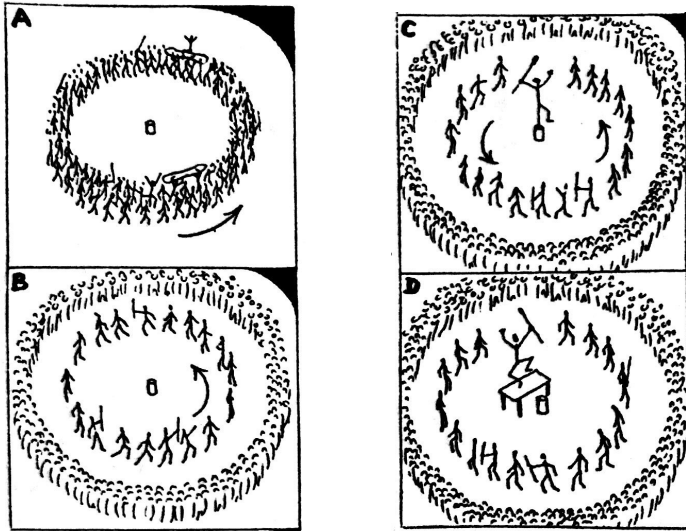


Figure 1

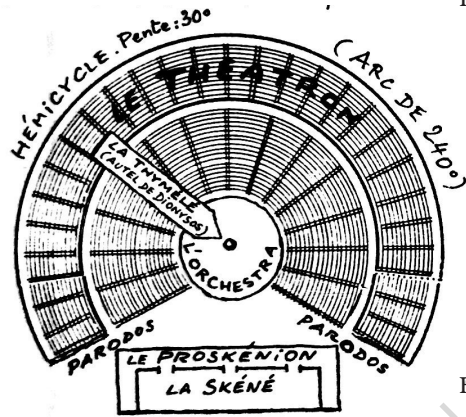


Figure 2

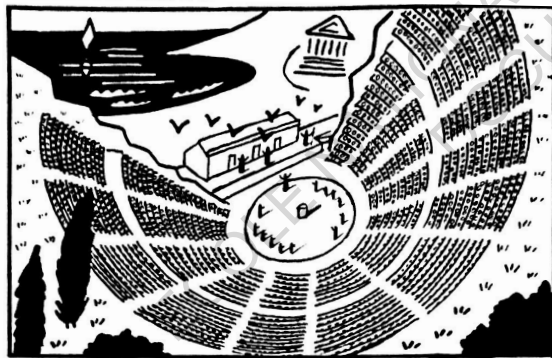


Figure 3

LE DOCUMENT LE PLUS IRRÉFUTABLE sur les Mystères, c'est la fameuse peinture de Jean Fouquet, une miniature, reproduisant une représentation du "Martyre de Sainte-Apolline" (vers 1450) d'Andrieu de la Vigne. La scène se passe, en 249, à Alexandrie où la sainte fut brûlée vive après avoir été torturée :



Figure 4

Figure 5



il avait ni craché sur la croix ni célébré une messe à l'envers, non, il avait simplement lu la Passion du Christ selon Saint Jean, comme de coutume la veille de Pâque. Mais sa lecture fut si « passionnante » que les fidèles bouleversés l'avaient applaudi. Voilà ce qui rendait fou le pape. Il gueulait en tisonnant l'âtre, maudissant le théâtre, réclamant le bûcher pour le lecteur d'évangile qui avait désacralisé le mystère divin en rabaisant le drame à l'humain. Bref, conclut ce pape en crachant, « je n'ai plus qu'à tirer le rideau. » (1)

Au XV^e siècle, une certaine bourgeoisie composée de marchands, magistrats, notables, s'emparent de ces représentations maintenant sorties des églises. Ils organisent et jouent eux même dans ces nouvelles parades et fêtes dans lesquelles ils trouvent un apport financier qui creusa les différences sociologiques. Rejetés de l'église, les styles dramatiques théâtraux (les Mystères) se développèrent donnant plus de place au registre comique qualifié de profane par la religion. Le théâtre connut une nette expansion aussi géographique que technique car il est l'initiateur de l'affranchissement de l'autorité de l'Église. Le retour vers un certain extérieur fut l'occasion pour plusieurs de s'exposer et pour d'autres d'être encore plus oubliés.

Les théâtres, des lieux d'ouvertures qui s'enferment

Le théâtre se cristallise finalement en un lieu clos pour de très longues années. Au XVI^e siècle, des théoriciens recommandent le retour à une architecture romaine séparant frontalement le lieu de représentation et le public. Cette réflexion va de pair avec le développement attentionné du décor nécessitant plus de détails visuels et techniques. Créer une différence entre « le lieu où l'on regarde et le lieu de représentation »⁽²⁾ puisque le décor est « cet autre monde ».⁽³⁾ Il prendra une place largement picturale car les acteurs n'interagissent pas avec lui. C'est le récit qui va s'imposer comme maître mot du théâtre et de l'art dramatique. Toute l'action théâtrale sera centralisée autour du texte effaçant les échanges avec le public. Ce phénomène de distanciation s'accroît avec la professionnalisation des acteurs. En termes d'architecture, le théâtre se développe en son fort intérieur. Son succès est tel que l'accès y est maintenant réglementé par la majorité des places devenues payantes. Cela réduira l'opportunité de toute personne de pouvoir assister à une représentation. Déjà bien ancré, le marquage des différences

(1): Jean Georges Tartare, 2011, *Grand Dictionnaire du théâtre de rue et des boniments*, éd. L'entretemps.

(2), (3): Écriture collaborative sous la direction de Daniel Couty et Alain Rey, 1980, *Le Théâtre*, ed Bordas

sociales s'accroît du XVII^e au XVIII^e siècle car le théâtre se développe encore, touchant les hautes sphères de la hiérarchie sociale. Les souverains, notamment Louis XIV, en sont de fervents adeptes. Pour les compagnies, ils sont de précieux atouts. Les monarques sont d'importants mécènes autant sur le plan financier que sur le plan moral. Mais la Révolution de 1789 vient bouleverser les privilèges. Du XVIII^e au XIX^e siècle l'architecture théâtrale ne connaît pas de changement mais une prolifération. Sur l'ensemble de la capitale française les théâtres naissent proposant des sujets politiques, ponctuation comique ou dramatique du contexte actuel. Se rapprochant d'un théâtre et d'une culture populaire, l'étroit lien entre les acteurs et les spectateurs est de nouveau tissé. Cependant, Paris débordant de salles, celles-ci finiront par accueillir différentes catégories de personnes. Le « grand public » s'impose petit à petit, ne représentant en rien tout le public. À cette époque, partout la censure se glisse dans les théâtres, mais après une vague de contestation allemande parmi les écrivains et acteurs, celle-ci déferle en France avec une horde d'auteurs romantiques. Ils s'insurgent d'une construction classique enfermant les écritures dans des méthodes de constructions rigides qui s'épuisent. Bloqués face à un public classique fidèle, le romantisme ne parvient pas à faire l'unanimité. Ce n'est que plus tard, lorsque la figure du metteur en scène s'affirme, que les pièces romantiques mettant en valeur une certaine liberté des corps et leurs places au sein de l'œuvre théâtrale que ces auteurs connaîtront leur essor. La capitale étant toujours aussi saturée au XX^e siècle, les théâtres se décentralisent aidés par une volonté de développement de la culture sur l'ensemble du territoire français. De nouvelles envies et pratiques émergeront.

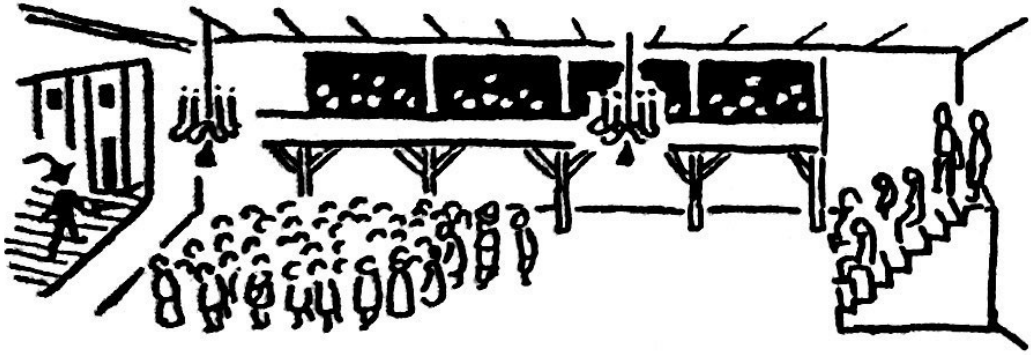


Figure 6

LA SCÈNE DU XIX^È SIÈCLE :

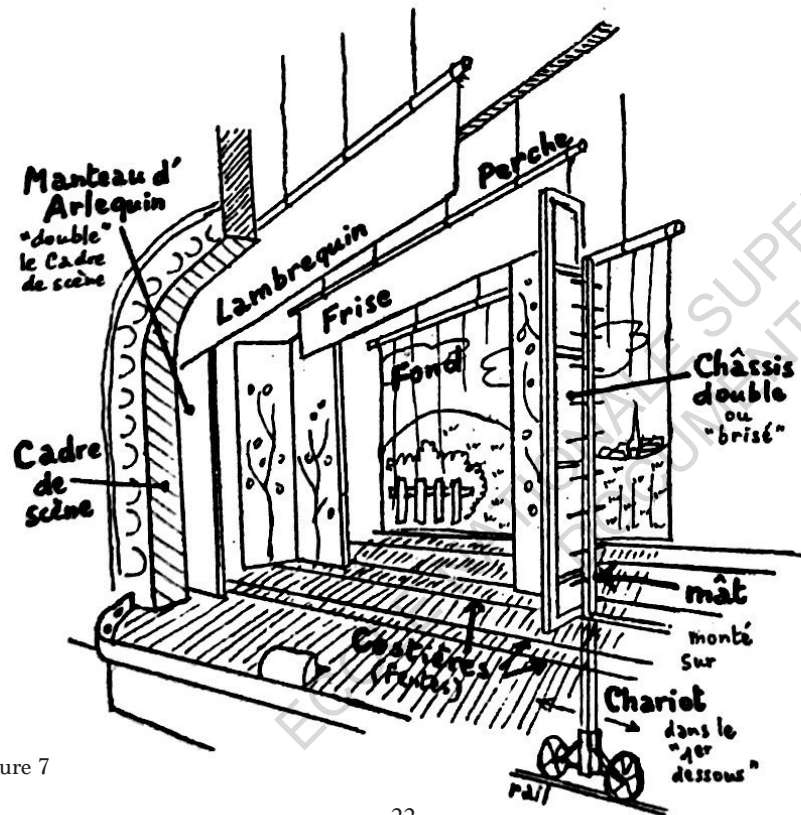


Figure 7

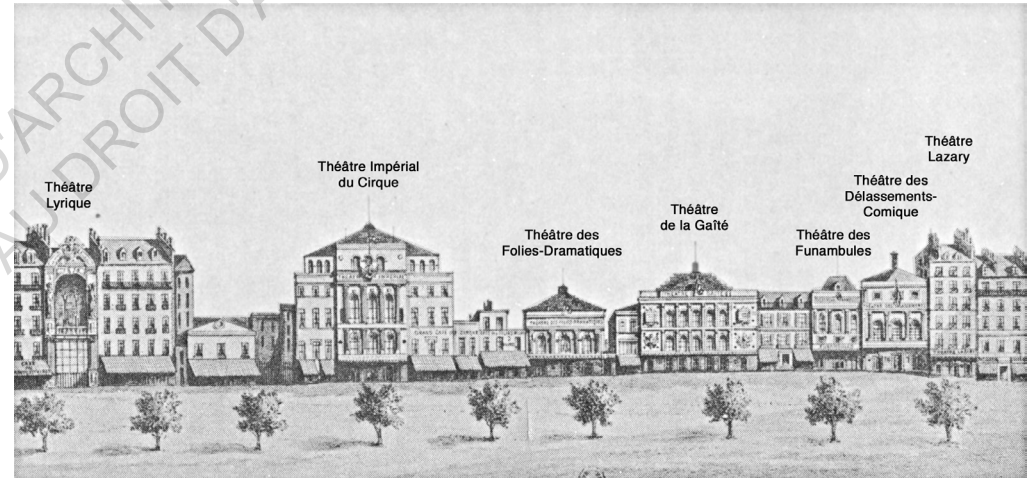


Figure 8

1.2. Le théâtre de rue à travers les événements de mai 68, l'expression de valeurs populaires

La traversée d'une atmosphère électrique venue foudroyer la France

Au XXe siècle, une volonté de rapprochement des artistes avec la population reste tout de même dans l'esprit de certains. Avec le développement massif des théâtres à Paris, le phénomène de décentralisation devient presque nécessaire. C'est une réelle politique qui est alors mise en place. Certaines structures s'institutionnalisent en devenant des théâtres nationaux financés par l'État. Tandis que d'autres se développent en tant qu'établissements privés. Les départements et les régions prennent petit à petit leur autonomie et établissent leur programme, leur fonctionnement. Ce sont d'abord les Maisons de la Culture qui naissent, accueillant artistes et spectacles venus des quatre coins de la France. Cependant, cette décentralisation, cette volonté de rapprochement avec un public plus large est finalement un échec. La pratique du théâtre en elle-même s'est largement ouverte à d'autres formes d'expression, de jeu, d'espace, de relation mais toujours dans des structures qui restent fermées avec un accès restreint par des places payantes. C'est lors des événements de Mai 68 que le théâtre sortira de ses murs et fera naître une autre vague de la pratique théâtrale. Les contestations de Mai 68 en France prennent leur influence des États-Unis. Durant cette même époque, de l'autre côté de l'atlantique, une lutte pour les droits civiques et contre la guerre du Vietnam engendre de grandes manifestations de toutes sortes. Ce sont les origines de la contre-culture américaine. Les artistes de Broadway s'expriment en dehors des établissements, ce qu'on appelle le « *Broadway-off* ». Ils utilisent des performances chocs dans les rues très fréquentées de New-York. Le terme « *théâtre de guérilla* » est employé comme pratique contestataire qui se déroule à tout moment, devant tout le monde et en tout endroit, c'est une méthode d'intervention lors de diverses manifestations. Cette colère éclate finalement en France impulsée par les étudiants. Pour cause, la guerre du Vietnam est ici aussi contestée avec la fin des années 60 qui marque des besoins de changements.

En Mai 68, la jeunesse étudiante déclare son profond ressentiment envers une société traditionnelle qui n'évolue plus et s'attache à des conventions rigides. L'objectif est de renverser l'ordre établi auquel se joindra quelques jours plus tard le monde ouvrier. Dans ce contexte socioculturel historique, le théâtre de rue reprend la qualification de « *théâtre de guérilla* » d'abord en tant que pratique d'un symbole contestataire. Sa naissance se trouvera aussi dans une logique de communication. La rue devient le terrain d'expression de toute population confondue, elle est le lieu qui représente le peuple, l'espace de l'info utile et urgente, d'action et de libre-expression. Les représentations de théâtre dans les rues seront à l'image et pour le peuple, « *l'art et le théâtre de rue en opposition à l'art légitime, autoritaire et commerciale: l'art n'est pas destiné à la classe sociale supérieure mais à l'ensemble des gens.* »⁽⁴⁾ Dans ce remue-ménage, le théâtre est une des branches révolutionnaires qui se lèvera aussi contre les principes académiques, « *c'est un théâtre moderne puisqu'il émerge avec l'époque, se pratique en elle, avec son actualité, il vit avec l'époque.* »⁽⁵⁾ Comme évoqué dans une précédente partie, c'est l'essor d'une nouvelle approche théâtrale. Celle-ci se développera finalement plus largement à l'intérieur qu'à l'extérieur mais elle sera l'avènement d'un autre rapport au texte. Les pièces écrites continueront certes d'être mise en scène mais c'est justement cette notion de mise en scène qui prendra une autre place. Le langage du corps s'impose dans son contexte, ses actes et ses espaces. Par cela, le théâtre ou spectacle de rue s'inscrit dans une gestuelle qui rapproche, qui crée un lien direct entre lui, son contexte et ceux qui regardent.

L'accalmie généralisée après la tempête

Mai 68 fut physiquement une impulsion primordiale pour la sortie du théâtre dans les rues. Au-delà d'une volonté de rapprochement avec le public et de représentation pour la population, les compagnies jouent en extérieur car les grands théâtres de la capitale française étaient occupés pour les débats, toujours en signe de contestation contre un système académique traditionnel. À ce moment, il n'y avait pas de règles à proprement dites, c'était du théâtre sauvage, du « *théâtre de guérilla* », les compagnies jouaient là où il y avait du monde. L'effervescence de cette période de grandes discussions collectives, de manifestations, de regroupement donne l'opportunité à de nombreuses compagnies de se former. Les contestations venues de chaque

(4), (5): Hee-Kyung Lee, 2013, *Les arts de la rue en France, Une logique de double jeu*, Ed L'Harmattan

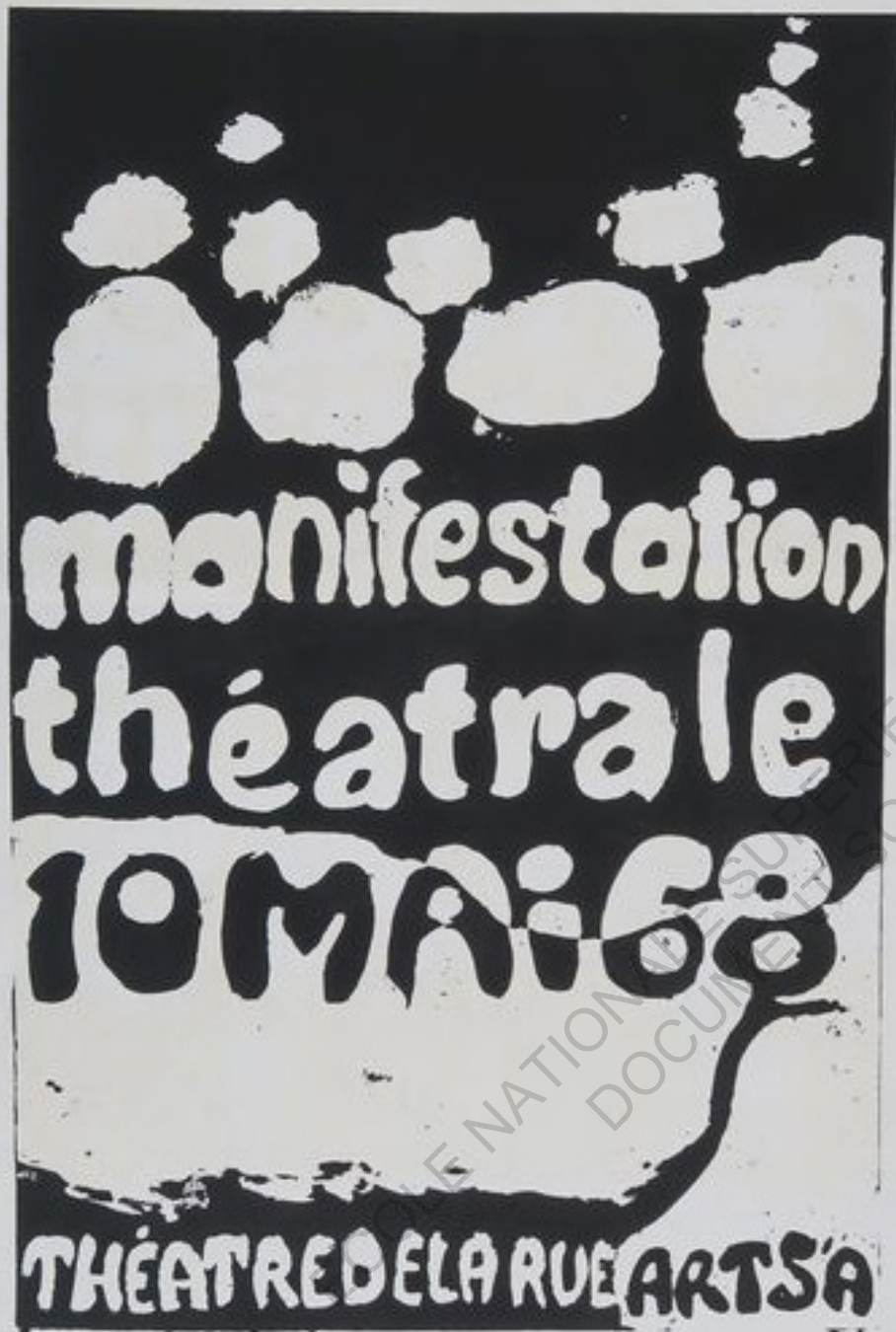


Figure 9

côté engendrent une multiplication qui finit par connaître son déclin.

« Il faut avoir le courage de reconnaître que trop de groupes de théâtre militant se sont abrités derrière la justification militante et derrière un « c'est bien assez bon pour la rue » inconscient pour offrir des spectacles d'une qualité consternante, et de nombreux groupes ont échoué, à cause de la trop grande capacité d'absorption de la rue. » (6)

La rue était sans aucun doute un moyen de recréer du lien avec la population et de s'adresser directement à elle et donc au plus grand nombre mais elle n'engendre pas de bénéfices. Faute de financements mais aussi de qualité tel que le dit Anne Quesemand, celles-ci ont tout simplement disparu ou se sont dissociées afin d'intégrer d'autres groupes plus importants. Au fur et à mesure, le théâtre et les spectacles de rue vont s'associer, en continuité des revendications politiques et sociales de Mai 68, aux grands mouvements. Elles participeront majoritairement aux manifestations du mouvement de Libération de l'Avortement et de la Contraception ou encore celui contre le Racisme et pour l'Amitié entre les Peuples. Toujours sous l'influence des interventions artistiques qui ont émergé précédemment, elles prennent cette fois un caractère plus festif. Elles s'expriment par des parades et des fanfares orchestrant haut et fort des chansons politiques. Pour Enrique Jimenez, le fondateur d'Oposito, les animations de la compagnie sont «comme une prolongation de l'action pacifiste, et la fête dans la rue comme une générosité humaine.»⁽⁷⁾ Cependant, ces grands événements vont s'atténuer. Dans la capitale, les rassemblements vont devenir plus ponctuels. Les compagnies vont alors fréquemment se déplacer en France et en Europe. À la fin des années 70, la politique des villes changent en faveur de la création d'actions culturelles, elle est au cœur des nouvelles campagnes, en particulier celles de la gauche. En continuité du phénomène de décentralisation, de grands événements sont mis en place. Les associations de spectacles de rue organisent des regroupements sur plusieurs jours dédiés aux spectacles de rue et aux « arts de la rue ». Au fur et à mesure, c'est lors de ces rencontres que la majorité des compagnies de spectacles de rue se retrouvent afin de se produire et peut-être, grâce à la magie du bouche-à-oreille, de se faire connaître.

(7): Hee-Kyung Lee, 2013, *Les arts de la rue en France, Une logique de double jeu*, Ed L'Harmattan

(6): Anne Quesemand, « à l'épreuve de la rue: entre la contravention et le contrat », dans Hee-Kyung Lee, 2013, *Les arts de la rue en France, Une logique de double jeu*, Ed L'Harmattan

1.3. L'avènement du spectacle de rue par les festivals

Le Festival d'Avignon, un cas d'école

Dès 1947, par le biais d'une exposition, Jean Vilar, jeune comédien et metteur en scène venant de se faire acclamer à Paris, est appelé à Avignon afin de remonter son spectacle dans le cadre d'une « *Semaine d'art* » dans la célèbre cour du Palais des Papes. Vilar refuse de jouer à nouveau Meurtre dans la cathédrale de T. S. Eliot et propose trois autres artistes mêlant textes classiques et contemporains. Ici sera gravé sur les pierres de la cité médiévale, les débuts de quelques jours de festival devenus rendez-vous international sous la chaleur étouffante de juillet. Son fondateur souhaite avant tout faire découvrir de nouveaux auteurs, acteurs et metteurs en scène dans différents domaines mais en particulier, offrir le théâtre et le spectacle à la majorité de la population n'y allant pas. Sa vocation est de partager un théâtre populaire. Il résume lui-même ses volontés en quelques mots, « *Le ciel, la nuit, la fête, le peuple, le texte.* »⁽⁸⁾ Il monte des spectacles en plein air dans la Cour d'honneur, prônant les qualités qu'offre le ciel étoilé, les places sont à de petits prix et la capacité d'accueil des spectateurs est grande. Le festival fonctionne, malgré des hauts et des bas, durant de longues années. Il s'institutionnalise et devient un incontournable. C'est à la fin des années 60 que le théâtre de rue prend une place inévitable dans la cité. Les compagnies se produisent « *hors Festival* », dans les rues, les petits théâtres, les cafés, à tel point que ce qu'on appellera le Off d'Avignon connaîtra une prolifération toujours plus grandissante. En juillet 1968, les contestations venues de Paris marquent la consécration du Off à Avignon. La jeunesse reproche injustement à Jean Vilar un théâtre au service de l'État, accueillant un public élitiste et des prix de plus en plus élevés. Le festival In (officiel) d'Avignon et le Off sont confrontés. Les rues de la ville sont le terrain de contestations d'une politique culturelle n'étant pas favorable à la majorité. Vilar blessé s'en défendra toujours.

« *S'il fallait lui désigner un fondateur, on pointerait Vilar du doigt lui-même, dont la réforme du festival ne vise qu'à cela: sortir de la Cour d'honneur, faire du théâtre dans la*

(8): Emmanuelle Loyer et Antoine de Baecque, 2016, *Histoire du théâtre d'Avignon*, Ed Galilimard

ville, pour un public plus large, moins connaisseur, provoquer la surprise, le débat. Vilar parlait de spectacles « hors Festival » et les encourageait: « Non seulement je n'ai jamais été opposé aux représentations hors Festival, mais plus encore, c'est ce que je conseille à tout animateur, souvent très jeune qui m'interroge: être hors Festival est aussi important désormais que d'être dedans... » (9)

Jusqu'à aujourd'hui, le Off est devenu un phénomène du Festival d'Avignon à part entière malgré la non-reconnaissance de l'État et des collectivités pendant longtemps. Au mois de juillet, les rues débordent, « *Avignon n'est plus une ville qui a un festival, c'est un festival qui a une ville.* »⁽¹⁰⁾ Pourtant, le Off a permis à de nombreux artistes de se faire connaître. Ici, le bouche à oreilles est le meilleur moyen d'attirer spectateurs et programmeurs. Malgré les avantages que certains en tirent, beaucoup considèrent le Off comme un marché proposant de bonnes comme de très mauvaises représentations. Car lorsque ce ne sont pas de grandes parades, la majorité des spectacles nécessitent une compensation financière afin de faire vivre les compagnies sur le mois de juillet. Avec ses allures festives qui monopolisent les rues et traversent la fameuse place de l'Horloge, Avignon est devenu le rendez-vous indispensable des artistes de rue, mais il est aussi un marché pour eux. Y participer est un coup financier non négligeable. Hébergements, inscriptions afin d'apparaître dans la programmation du Off, créneaux à trouver pour se produire dans de bonnes conditions. Finalement, c'est un « *capitalisme culturel* »⁽¹¹⁾ qui s'est inconsciemment frayé un chemin entre artistes, spectateurs, programmeurs, habitants et organisateurs. Mais n'enlevons pas complètement la magie du phénomène Avignon. Elle fait naître en protestation même du festival dit officiel, un lieu qui met en lumière tous les enjeux du spectacle vivant. Le théâtre et tout autre formes de représentations de rue sont reconnus en tant que pratique artistique à part entière. L'engagement politique qui se dégage depuis toujours de cet événement a permis d'offrir en tout temps et pour tous un investissement de la part des artistes. Ils emploient la colère de leurs revendications et transforment la ville en un tableau vivant qui accueille en son sein chaque personne prête à faire partie du jeu. Les spectateurs sont au rendez-vous, plus sous des casquettes de snob parisien, ouvrier ou élite mais sous le ciel commun d'un « *public festivalier.* »⁽¹²⁾

(9), (10), (11), (12): Emmanuelle Loyer et Antoine de Baecque, 2016, *Histoire du théâtre d'Avignon*, Ed Galilimard



Figure 10

Figure 11

Les festivals d'Aurillac et Chalon-sur-Saône, des espaces de reconnaissance et d'envie devenue événements phares du spectacle vivant.

Dans les années 80, le théâtre de rue accompagné des autres disciplines se réunissent sous le même emblème de celui des arts de la rue. L'augmentation des compagnies est nette et les regroupements se multiplient. En 1986, Michel Crespin met en place le Festival d'Aurillac qui deviendra le Festival européen de théâtre de rue. Son fondateur est depuis toujours un grand adepte de théâtre de rue. Il crée sa compagnie en 1970. Puis en 1980, il organise « *La Falaise des fous* », un grand rassemblement qui fait figure de manifeste des artistes de rue et de la figure du « *nouveau saltimbanque* ». En 1983, à Marseille il fonde Lieu Public, un Centre national de création des arts de la rue. Trois années plus tard, la première édition du Festival d'Aurillac marque l'une des ultimes créations de Michel Crespin et soudera la place des arts de la rue dans le paysage culturel français. Il est un des fervent représentant de sa pratique autant que de celle des ses camarades et grâce au festival, le ministère de la culture et la région d'Aurillac prirent une place majeure dans l'aide et la reconnaissance des compagnies. Pour la politique de l'époque qui comprend une prise en main importante des enjeux culturels, notamment avec la décentralisation, le festival d'Aurillac s'inscrit en « *référence pour les pouvoirs publics* »⁽¹³⁾, sa légitimité est scellée. La notion de « *populaire* » reste toujours sur les bouches des élus locaux comme le maire adjoint responsable des affaires culturelles de l'époque qui dit « *faire quelque chose de populaire sans que ce populaire soit synonyme de sous-culture.* »⁽¹⁴⁾ C'est avec cette notion que Michel Crespin et l'association Éclat (corps fondateur du festival) réalisent un véritable bouillon de magie dans la ville. Les festivités débutent doucement. Ce sont d'abord une dizaine de spectacles qui sont proposés, dont la majorité sont gratuits et se baladent dans la ville. La rue et ses spectacles prennent une dimension artistique beaucoup plus affirmée puisque la ville est largement mise en avant dans ses caractères spatiaux et sociaux. Les capacités d'adaptation des artistes offrent au public une venue chaleureuse soucieuse de la diversité de regards, de sourires et de rires auxquels ils s'adressent. Le rapport des artistes et leurs spectacles avec celui de la ville et ses habitants devient un seul et même corps durant ces quelques jours du mois d'août. Aujourd'hui, le Festival d'Aurillac est un événement majeur de la scène culturelle urbaine qui accueille chaque année des centaines de compagnies.

(13), (14): www.aurillac.net



Figure 12



Figure 13

Autre festival des arts de la rue devenu une référence, celui de Chalon-sur-Saône, autrement dit, Chalon dans la rue. Seulement un an après celui d'Aurillac, en 1987, deux comédiens, Pierre Layac et Jacques Quentin s'inspirent de la petite ville du cantal et tentent l'aventure. Aidés par la municipalité, ils accueillent eux aussi des compagnies afin de les aider à se produire. Ils instaurent pour cela un lieu spécifique, l'Abattoir. Ici, toutes pratiques pourront être représentées du temps qu'elles s'exercent dans l'espace public. « *Aucune forme, aucune discipline n'est privilégiée. Seul mot d'ordre : s'inscrire dans l'espace public.* »⁽¹⁵⁾ Les premières éditions sont également peu connues au début, puis l'ensemble des participants et organisateurs entrent dans l'effervescence qu'engendre les représentations des artistes. On retrouve le principe du In et Off avec le In offrant l'avantage de financer les compagnies pour qu'elles se produisent. Mais finalement, le In et le Off ne connaissent pas la différence que l'on a pu noter au festival d'Avignon. Ils sont un même festival. En 2019, il est justement décidé de changer sa dénomination de sélection en l'appliquant par type de spectacle avec « *partis pris de création* »⁽¹⁶⁾ ou « *espace de tentatives* ». ⁽¹⁷⁾ Une façon sans doute de se détacher des termes In et Off aujourd'hui lourds de sens et ne représentant plus vraiment le fonctionnement et l'organisation générale du festival. Utilisant moins le terme de rue que celui d'espace public, la base artistique du festival se fonde sur la même que celle d'Aurillac. Créer un rapprochement entre relation sociale et spatialité a permis de refléter, grâce aux multiples interventions artistiques, une toute autre dimension de l'espace public. Ce « mot d'ordre » est comme une invitation à faire de la ville un terrain mêlant l'ensemble des caractéristiques qui la compose. Les comédiens, danseurs, chanteurs, investissent le pavé donnant l'illusion et pourtant la possibilité de percevoir et de vivre des lieux connus ou inconnus d'une autre manière. C'est pourquoi, la ville de Chalon-sur-Saône, le festival et l'Abattoir s'inscriront toujours ensemble dans une logique d'échange entre habitants, artistes et spectateurs. La pratique des arts de la rue reconnue et une administration qui la soutient fortement, la Fédération Nationale des Arts de la rue, créée quelques années auparavant, institue les Centres nationaux des arts de la rue labellisés par le ministère de la Culture. Aujourd'hui et depuis le décret de 2017, ils se nomment les CNAREP, Centre nationaux des arts de la rue et de l'espace public, se déployant sur un réseau de plusieurs établissements d'accueil en France; L'Abattoir de Chalon-sur-Saône, Lieu Public à Marseille créé par Michel

(15), (16), (17): www.chalondanslarue.com

Crespin ou encore Le Parapluie à Aurillac, à la suite du festival de la même ville. Onze autres seront répartis dans différentes villes de France. Sur l'ensemble du territoire, les arts de la rue connaissent une reconnaissance et un développement accentué par l'importance qu'ont engendré ces regroupements autant pour les artistes, les politiques que pour la joie des spectateurs.

Conclusion

Au cours du temps, on observe que les spectacles de rue, qu'ils soient de petite ou grande envergure, ont toujours été présents dans le paysage urbain. Ils s'inscrivent, sans reconnaissance, dans des événements d'abord religieux. Sous l'Antiquité, afin d'honorer les dieux et raconter leur histoire puis au Moyen-Âge, dans des scènes quotidiennes telles que les marchés ou lors de processions en des moments spéciaux (par exemple Pâques). Le rapport à l'extérieur est d'abord une façon de rassembler mais les représentations finissent par investir des lieux fermés, pour cause, elles se sont préalablement détachées des normes et interdits religieux. L'histoire des arts de la rue ne se distingue pas de celle du théâtre car elle naît en contestation de celui-ci. Après qu'il soit tant privilégié par son public, son architecture, son élitisme, ses prix, c'est une flambée de protestations urbaines qui embrase les villes. Les valeurs sociales de rapprochement avec le public et la valorisation d'un accès pour tous fait naître un art de la rue aussi grand que prolifique. Pourtant, la reconnaissance est longue malgré les propositions aussi diversifiées que belles marquant une grande maîtrise de la part des artistes. Leur pratique faisant corps avec tout ce qui compose le contexte dans lequel ils se produisent a provoqué la mise en lumière d'un art au service de la majorité. Les politiques ont finalement compris, reconnus et aident désormais à la construction de rencontres qui leur sont dédiés. Aujourd'hui, les arts et spectacles de rue sont largement des événements et regroupements d'artistes dans le cadre de plus ou moins importants festivals. Que les spectacles soient de grandes parades ou ne nécessitent que quelques bouts de trottoirs, ils prendront une place et s'intégreront à l'environnement urbain. L'espace public n'est plus seulement un espace de

passage, il est pour les artistes de rue un lieu d'évolution artistique et de rencontre avec le public qui caractérise leur pratique. Il deviendra aussi pour les spectateurs l'occasion de percevoir et d'imaginer ces différents lieux par un sentiment d'étonnement et d'ouverture à un vaste champ des possibles.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

2. L'ESPACE PUBLIC, DE NOUVELLES SCÉNOGRAPHIES POUR NOTRE VIE QUOTIDIENNE

2.1. Inattendu ou prévu, les arts de la rue agitateurs d'espaces

Faïlle spatiotemporelle

La ville, par l'ensemble des espaces qu'elle offre, permet certes des interventions prévues, dont on a eu vent de l'évènement, d'avoir vu le montage et la préparation en amont mais elle permet aussi de créer la surprise. Dans ce cas, l'espace public devient autant la scène que le terrain de représentation mais il apporte en plus un questionnement. L'endroit où se trouve l'intervention devient un lieu d'interrogation de la part des habitants. Le lieu dans lequel est arrivé le spectacle change d'un coup d'un seul un espace qui la veille accueillait encore les mouvements quotidiens des citadins. Mais en ce jour, les passants se retrouvent nez à nez avec un dispositif et des personnes qui se sont installées et commencent leur histoire. C'est ce qu'a imaginé la compagnie Le Phun (Pour un Humour Universellement Nécessaire). Une nuit, une famille de jardiniers initialement installés à la campagne décident d'investir les rues afin de vivre « à la ville ». Ils déversent des tonnes de terreau sur des places, près d'arrêt de bus, des quais de gare et élisent domicile. Chaque nuit leur potager prend de l'ampleur, les racines poussent et viennent titiller les habitudes urbaines bien rodées de notre quotidien. Aujourd'hui, une cabane est montée, demain, la vache viendra paître. Le paysage est transformé autant par l'installation des acteurs que par les changements que celle-ci impose. La circulation est déviée, les habitants ne font plus que passer, ils s'arrêtent. S'engage alors une discussion entre comédiens et habitants, passants. Ils questionnent directement les comédiens, regardent ce qui se passe, observent le pourquoi du comment ils sont arrivés là. Les acteurs, toujours en jeu, parlent de leurs plantations, n'hésitent pas à donner des conseils aux curieux qui ne sont finalement plus de simples citadins mais spectateurs. L'arrivée impromptue de l'installation dans l'espace public fait de lui un lieu de surprise, tellement une surprise que celle-ci en devient une perturbation forçant la curiosité des passants. Pour aller plus loin, le dispositif repartira comme il est arrivé. Il sera démonté dans la nuit et au petit matin il n'y aura plus rien. Le lieu reprendra sa dimension initiale avec sa fréquentation, sa circulation, son éclairage. Malgré un



Figure 14

retour à la normale, le questionnement et la perturbation sont finalement encore présents. Pourquoi sont-ils venus si peu de temps (quatre jours)? Comment sont-ils répartis? Où sont-ils répartis? Par le caractère éphémère de l'installation, l'imaginaire sera stimulé. La compagnie La Machine avec L'Aéroflorale II, utilisera aussi cette technique. Cette fois-ci encore de nuit, le dispositif apparaît dans un espace public, souvent de grandes dimensions et raconte l'histoire de L'expédition Végétale.

« L'engin atterrit dans la nuit sur une place du centre-ville, débarque sa collection de plantes, installe son campement et son laboratoire de recherche. Pendant quatre jours, les scientifiques procèdent à des prélèvements et des expériences dans la rue afin d'étudier la biodiversité urbaine. L'équipe de chercheurs a réussi à capter et stocker l'énergie électrique véhiculée par les plantes, fournissant assez d'énergie pour rendre l'engin complètement autonome dans ses déplacements. » (18)

L'espace public devient piste d'atterrissage et site expérimental de l'Aéroflorale II, alors qu'hier il était propice à la circulation, la pause de midi ou encore l'air de jeu. Les réponses apportées par les comédiens racontent l'histoire de la présence des personnes et de leur installation, donnant des raisons et justifications au lieu pouvant l'éloigner complètement de celle que pourrait donner une personne qui le fréquente souvent. Alors, l'espace donne d'autres idées, pouvant nous être complètement étrangères ou au contraire se rapprocher de nos pratiques et de nos imaginaires, de fréquenter et de côtoyer ce lieu. L'espace public en lui-même porte finalement une dimension inattendue nous faisant imaginer la ville telle qu'elle est en telle qu'elle pourrait être. L'utilisation de l'existant apporte une accroche qui aide au développement d'un nouveau récit et l'éphémère attise notre curiosité et échauffe notre imaginaire. Dans ces deux cas, cette technique est une manière de nous perturber autant que de nous émerveiller.

Catalyseur émotionnel

Dans ses définitions, le phénomène de surprise s'inscrit dans un moment ou un acte inattendu comme imagé ci-dessus. Cependant, il se traduit également par une réaction d'étonnement ou de stupéfaction. Le cas de ce sentiment survient lorsque nous avons préalablement connaissance

(18): François Delarozière, *La Machine spectacle*, 2013, Ed Actes Sud.



Figure 15



Figure 16

de ce qui pourrait se passer ou de ce qui pourrait nous être montré à voir. Mais ce à quoi nous nous attendions dépasse finalement ce que nous avons imaginé, nos « idées reçues ». Le moment peut nous surprendre, nous saisir dans un bon ou un mauvais cas mais il engendrera tout de même une réaction allant au-delà de nos espérances. C'est sur cette définition que le spectacle de rue prendra sa place dans sa pratique, son rapport à la ville et aux spectateurs. Puisque surprendre le spectateur c'est aussi lui donner une raison de l'attirer, de le faire dévier de son chemin pour qu'il s'approche, regarde, écoute et profite du moment inédit que lui offre les artistes de rue.

« Certes, nombre de ces propositions artistiques sont programmées dans le cadre d'un festival ou d'une manifestation officielle et de ce fait peuvent être attendues par des publics informés, quelques fois initiés. Mais dans le flot des spectateurs subsistent toujours des passants enrôlés dans le mouvement. Certains d'entre eux se distinguent par des regards, des commentaires qui marquent le doute et leur incapacité (au moins temporaire) à déterminer s'ils sont témoins d'une fiction ou de la réalité. Pour ces derniers l'expérience de l'insolite est d'une autre nature, non plus seulement celle engendrée par l'intention artistique mais également celle engendrée par l'événement perturbateur du quotidien. » (19)

Les arts de rue regroupent de nombreuses formes de pratiques, allant du théâtre au dessin en passant par l'éclairage. C'est sur ce dernier que la ville de Lyon fonde sa célèbre Fête des Lumières. Durant quelques jours de décembre, la ville invite des artistes à créer des installations lumineuses. Ici, la lumière est utilisée sous tous ses aspects, naturelle comme le feu ou artificielle telle que l'éclairage public, l'ajout de néon et de grands spots. De nuit, la ville entière ou en des endroits précis (installation dans des parcs) est transformée. Grâce à la lumière une toute autre ambiance de l'environnement citadin lyonnais est montrée aux habitants et spectateurs. Pour illustrer, la compagnie Carabosse intervenue ces dernières années a utilisé la flamme. Elle inscrit ces dispositifs en se fixant sur l'architecture et les éléments composant l'espace public. Une manière de donner à voir la ville dans une démarche plus poétique. Comme nous le savons, la lumière est source de fascination pour les êtres humains. Alors ici, elle est mise à notre service afin de faire valoir, grâce à la main des artistes, une beauté aussi surprenante que perturbante d'une ville qui d'ordinaire ne nous offre pas les mêmes représentations. Ricardo Basualdo, architecte et concepteur

(19): Martine Maleval et Jean-Marc Lachaud, 2015, *Rue des arts, Productions artistiques et espace urbain*, Ed L'Harmattan.

d'événement culturel dans l'espace public parlera de « réveiller le merveilleux urbain ». (20) Il sera question pour lui d'avoir un « moyen d'articuler le spectaculaire urbain à une dynamisation de l'énergie créative et l'imaginaire d'une communauté ». (21) Dans cette idée mais d'une manière bien différente, la compagnie Royal de Luxe autrefois établie à Nantes réalise des spectacles caractérisés de parades mettant en scène une histoire composée de personnes gigantesques. Lorsque la compagnie annonce la présentation d'un nouveau spectacle, c'est un événement qui s'accomplit à l'échelle de la ville. Les habitants et spectateurs venus de l'extérieur sont au rendez-vous. Le personnage du géant, gigantesque marionnette de la taille des immeubles déambule, régi par la centaine de membres de la compagnie. Il est accompagné de la petite fille, elle aussi aux allures démesurées, qui découvre les rues de la ville. Des girafes à la mécanique incroyablement complexe auront l'occasion de galoper sur les pavés et venir saluer un habitant du quatrième étage. Le spectacle offert à toutes personnes propose des réalisations aux dimensions telles qu'elles nous laissent sans voix. L'impressionnante mise en œuvre des techniciens, qui conduisent, tirent, sautent, font vivre un récit aux envergures dépassant toute concurrence. Mais au-delà de toute la technique, l'histoire qui accompagne les géants apporte elle, la poétique et l'enchantement d'une ville devenue lieu d'accueil d'une épopée titanesque.

D'un côté des effets lumineux et de l'autre des dimensions gargantuesques. Des arts de la rue qui ne provoquent pas une surprise de l'ordre de l'inattendu perturbateur du quotidien mais, tel qu'il est dit dans la citation précédente, une stupéfaction due à un « événement perturbateur du quotidien. » On en connaît le jour, l'heure et les auteurs et pourtant, leur présence provoque sur leur passage étonnement, questionnement et pousse à l'imagination. L'appropriation des espaces publics par les artistes de rue transfigure les lieux le temps d'un instant. Elle donne l'opportunité d'imaginer sur le moment ou en un autre temps les possibilités variables des espaces que nous fréquentons.

(20), (21): Ricardo Basualdo, 1983, « Réveiller le merveilleux urbain », *Le merveilleux urbain*, Nordeste, n°4, numéro spéciale.



Figure 17



Figure 18

2.2. Des récits et imaginaires qui transfigurent l'espace

En un coup de baguette magique

Les artistes de rue nous racontent des histoires. Non dans l'idée de nous défaire de la réalité mais dans son contraire, en utilisant la réalité, la nôtre comme la leur, afin de l'élever en une autre dimension. Leur terrain d'action est fait de ce avec quoi nous vivons et côtoyons habituellement. Ici la ville devient le double espace de la représentation. Sans les différencier l'un de l'autre, l'espace public est la scène et la salle. Les rues prennent des allures de plateau de danse, de praticable d'acrobaties, de chemins de parade suivie par une foule qui ne fait finalement plus attention à la vitrine d'un nouveau magasin ou d'une publicité convaincante qui attire les yeux ordinairement. Les façades d'immeubles sont des perchoirs, les balcons qui se font face sont le pont A et le point B d'une longue guirlande colorée. Les pavés font de la musique, ils claquent sous les talons des comédiens. Les escaliers et les bancs, fidèles accueillant de corps essoufflés, de miettes de sandwich ou de juteux ragots ne sont plus, ils ne remplissent plus leur fixe rôle. Les espaces verts, nos poumons de villes, sont la basse-cour de chèvres et de poules qui picorent les récentes graines semées par ce jardinier paraissant, comme ses courgettes, sortie de terre. La ville et les espaces qu'elle offre sont utilisés, employés, adoptés, maniés, manipulés mais chacun d'eux, au fond, se resteront fidèles. Pour leurs représentations et à nos yeux, les artistes de rue transfigurent l'espace. En lui-même, l'espace public ne change pas, il est juste montré sous un nouveau jour.

« Et d'ailleurs, dans la transfiguration, on ne sait jamais bien ce qui vient de l'objet et ce qui tient au changement de regard. La ville est transfigurée: sa forme est intacte, c'est bien la même ville. Mais elle apparaît dans une tout autre extase, sur un tout autre plan de manifestation. » (22)

Les spectacles de rue débarqueront mais ils ne débarqueront pas tout seul. Avec eux, le public se prendra au jeu et participera à cette grande transfiguration de nos villes. Par leurs récits, les artistes font émerger

(22): Texte de Denis Guénoun, 2005, *Aurillac aux limites: théâtre de rue*, Ed Actes Sud



Figure 19



Figure 20

une imagination aussi collective que personnelle. La part d'interprétation ouvre ses immenses portes afin de laisser à chacun le chemin qu'il veut se donner du spectacle à ce moment et en cet endroit. La transfiguration des villes est dans l'imaginaire des acteurs mais aussi dans celle du public. Cependant, la part physique de la transfiguration, venant encore une fois, des comédiens et des spectateurs, donne à la ville des images dépassant toute représentation quotidienne, de nouvelle dimension sont données à l'espace public. Pour les artistes, leurs installations et leurs mouvements sont ces catalyseurs d'instantanés inédits venus bousculer la fonction de cette rue, cet immeuble, ce balcon, ces escaliers, ce banc ainsi que ce carré de pelouse. Le théâtre Graslin, à Nantes, est une architecture fermée. On y entre pour assister à un opéra. On monte les marches, passe sous le fronton entre les colonnes pour saisir une porte et se retrouver dans l'enceinte du bâtiment. Mais cet été, l'architecture du théâtre Graslin est apparue comme une gigantesque fontaine. Le théâtre était toujours là, derrière ce rideau d'eau mais pourtant il était autre. Portait-il encore sa fonction de théâtre? Pouvons-nous encore entrer à l'intérieur? Finalement le spectacle est sorti du théâtre, il s'est produit à l'extérieur. C'est ensuite que l'architecture est réapparue, dans sa forme initiale. L'artiste a donné au public une « *autre forme de visibilité* ». (23) Mais d'une autre manière, ce sont les spectateurs qui participent eux aussi à la transfiguration de l'espace. Les foules le changent autant que le décor qui recouvre une façade. Lorsque d'ordinaire les rues et les places sont des lieux de mouvements, au flux incessant de la journée et presque inexistant la nuit, elles sont au moment de la représentation, une succession de vagues formant petit à petit une marée noire. Si on imagine un parking, aux indications bien tracées, les voitures bien rangées, les trottoirs bien délimités, les arbres bien disposés, ponctuellement, afin d'apporter un peu de verdure. Puis, imaginons des gens assis sur les trottoirs et par terre, allongés à l'ombre des arbres, montés sur des rambardes, les grands devant qui gênent les petits derrière, l'enfant sur les épaules de son père, le chien qui aboie sans doute d'ennui, la voiture qui débarque d'une rue contrainte d'aller ailleurs et se demandant si il était bien là le parking. L'attention est collective, tous ont le regard convergent en un même point, sur la représentation. En ce moment, le parking est un terrain caché, mais il est ouvertement un espace d'accueil victime d'une double transfiguration. Par leur présence, le spectacle et les spectateurs donnent à voir une nouvelle histoire de l'espace public, puis l'instant d'après, l'espace se vide laissant la place à un autre récit possible.

(23): Texte de Denis Guénoun, 2005, *Aurillac aux limites: théâtre de rue*, Ed Actes Sud



Figure 21



Figure 22

La compagnie Ilotopie s'inscrit sur la scène des arts de la rue en France et à travers le monde depuis maintenant plus de quarante ans. À elle seule, elle est un bouillon de personnes venant de tout horizon, danseurs, sociologues, comédiens, menuisiers... Dès ses débuts elle se produit en terrain urbain, s'immisçant dans, sur et à travers les nombreux espaces publics proposés par les villes. Encore aujourd'hui, elle ne se voit pas ailleurs que dans des lieux accessibles à tous et au plus grand nombre. Même si la politisation citadine et son rapport à la construction urbaine normée lui offre toujours la possibilité et peut-être un peu moins l'envie de se produire en ville, elle s'est, dans une nouvelle volonté, détachée des centres pour rejoindre les étendues plus vastes du territoire. Mais cela n'enlève rien à ses valeurs dans la construction de ses représentations. Son rapport au spectateur est primordial. La compagnie donne à voir au public, elle propose des installations, des spectacles en des lieux choisis ou imposés. Ceux-ci sont largement travaillés, finement documentés et abordés car souvent, un sujet politique et social s'immisce dans la poésie du tableau. Pourtant « *tout le monde fait tout, chaque spectateur doit s'inventer son histoire, pas de narration mais de la polysémie à travers des flots d'images et d'émotions.* »⁽²⁴⁾ Telle que le dit Françoise Léger, qui fut longtemps directrice artistique de la compagnie avec Bruno Schnebelin, Ilotopie expose et intègre des images aux lieux. Elles permettent d'éveiller de façon bien singulière des pensées et d'imaginer des manières de s'appropriier et voir l'espace pour et en tant que spectateurs. Cela peut aller d'une prise de conscience, d'un souvenir qui remonte à l'émergence d'une idée. Mais ce qui aura été vu en cet instant et en cet endroit n'aura pas la même valeur qu'hier, en ce même endroit qui d'ordinaire nous est si familier. L'architecture, le mobilier urbain, le sol composé de dalles, de béton ou de pavés auront changé, ils ne porteront plus les mêmes émotions.

La compagnie est venue titiller l'étonnement et l'imaginaire du « *public-population* » en bousculant le quotidien. De cette manière, les comédiens ont transfiguré des espaces, toujours publics, en détournant les « *us et coutumes* » de l'existant urbain. Dans une de leur première représentation, « *Le Grand Étendage* », après avoir mis en scène le démarrage de machines à laver

(24): Éric Heilmann, Françoise Léger, Jean-Louis Sagot-Duvaurox, Bruno Schnebelin, 2008, *Les utopies à l'épreuve de l'art - Ilotopie*, Edition L'entretemps



Figure 23

sur-dimensionnées, ils ont tiré plusieurs kilomètres de fil à linge dans la ville d'Albi. Se servant des lampadaires, des rambardes, tout ce qui pouvait permettre une accroche facile et en hauteur de fils. C'est ensuite que la tâche commence. Le pantalon, la chemise, le marcel, le soutien-gorge, les culottes, une flopée de vêtements sortie de la machine à laver de « *Monsieur tout le monde* »⁽²⁵⁾ épinglé avec soin et séchant au gré du vent chaud du Sud. Par cette occupation de l'espace au-dessus de nos têtes, Ilotopie expose nos quotidiens intimes en dehors des buanderies, des chambres ou des jardins. Les espaces publics et communs sont devenus transpositions et reflet de nos propres intérieurs. La ville est devenue tancarville par ce qu'elle offre, image décalée de notre quotidien domestique. Les réactions sont mitigées entre rires et indignation. En Espagne, l'installation a provoqué un tollé de contestations car quelques années auparavant, l'interdiction pour les habitants d'étendre leur linge en extérieur fut décrétée. Rappel de mauvais souvenirs pour la population, sans doute. Mais la compagnie ne s'arrête pas là. Avec « *La Vie en abris bus* », les comédiens d'Ilotopie reproduisent, dans la structure d'un arrêt de bus, une petite cuisine, avec sa gazinière, la bouilloire... « *Un morceau d'intérieur, déplacé là avec ses habitants* »⁽²⁶⁾, même le couchage est présent, mais il se range pour laisser place à la vie de la journée. L'abribus est devenu le studio d'un couple. Ils dialoguent avec les usagers, à qui ils proposent des cafés, ainsi que la maréchaussée. Le matin, l'odeur de pain chaud divague en même temps que la ville s'éveille et se met à tourner telle une horloge parfaitement calibrée. Cet « *abribus* » est ce tic-tac en plus, qui encore une fois vient perturber et apporter une dimension poétique et révélatrice à des lieux qui au quotidien s'effacent. Pour Ilotopie « *Travailler avec le réel est une entreprise politique par essence. Choisir l'espace public comme scène, réintroduire du mythe et de l'utopie dans l'espace de vie commun, c'est faire entendre que nous pouvons agir sur notre quotidien, sur notre manière d'être ensemble et de partager.* »⁽²⁷⁾ Encore une fois, mais au-delà des abris-bus, la compagnie a décidé de s'intégrer directement au réseau de transport en commun de la ville. Ils ont pris le « *commun* » au mot. Les bus font leur trajet habituel avec leur chauffeur habituel, ils transportent toujours du monde mais cette fois-ci dans un autre « *monde* ». Dans les locaux techniques de la société de transports, ici à Bourges, les acteurs d'Ilotopie ont fait de ces bus des havres de paix. En enlevant la majorité des sièges pour laisser place à la nouvelle

(25), (26): Éric Heilmann, Françoise Léger, Jean-Louis Sagot-Duvaurox, Bruno Schnebelin, 2008, *Les utopies à l'épreuve de l'art - Ilotopie*, Édition L'entretemps

(27): Texte réunis par Marcel Freydefont et Charlotte Granger, 2008, *Le théâtre de rue, Un théâtre de l'échange*, Centre d'études théâtrales, Université catholique de Louvain

« *décoration* », ils ont transfiguré « *ces intérieurs bien rangés en univers oniriques, décalés, théâtre d'atmosphère.* »⁽²⁸⁾ La « *cour de ferme* », le « *sous-bois* », le « *Vrai théâtre de boulevard* », le « *Voyage autour du corps* », le « *Bus gastro* », « *L'Orient Express* », toutes des ambiances différentes installées à l'intérieur de ces géants de métal en mouvement et proposant de réels services et personnages liés à cet étrange aménagement. Ici encore, Ilotopie expose des images avec lesquelles le public pourra composer et imaginer d'autres formes du quotidien. Mais ce qui caractérise, dans l'imaginaire commun, les actions d'Ilotopie, sont ses représentations sur l'eau. Ces fleuves et rivières qui traversent les métropoles sont les raisons pour lesquelles les villes sont sorties de terre. Alors afin que ces eaux ne soient plus frontières, chemin de balade ou de commerce, interdite car polluée ou protégée, afin qu'elles soient autre, Ilotopie les a investies. Avec « *Narcisse Guette* » et « *Fou de Bassin* », la compagnie illumine les flots, multipliant la lumière de leurs feux d'artifices sur les reflets, faisant des ces étendues liquides des scènes. L'eau est devenue cet autre espace public, certes moins accessible mais étant inscrit dans le paysage urbain de notre quotidien, pour nous, spectateurs sur les berges. Ce ne sont que des exemples parmi tant d'autres interventions qu'Ilotopie a fait naître dans l'espace public un enchantement poétique, des bouleversements politiques et sociaux de nos vies, de l'imagination et questionnements sur ce que nous avons vu et vécu et ce qui une fois encore pourrait nous être donné à éprouver.

« *Selon les hommes, les circonstances et les sites, c'est à travers un langage d'images vivantes, d'offrandes poétiques ou d'action-spectacles que quotidien, ville ou paysage trouvent de nouvelles relations : rencontres intimes ou grandes mises en scène urbaines et spatiales sont ici pleines de corps et de performances à vivre par des spectateur-sujets devenus actifs et réactifs.* »⁽²⁹⁾

(28): Éric Heilmann, Françoise Léger, Jean-Louis Sagot-Duvaurox, Bruno Schnebelin, 2008, *Les utopies à l'épreuve de l'art - Ilotopie*, Édition L'entretemps

(29): <http://ilotopie.com/la-compagnie/?lang=fr>



Figure 24



Figure 25

2.3. L'espace public qui ouvre le champ des possibles

Ces petites choses qui en construisent de grandes

Le champ des possibles est cette idée que malgré ce que nous vivons, notre quotidien, rien n'est finalement inscrit dans une certaine fatalité. Il en va de notre personne mais aussi grâce aux autres de trouver des alternatives qui nous correspondent. L'espace public semble fini par nos propres utilisations mais l'image et la dimension que nous offre le spectacle de rue nous permet une vision plus large afin de nous rendre compte des capacités infinies que peuvent induire les lieux urbains. Certes, l'immensité des villes, les constructions semblant si statiques dénuées, au-delà de leur agitation interne, de tout mouvement. Ces structures qui nous dépassent donnent l'impression de s'inscrire sur une autre échelle. L'espace public lui, par la place qu'il offre, le vide immense creusé dans cet amas de pierres et de béton, paraît lui aussi impossible à occuper à notre petite échelle. Il est l'accueillant des flux permanents de la ville qui travaille et qui flâne. Il est cette scène commune de notre quotidien accompagné de sa scénographie urbaine. Ce plateau vide et nu que les artistes de rue ont vu telle une magique opportunité de partager les possibles capacités de ces espaces. Le lieu propice au développement d'une pratique qui s'inscrit à l'encontre de cette immensité et qui par son utilisation permet de donner à voir, par ses dimensions, de s'approcher au plus près de tous en faisant de l'espace public un terrain d'échanges intimes presque privilégiés entre l'émotion du spectacle et un public aussi grand que la ville elle-même.

L'espace public à la faculté de porter une valeur infinie du temps. Il n'est pas défini par lui et n'en est donc pas contraint. Pour les artistes comme pour les spectateurs c'est une manière de saisir chaque moment propice à la représentation. Le jour, les artistes pourront compter sur une lumière naturelle, la quasi certitude de ne pas jouer seule car la circulation des piétons sera sans aucun doute présente. La nuit, des jeux de lumière pourront être engagés grâce à l'atmosphère plus sombre, les jeux d'ombres ou d'ambiance. Cependant, le public sera peut-être moins au rendez-vous car non prévenu. Mais le ciel ouvert de l'espace public, l'extérieur, offrira

un étirement du temps, non soumis aux horaires administratifs, avec lequel les acteurs peuvent jouer et les spectateurs être impressionnés. La pratique commune et la valeur que porte l'espace public se trouve aussi dans son libre accès et sa gratuité. Il n'est pas un lieu qui accueille des événements cadrés par un nombre de places ou une valeur d'entrée. Cette aire libre fut la raison pour laquelle les artistes s'en sont saisis. D'abord par des idées de contestations sociales et politiques puis, tout en gardant cette même ferveur de défense, sur un développement beaucoup plus maîtrisé de la poétique des arts de la rue. Le libre accès de l'espace public tend la main vers un libre-échange d'émotion et d'enchantement entre artistes et spectateurs. De plus, ce fut pour les artistes de rue l'occasion d'utiliser les espaces publics comme espaces de mouvement. Ce qu'une salle de spectacle pourrait contraindre, l'espace public en offre d'autres moyens d'interprétation. La largeur, la hauteur, la forme, les limites ou les non limites, les accès, sont autant de critères spatiaux maniables et exploitables pour la réalisation de la représentation. Comme dans la transfiguration, l'espace public peut être un support statique de changements et de visions différentes du lieu mais par le mouvement il peut aussi s'inscrire dans une idée ouverte de ce qu'est d'ordinaire cet espace. Cependant, cette fois au même titre qu'une salle de spectacle close, les aires publiques peuvent soumettre les artistes à des contraintes qui freinent la création. L'ensemble de l'aspect technique est une partie non négligeable des représentations. Les branchements électriques, le bruit, la circulation doivent être pris en compte mais ils peuvent aussi être le résultat de belles surprises. Un problème qui pousse à l'improvisation qui devient solution puis idées. Un problème qui attire les habitants alentour et génère une entraide rendant le spectacle encore plus beau. Dans la pratique des arts de la rue, se produire dans l'espace public est cette manière qui inspire les artistes de se rapprocher du «*public-population*». Les compagnies sont directement au contact des habitants et des citoyens. D'une première façon, leur présence est déjà un geste de rapprochement avec eux. C'est pourquoi, certains tenteront, grâce à la ville elle-même, de gagner un plus grand intérêt des spectateurs. Un membre de la compagnie nantaise du Théâtre des sept lieux dira que les espaces publics sont des espaces «*sur mesure*». Pas seulement pour la technique mais aussi pour l'histoire du spectacle. Parfois, les comédiens se renseignent justement sur l'histoire de la ville ou plus spécifiquement du lieu où ils se trouvent pour l'intégrer au spectacle. Cela permet de créer une relation de proximité avec les spectateurs qui vivent constamment ici. L'espace public est un foisonnement de possibilités et d'opportunités pour le travail des artistes et

dans le quotidien des spectateurs. Il possède dans l'esprit des compagnies des valeurs aussi physiques que morales qui donnent aux représentations des dimensions pleines de sens et d'émotions faisant imaginer l'espace public en lui-même, dans sa valeur concrète, comme un lieu de développement d'idées.

Une attention particulière

Se produire dans l'espace public est pour les artistes l'occasion de découvrir et de s'approprier de nouveaux lieux. La configuration varie, cela peut être une esplanade complètement vide, avec en son centre une fontaine ou une statue, des emmarchements peuvent souligner la topographie, les bâtiments entourent ou saccadent l'espace, la circulation se partage entre automobilistes et piétons. À chaque fois, c'est une nouvelle manière de créer, d'aborder un contexte et des personnes uniques et renouveler l'expérience à nouveau au sein d'un autre environnement. Les artistes de rue arrivent avec dans leurs bagages un spectacle, un événement qui s'installe. Ils ont leur ambiance, leur matériel, leur façon d'échanger mais selon l'espace public sur lequel ils se retrouvent, de nouvelles interactions peuvent être engendrées. Dans le monde du spectacle, l'improvisation est un passage obligé. Tel que dit précédemment, elle peut être source de problèmes ou la découverte de nouvelles idées. Mais pour les compagnies, se produire dans l'espace public s'est apporter ce qu'elles ont imaginé et réaliser, faire. Faire découvrir au public, se faire découvrir de nouvelles opportunités et faire découvrir l'espace. Certes la construction des villes s'est aujourd'hui démocratisée et des similitudes se retrouvent dans l'agencement, mais les manières de l'aborder seront différentes. Grâce à l'intervention des arts de la rue, on ne peut plus dire que tel ou tel espace public est «*comme un autre*». Les artistes auront réalisé, avec ce qu'ils transportent, des ambiances et images «*in situ*». L'espace public est là et les artistes viennent avec quelque chose. On pourrait croire que chacun porte son entité, l'un accueille l'autre et l'autre s'installe sur lui. Pourtant c'est tout le contraire qui en ressort. L'espace public et les spectacles de rue semblent se marier. Ils s'unissent afin de partager à leurs invités un moment spécial, une fête qui rassemble pour une seule chose, un peu de magie.

Cependant, se produire dans l'espace public ne veut pas dire pour les compagnies et leurs spectacles, jouer partout, tout le temps. Il en va de leurs

décisions dans la construction de leurs représentations et de ce qu'elles souhaitent partager. Les spectacles de rue ne portent plus ces connotations légères de sens, de numéros comiques classiques, au contraire. Car se produire dans l'espace public c'est tout un art. Mais l'espace public, qu'est-il? Cette place, point central rayonnant de la ville, cette grande avenue ou cette petite rue, ce jardin public, ces quais, ce banc là tout seul, ce grand terrain vague aux frontières de la ville? Pour La compagnie du Théâtre des Sept Lieues, l'espace public c'est aussi un arbre. Pour leur représentation, «*Le Peuple de l'Arbre*», ils investissent de façon poétique et sensible l'immensité de la nature. L'arbre semble en harmonie avec les comédiens. Il est le lieu de ces nouvelles vies et nouvelles interactions. Son étoffe de grand être végétal à l'âge infini est habité par une autre histoire, il révélera une autre vision de lui-même tout en consacrant sa valeur en tant qu'être. La compagnie nous embarque dans cet univers féerique qui aurait été complètement différent s'il s'était produit en ville. Mais pour ce spectacle, la question ne se posait pas puisqu'ici, l'arbre est membre de la représentation. Sans lui, il est impossible de jouer. C'est pourquoi, l'espace public en tant que tel est certes une aire des possibles, mais il est aussi révélateur de qualité par la poésie et l'émerveillement que les artistes engagent avec l'espace dans lequel ils se produisent. La compagnie Royal de Luxe, en partie par la grandeur de ses créations, explique elle aussi qu'il n'est pas nécessairement possible ou facile d'investir tous espaces publics de toutes villes. «*Il faut beaucoup de monde, et une concentration énorme. Et puis refaire peu dire diminuer. Cela devient un spectacle qui tourne, pas un événement; et pour moi et pour les autres de l'équipe, on enlève de la magie.*»⁽³⁰⁾ Jean-Luc Courcoult et l'ensemble de la compagnie décideront, pour les représentations du Géant, de ne déambuler que dans les villes du Havre, Nantes et Calais. Ces choix n'enlèvent rien à l'émerveillement généré par les constructions de Royal de Luxe, son univers en sera toujours plus développé. L'état d'esprit de créer des événements pour la ville entière, pour que celle-ci devienne le terrain d'émotion de l'ensemble de la population ne disparaît pas. Pour eux, travailler seulement sur trois villes est aussi une manière de connaître au maximum ce qu'elle propose. L'espace public de ces villes n'est plus seulement l'espace de représentation il est aussi le lieu de rencontre ainsi que de retrouvailles avec la magie. De plus, il est l'opportunité pour les artistes d'entretenir une relation plus intime avec les administrateurs de

(30): Quirot Odile et Michel Loulergue, *Royal de Luxe - 1993-2001*, entretien avec Jean-Luc Courcoult, 2001, Ed Actes Sud



Figure 26

la ville. Dans l'espace public, les possibilités semblent infinies et s'offrir à nous sur un plateau d'argent, mais pour les artistes de rue, se produire dans l'espace public est aussi un défi. Car aujourd'hui, les investir c'est donner aux spectateurs venus de partout, une qualité de propositions. C'est créer sur place un moment unique et magique permettant de mettre de côté instantanément une vision ordinaire de ce que nous percevons. Les espaces publics sont ces champs des possibles d'émotions.

Conclusion

L'association des spectacles de rue, élevés au rang d'événements urbains, et des espaces publics ont permis de donner à la ville un caractère plus festif dans notre vie de tous les jours. Les différents moyens employés par les artistes sont les graines semées dans ce terreau aux allures grises et dures qui ont germé grâce aux nécessaires rayons d'émerveillement et de rapprochement entre le monde des arts et la population. Cette sortie en plein air fut l'occasion de faire valoir et voir de nouvelles possibilités d'aborder le quotidien de la vie citadine. L'espace public, dans sa dimension historique, ne fait plus seulement figure de terrain de lutte, de commerce ou de célébrations religieuses. Il est cet espace dont la transfiguration possible a rendu la ville vivante. L'histoire n'est pas enlevée aux espaces publics au contraire elle lui est ajoutée. Pour les artistes de rue, ils restent toujours ces opportunités d'exposer aux yeux de la majorité des contestations à travers de la poésie. L'émerveillement des spectacles est ce phénomène qui nous attire. Finalement on ne demande qu'à être perturbé. Non être complètement secoué dans notre fort intérieur mais simplement surpris par du joyeux ou de la beauté inattendu. Percevoir le paysage de manière différente est la chance de s'ouvrir à des horizons plus vastes, autant pour le public que pour les comédiens. Un échange fut initié il y a maintenant quelques années et s'inscrit désormais entre artistes, public et ville. Ce triangle amoureux offre réciproquement et au plus grand nombre un environnement au quotidien variable. Les compagnies de rue se sont regroupées pour former une institution du théâtre de rue. Le public a d'abord contesté pour ensuite se laisser porter par la magie. Et la ville dit « administrative » n'est plus passive de l'initiative des artistes, elle est devenue actrice d'un engagement culturel et social défendu depuis toujours par le théâtre de rue.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

3. LA VILLE «FACILITATRICE» D'UN DÉVELOPPEMENT ARTISTIQUE URBAIN

3.1. L'espace public comme lieu d'ouverture de la ville sur elle-même

Un espace contributeur de l'histoire populaire

Les espaces publics que l'on connaît encore aujourd'hui en France s'inscrivent à l'échelle européenne dans une inspiration des idées de la Renaissance italienne. Cette période qui émerge à la suite du Moyen-Âge se détache petit à petit de l'emprise religieuse pour se tourner vers une vision plus humaniste de l'organisation culturelle et en particulier celle qui s'attache à une autre forme de conception des villes. L'Homme est mis au centre de réflexions cartésiennes s'alliant à des figures plus pures telles que la croix grecque, le carré ou le cercle. Les lignes architecturales et urbaines deviennent des plans à la géométrie précise et préalablement dessinée. Ces formes dites « pures » agencent les nouvelles villes faisant naître les places, les rues et avenues aux perspectives infinies ainsi que les relations urbaines entre l'espace du pouvoir et le reste de la cité qui se constitue autour. Malgré des gestions monarchiques, l'espace public apparaît déjà tel un lieu de libre circulation et de vie. Pourtant, il ne sera pas tout de suite à l'image d'un espace sur lequel le peuple peut assouvir une certaine puissance, il sera d'abord le témoin de la puissance d'une seule personne représentative du pouvoir en place. La ville, dans sa planification, sera l'image d'une prospérité et d'un développement autant interne qu'externe. S'ensuit la démocratisation du pouvoir décisionnel. Les révoltes ont lieu, le peuple est certes descendu dans la rue mais la notion d'espace public, tel que nous le connaissons, est loin d'ouvrir encore toutes ses portes.

« Ainsi, la formation précoce d'un pouvoir politique sous une forme exclusivement délibérative aurait évincé les autres formes d'espace public. La sphère du politique, institutionnalisée, fut ainsi dissociée d'un public actif qui se retrouva exclu. » (31)

La possibilité de délibérer en grand nombre est certes arrivée mais les décisions politiques restent à la marge de la majorité. L'espace de manifestation que nous connaissons aujourd'hui ne se basait pas sur les

(31): <https://journals.openedition.org/labyrinthe/1049>

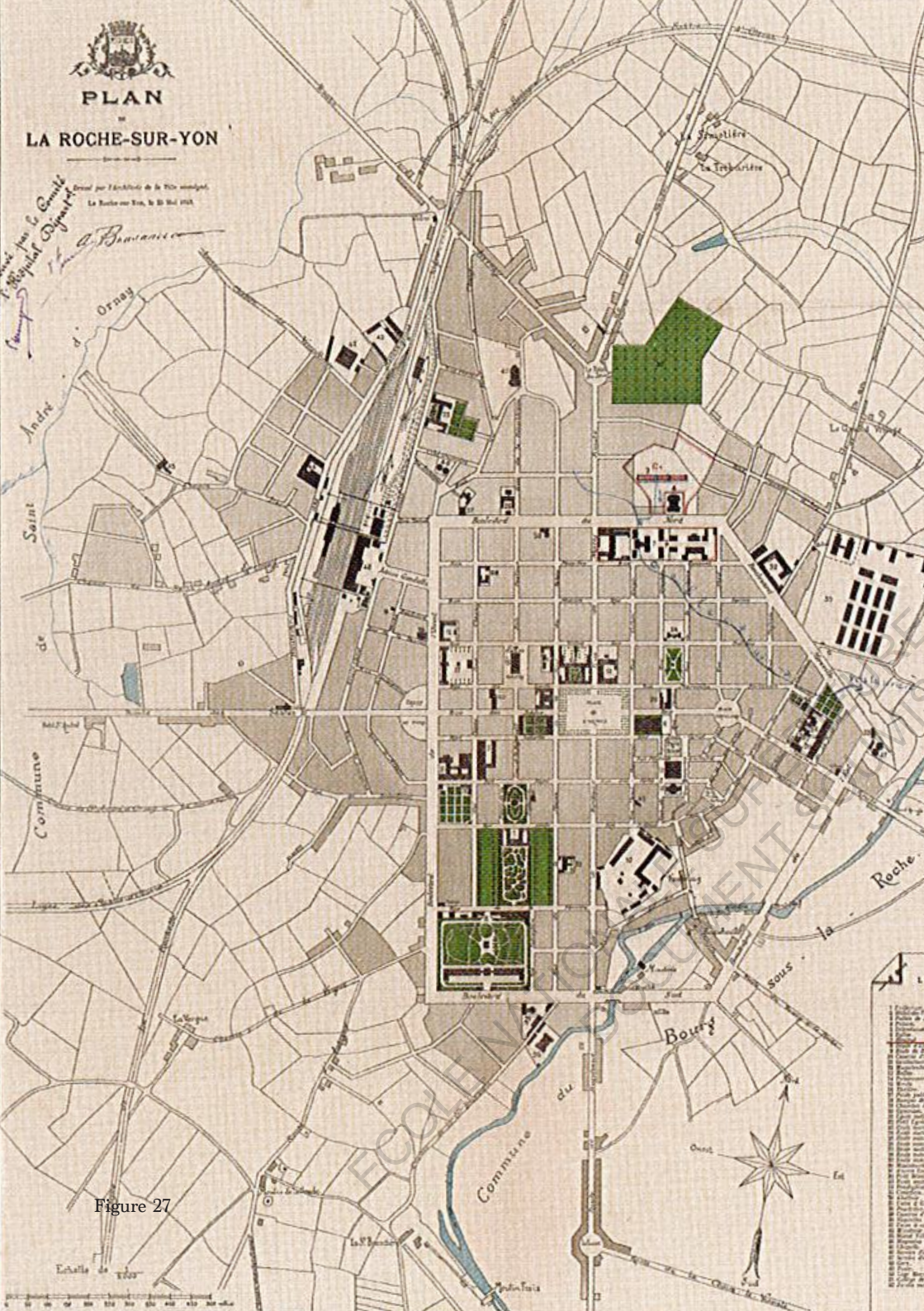


Figure 27

mêmes pratiques. Il y avait un public, il y avait des contestations contre le pouvoir en place, mais tout ceci se déroulait dans la sphère privée. Pour Jürgen Habermas, cela correspondait à la « *sphère publique bourgeoise* ».(32) Les propos de ce théoricien en philosophie et sciences sociales allemand produisirent de nombreuses réactions à l'encontre de ce qu'il exposait. Car pour certains, ce qu'il écrivait se réduisait à un contexte restreint et pour d'autre que l'espace public se cantonnait seulement à une seule classe sociale. Mais au contraire cela concerne aussi toutes les autres. Dans ces idées, l'espace public semble être une notion non accrochée à un lieu spécifique de la ville. Cependant, comme l'histoire du théâtre a pu le démontrer avec Mai 68, les rues, les places, les ponts, les quais, ont fait de l'espace public des aires de manifestations, dans tous les sens du terme, davantage collectives, dépassant les éparces « *sphères publiques* ».(33) « *Mais c'est surtout avec la crise actuelle du politique que de nombreux historiens se tournent vers l'étude des espaces critiques externes au champ institutionnel: associations, manifestations sur la voie publique, etc.* »(34) La ville elle-même, dans sa dureté, fait sortir les négociations et les contestations. L'espace public devient alors le terrain où les possibilités de prise en main semblent infinies. Il devient non pas le champ des possibles mais un « *champ libre* ». Dans sa conception, il sera même repensé comme un espace social en ville et en périphérie, comme un espace de manifestation de droit, de passage et de pause, piétonnier, sécurisant, artistique, divertissant... Le lieu « *espace public* » sera accaparé par les villes dans un esprit d'ouverture démocratisé. Les acteurs de la ville dont c'est désormais le métier feront intervenir les occupants des espaces publics afin de faire valoir et partager les nouveaux visages et les nouvelles façades que la ville a à offrir.

Une aire de service sur l'autoroute de la culture

Les années 80, sont pour les arts de la rue, une période de distinction autant par leur pratique qui suscitent auprès du public une certaine attention que par l'État qui reconnaît des valeurs artistiques et sociales maîtrisées, au cœur des enjeux actuels. En 1981, François Mitterrand est élu président de la République en France, la gauche est au pouvoir. Une politique

(32), (33): <http://publicationnaire.huma-num.fr/notice/espace-public/>

(34): <https://journals.openedition.org/labyrinthe/1049> - Clément Orillard, 2005, *Repenser «l'espace public» à travers l'histoire*, deuxième journée d'étude du cycle «L'Espace public au Moyen-Âge», Institut Universitaire de France

culturelle et sociale s'engage, comme nous avons précédemment pu le voir avec l'exemple du phénomène de décentralisation. Le président donne carte blanche à Jack Lang nommé ministre de la culture. André Malraux, précédent ministre de la culture avait déjà initié l'idée que celle-ci devait être plus accessible. Jack Lang affirma un peu plus cet engagement. Il créa la Fête de la Musique, qui encore aujourd'hui est le moment où chacun sort de chez soi, se retrouve en ce 21 juin, jour de l'été, en extérieur, investissant les espaces et les lieux publics. Mais fervent de théâtre, il s'intéressa aussi à celui de la rue. Dans la continuité, l'État devint une aide importante auprès des compagnies. Pour les politiques, les arts de la rue représentent les valeurs qu'ils veulent mettre au goût du jour dans l'exercice du plein air par les comédiens qui savent marquer l'importance de la dimension des espaces publics dans les villes. Cependant la rue et l'espace public restent des lieux à charmer par les artistes car leur publicité ne rend pas nécessairement légitime la place des représentations et installations. Les manifestations, le commerciale, les habitants font que chacun s'y bouscule afin d'asseoir sa place et se développer.

« La rue est violente, elle est principalement régie par des règles économiques qui imposent des contraintes, des parcours imposés. Cet espace public est en fait une juxtaposition d'espaces privés. L'artiste doit construire sa proposition en tenant compte de cette réalité. S'emparer de l'espace public est un acte politique qui ne supporte pas l'errance, l'égaré. Même si le moindre décalage peut provoquer de l'insolite, celui-ci doit être inscrit dans une trajectoire intentionnelle, sous peine de n'être que décorum invisible fondu dans l'admissible. » (35)

Ce constat qui met en lumière l'espace public avec ses avantages et ses inconvénients, a donné à l'État l'opportunité de dialoguer avec les arts de la rue tout en leur donnant les moyens de s'institutionnaliser. La ville devient actrice auprès des artistes. Financièrement, elle propose des subventions de création et techniquement elle met à disposition des locaux et ouvre aux possibilités plus importantes. Cela n'enlève rien au fait que les artistes continueront de jouer en plein air, gratuitement et sans limite d'accès dans l'espace public. Au contraire, les administrateurs des métropoles ont largement pris conscience que le théâtre de rue était une chance de mettre en valeur la ville par la ville. L'espace public fut le terrain d'expériences

(35): Martine Maleval et Jean-Marc Lachaud, 2015, *Rue des arts, Productions artistiques et espace urbain*, Ed L'Harmattan

de nouvelles formes de communications. Des villes telles que Nantes ou citées précédemment, Calais, Le Havre, Aurillac, ont pris le parti d'inclure à la métropole un patrimoine culturel et artistique qui s'accroche et se fonde dans l'espace public. Au-delà du 1% artistique accolé aux constructions de bâtiments publics, c'est un engagement à une échelle plus grande que les administrations ont décidé de se rapprocher de la population. Quand des villes prendront moins ce parti et se concentreront sur leur patrimoine, les autres penseront à la façon de gérer les espaces publics. Finalement, de nos jours, une certaine généralisation dans la construction des villes et leur manière d'aborder les espaces publics s'est implantée. Elle sera quelque peu critiquée par les artistes de rue car la ville est « *quadrillée, réglementée, surveillée, contrôlée, policée, aseptisée, purifiée...* ». (36) Sans les interventions artistiques, l'espace public offre moins l'image du quotidien d'une cité qui vit avec ses habitants. Pourtant tout sera mis en œuvre pour rapprocher la population de son environnement. Avec l'aide précieuse des artistes, la ville s'ouvre et se met en valeur en jouant sur son attractivité culturelle.

(36): Martine Maleval et Jean-Marc Lachaud, 2015, *Rue des arts, Productions artistiques et espace urbain*, Ed L'Harmattan

3.2. Une volonté d'attractivité

Une dynamique « événementielle »

Le théâtre de rue a regroupé, dans les années 80 et jusqu'à aujourd'hui, tous les enjeux recherchés par les politiques pour le rapprochement de la culture envers les populations. La poétique que les artistes ont brillamment instauré dans les villes fait partie de l'espérance d'un lien social à nouveau tissé, d'une diversité autant dans les pratiques des arts que par le public qu'ils attirent, de l'ouverture visuelle et émotionnelle qu'ils proposent, de l'utilisation et de l'appropriation des espaces qu'ils prônent, mettent en valeur et dont ils finissent par susciter la beauté et la nécessité. La ville est devenue le potager cultivé par les artistes et son nouveau jardinier, les administrations. Les métropoles ne sont plus celles qui vont observer de loin les arabesques de quelques saltimbanques venus se présenter au public. Elles ne sont plus non plus celles qui répriment au moindre désordre qui s'installe. Au lendemain d'une époque où elles oscillent entre laxisme et répression, elles ont finalement pris le parti de s'associer avec les artistes. Par cela, les villes ont trouvé le moyen de se développer d'une autre manière. Philippe Chaudoir explique qu'une ville contemporaine ne se cantonne plus à un développement basé sur les constructions. La tendance inscrit la ville dans un caractère rayonnant qui met en valeur tous les aspects qui font vivre la ville. Son réseau interne et externe, avec les autres villes, sa portée nationale voire internationale, en somme son « *intelligence collective* ». (37) Le développement d'une métropole, notamment par le tourisme, s'est ouvert à d'autres horizons.

« ... les thématiques du développement économique local, prises dans le double jeu de l'attractivité et de la concurrence, ne peuvent plus reposer sur la seule proposition matérielle d'une offre comme pouvait l'être celle des zones d'activités. » (38)

Le théâtre de rue a été une source d'inspiration. En s'institutionnalisant, il a permis de créer un nouveau dialogue avec les villes. Les artistes ne

(37), (38): Philippe. Chaudoir, 2007, « *La ville événementielle : temps de l'éphémère et espace festif* », Géocarrefour 82, n° 3

sont plus seuls dans l'initiative de propositions pour le public. Le ville dite « *administrative* » a largement pris la main sur l'organisation. Puisqu'une ville qui propose et qui programme est une ville qui a à offrir autant à ses habitants qu'à ses visiteurs. Les arts de la rue sont sans aucun doute catalyseurs de rassemblements, la compagnie Royal de Luxe, en parlant de ses parades, n'utilise pas le terme de spectacle mais celui d'événement. Certains jours de l'année, la ville est en fête. Elle attire comme cela, rassemble comme cela et ça, les politiques en ont largement pris conscience. Les événements sont sources de souvenirs, de bouches-à-oreilles, ils permettent aux cités de faire parler d'elles et d'en quelque sorte fonder leur légende contemporaine. Philippe Chaudoir parlera de « *ville événementielle* ». (39) Ce terme regroupe différents types d'événements comme les sportifs avec les jeux olympiques ou économiques avec les salons. Mais ici, la « *ville événementielle* » se traduit par un fort développement du tourisme culturel afin d'accroître nettement l'attractivité des métropoles. Il s'agit de donner une « *image globale* » (40) véhiculée par les événements organisés. D'ailleurs, on viendra voir ce que la ville inspire. Les festivals sont des exemples typiques de ce phénomène. Ils ont permis de créer des regroupements de compagnies en un même lieu et sur une même période donnant à la ville d'accueil une nouvelle image d'elle-même. « *Incontestablement, le succès fut au rendez-vous. Dix ans après la première édition, M.Crespin peut légitimement déclarer que durant « le Festival, Aurillac triple sa population: plus de 100 000 personnes se croisent, durant les quatre jours ...* » (41) Les touristes ne viennent plus seulement pour Aurillac et ses paysages mais pour le Festival d'Aurillac. Les artistes ne sont plus les uniques acteurs d'un déploiement du divertissement dans les rues, les métropoles sont elles aussi devenues actrices et organisatrices de l'action artistique.

L'influence des arts de la rue a largement profité aux politiques culturelles urbaines. On pourrait dire que ces dernières ont aujourd'hui le monopole de l'organisation. Les interventions artistiques sont régies par une commande ou une programmation. La commande s'inscrit par exemple dans le cadre d'une proposition de résidence. La compagnie est sollicitée afin de créer un spectacle dans la ville et pour la ville. La programmation est plus de l'ordre de l'inscription du spectacle dans la vie de la ville, elle porte la dimension « *événementielle* ». Dans ces deux cas, la ville devient

(39), (40): Philippe. Chaudoir, 2007, « *La ville événementielle : temps de l'éphémère et espace festif* », Géocarrefour 82, n° 3

(41): Martine Maleval et Jean-Marc Lachaud, 2015, *Rue des arts, Productions artistiques et espace urbain*, Ed L'Harmattan

l'initiatrice d'un spectacle de rue. Puisque sans elle, que ce soit au niveau des autorisations ou des moyens donnés, très peu de chose peuvent se mettre en place.

« En effet, au-delà de la pression de l'État, les artistes de rue sont soumis à l'humeur des élus locaux qui, par le choix du médiateur-programmateur auquel il délègue la responsabilité de constituer l'affiche de la manifestation, déterminent souvent des objectifs plus politiques et économique qu'artistiques: mise en valeur touristique du centre-ville, intéressement économique en direction du petit commerce, préservation d'un électorat (précisons que les spectacles sont gratuits pour le public et donc payés en partie par les contribuables locaux)... » (42)

C'est pourquoi, une autre manière de dialoguer s'est petit à petit façonné entre constructeur de villes et constructeur d'émotions. L'un ne va plus sans l'autre mais leurs créations sont réciproques. Ce constat apparaît triste dans la bouche de nombreux artistes regrettant la beauté du « désordre » que pouvait susciter le théâtre de rue, allant à l'encontre d'une ville matérielle si bien gérée. Désormais, ce chamboulement n'est plus possible. Même lorsque l'événement est une surprise, il est prévu. Mais d'une autre manière, ce nouveau dialogue est l'occasion pour de nombreuses compagnies de créer des associations marquant l'inscription des arts de la rue dans l'histoire urbaine.

Coup de fouet pour La Roche-sur-Yon, « Les Animaux de la place » de la compagnie La Machine

D'une certaine manière, l'attractivité d'une ville peut s'exercer de différente manière. L'annonce de spectacles, d'installations éphémères ou permanentes, sur lesquelles on peut monter ou juste observer... La ville de la Roche-sur-Yon, en Vendée, a choisi de renouveler son centre-ville par le réaménagement urbain. Cette ville nouvelle construite à la demande de Napoléon Bonaparte, accueillant en son centre une immense place d'armes de trois hectares, était il y a quelques centaines d'années la scène de défilés et de parades militaires. Récemment, elle fut l'opportunité pour la ville d'engager une approche différente de ce point de rencontre central.

(42): Martine Maleval et Jean-Marc Lachaud, 2015, *Rue des arts, Productions artistiques et espace urbain*, Ed L'Harmattan

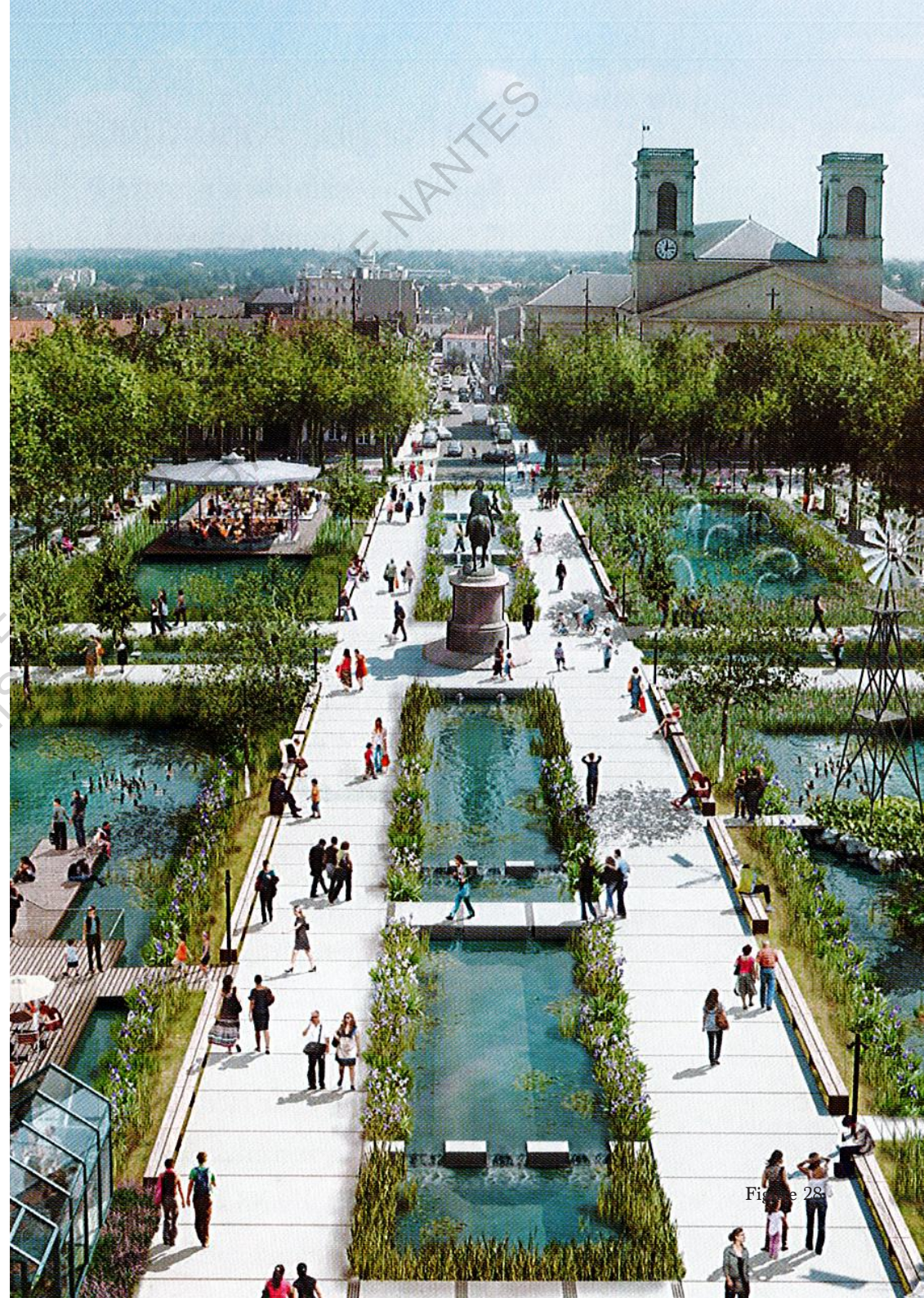


Figure 28

L'architecte, urbaniste et paysagiste, Alexandre Chemetoff s'allie avec François Delarozière, de la compagnie La Machine pour la réhabilitation de l'esplanade. Puisque les Yonnais, attachés à ce lieu, étaient sceptiques, les deux hommes ont vite proposé l'idée de faire de ce projet une histoire s'appuyant en partie sur les éléments du passé. Il était question de faire de ce dessein un événement qui accompagne les habitants au quotidien, du début à la fin de sa conception. Pour le début du chantier, ils mettent en scène « *Le Premier Coup de pelleuse* ». Les Yonnais sont invités à assister à ce début de chantier par l'intermédiaire d'une presse locale complice qui a propagé l'histoire mystérieuse d'un vieux manuscrit retrouvé.

« ... ce manuscrit a été rédigé par les savants ayant participé à l'expédition d'Égypte qui, invités par Napoléon, ont installé sur la place un bestiaire mécanique qui servait à l'observation de la nature. Le bestiaire aurait disparu à la construction de la ville. » (43)

Les réels engins de chantier ont entamé une danse qui dans leur sillage font émerger une énorme caisse en bois aux inscriptions égyptiennes. Les spectateurs découvrent le « *Crocodile du Nil* », long de neuf mètres, et la « *Perche du Nil* ». Ces deux « *reliques archéologiques* »(44) sont présentes et visibles toute la durée du chantier estimée à un an. Des belvédères sont montés afin de faire de ces travaux « *un chantier urbain* »(45) devenu « *un spectacle qui permet de mieux appréhender la façon dont on fabrique la ville.* »(46) L'histoire de la requalification de la place ne s'arrête pas là. La ville est secouée par d'autres découvertes. « *L'Hippopotame* », les « *Grenouilles* », apparaissent telles des trouvailles archéologiques tout au long de l'année. Une façon d'engager une première rencontre entre les futurs occupants mécaniques de la place et les citadins Yonnais. Chose difficile, la ville et l'intervention artistique de la compagnie La Machine, ont trouvé le moyen d'apporter une dimension onirique aux travaux. Le chantier, ponctué d'étapes importantes dans son avancement, est marqué par l'accueil d'autres installations de la compagnie. Lorsque les futurs bassins d'eau sont terminés mais encore vides, elle organise un concert, pour leur remplissage c'est « *L'Aéroflorale II* » qui atterrie et enfin « *Le dîner des petites mécaniques* » invite le public lors d'un pique-nique. Cette transformation durant une année entière ne met pas les citadins à l'écart du projet, ils sont inclus tout au long du processus de fabrication. La transition entre cette grande esplanade telle un trou monumental dans la

(43), (44), (45), (46): François Delarozière, 2020, *Machine de ville*, Ed Actes Sud/Compagnie La Machine



Figure 29



Figure 30



Figure 31

planification urbaine en «un salon où les Yonnais soient fiers d'inviter leurs amis.»⁽⁴⁷⁾ commandé par le maire Pierre Regnault, devient un lieu d'attractivité au quotidien. La place est un havre de nature en plein centre-ville qui attire promeneurs, commerces, touristes, restaurants. La circulation piétonne est privilégiée mais les lignes de transports en commun font toujours partie du flux presque incessant de ce pôle névralgique. Cependant, « *Les Animaux de la place* » ont tout transformé, jusqu'à donner leur nom à des arrêts de bus: arrêt « Hippopotame » et arrêt « Crocodile ». Une fois déposé sur la place, c'est un nouvel univers qui s'offre à nous. L'histoire ne s'arrête jamais car tandis qu'elle continue de s'écrire, la ville s'immisce largement dans l'assemblage de ses pages. «*Les Animaux de la place*» sont entretenus par des agents et techniciens municipaux formés précédemment par les ingénieurs de la compagnie. L'entretien et la maintenance de l'ensemble du bestiaire est un spectacle. Tout ici est une représentation. On peut assister à l'arrivée d'« un vétérinaire en combinaison d'homme-grenouille entrant dans l'eau, et avec sa caisse à outils, prendre soin de l'animal à moitié immergé dans l'eau. »⁽⁴⁸⁾ Le chantier n'était que l'une des premières étapes de l'implication du public dans la vie de cette place. Les habitants et les touristes peuvent à chaque fois faire vivre un peu plus ces animaux grâce à des systèmes mis en œuvre pour les «activer». ⁽⁴⁹⁾ Le public peut gratuitement, à l'aide de commandes, les faire bouger. Ces majestueuses mécaniques de métal et de bois, aussi statiques qu'en mouvement, ont toujours l'air en vie, peuplant la place Napoléon. Même la nuit elles semblent dormir.

« La Roche-sur-Yon, qui n'était bien souvent qu'une indication sur un panneau d'autoroute avant d'atteindre la côte vendéenne, est devenue une destination à part entière pour de nombreux visiteurs. Les Yonnais sont heureux de voir leur ville, longtemps restée à l'ombre de la grande cité voisine, Nantes, afficher le grain de folie qui en fait aujourd'hui une ville contemporaine et attractive, tout en restant ancrée dans son histoire napoléonienne. » ⁽⁵⁰⁾

(47), (48), (49), (50): François Delarozière, 2020, *Machine de ville*, Ed Actes Sud/Compagnie La Machine



Figure 32



Figure 33



Figure 34

3.3. Une cohésion des services

Une équipe diversifiée

La compréhension et la collaboration avec les différents intervenants de la ville est devenue une branche presque primordiale dans la construction de spectacles, d'installations et d'événements dans l'espace public. Par-là, un nouveau développement, aujourd'hui inscrit dans les politiques de nombreuses villes, s'est finalement ancré dans une idée de pérennisation. Comme on le sait maintenant, les festivals ne sont pas étrangers à la découverte du besoin d'échanges entre artistes et « *interlocuteurs de l'espace public* ». (51) On pourrait presque dire qu'ils en sont la cause. Le bouillonnement qu'ils ont suscité a engendré un engorgement des villes d'accueil durant la période festivalière. Il est devenu difficile pour les villes et ses espaces urbains de trouver une place agréable aux artistes et, en même temps, garder les fluides possibilités de circulation du public d'un spectacle à l'autre, caractérisant justement le fonctionnement des festivals de théâtre de rue. Tout le monde veut venir mais tout le monde ne peut pas être accueilli de la meilleure des façons. À cela s'ajoute, la face commerciale des festivals devenues un frein pour certaines compagnies et pour d'autres le moyen de se faire connaître.

« Les missions artistiques et intellectuelles que devaient accomplir à l'origine les festivals de rue ne sont plus tenues. Le soutien à la création et à l'expérimentation a été remplacé par une logique de marché. Les grands festivals d'arts de la rue sont devenus des vitrines où des professionnels de la diffusion viennent voir des spectacles pour mesurer leur impact sur le public et les acheter. » (52)

Malgré un théâtre de rue prônant toujours une proximité avec un large public, ce foisonnement fait émerger un manque d'intimité entre les comédiens et les spectateurs. Aujourd'hui, des compagnies prennent même le parti de se produire dans des espaces à accès toujours gratuits mais à jauge limitée. Quand d'autres défendent avec ferveur le principe que

(51): Sous la direction de José Rubio, 2017, *Organiser un événement artistique dans l'espace urbain*, Ed Artcena

(52): Sous la direction de Marie Thonon, Olivier Jeudy, 2004, *Les arts de la rue et les manifestations festivalières des villes*, Université de Paris VIII et l'École d'architecture de Paris-Vilette

toute compagnie à le droit de se produire dans l'espace public et pour tout le monde, en parlant notamment du Off des festivals. Sans écarter les possibilités qu'offre le Off, certaines villes choisissent de développer l'accueil des compagnies programmées dans le In dans le but de, justement, retrouver une part d'intimité entre les interventions artistiques et le « *public-population* ». Les métropoles, largement investies dans l'organisation, la mise en place et la communication proposeront à des compagnies d'être accueillies sur une plus longue durée avant le festival. Avec le soutien du ministère de la culture, certaines villes construisent des CNAREP, Centre nationaux des arts de la rue et de l'espace public. L'investissement dans ces établissements est une possibilité d'accorder aux compagnies un lieu de fabrication en lien avec l'environnement d'accueil ainsi que de la ville et ses espaces. Ils sont aussi le moyen d'offrir aux habitants, une rencontre préalable au festival par l'intermédiaire d'interventions et d'échanges pendant l'année. C'est ce qu'ont décidé d'instaurer les villes d'Aurillac avec Le Parapluie ou encore Chalon-sur-Saône avec l'Abattoir. Les CNAREP sont les témoins du développement d'échanges réciproques qui se sont tissés au fur et à mesure entre l'État, les collectivités locales et les villes avec les artistes du théâtre de rue. Cependant, l'action artistique dans l'espace public n'est pas seulement représentée par les festivals. Au contraire, beaucoup de compagnies auront l'occasion de se présenter ponctuellement dans le quotidien si bien rodé de l'organisation citadine. À notre époque, l'organisation d'événements dans l'espace public regroupe nombre d'enjeux. Sur cette longue liste s'inscrivent notamment, les politiques culturelles, l'attractivité interne et touristique, les valeurs sociales, les questions environnementales, les possibilités techniques, les normes sécuritaires, le rapport au public et à l'espace public lui-même. Un ensemble que les événements n'ignorent plus mais avec lequel ils composent.

« Le théâtre de rue n'est pas uniquement populaire par la diversité du public qu'il sait capter ou convoquer. Il l'est aussi par les modalités de sa mise en œuvre. C'est le fait de mettre à contribution l'ensemble des acteurs de l'espace public qui renforce sa dimension populaire, qui lui permet de s'adresser à tous. Ce travail en commun additionne les forces de tous les intervenants: les artistes, les services de collectivités locales, les techniciens, l'ensemble des services publics qui œuvrent à la réalisation de ces propositions artistiques. La médiation avec le territoire passe par cette participation très pragmatique de nombreux intervenants. » (53)

(53): Sous la direction de José Rubio, 2017, *Organiser un événement artistique dans l'espace urbain*, Ed Artcena

La compagnie La Machine de Nantes reflète cette connexion aujourd'hui inévitable. Pour l'installation et la mise en scène de « *l'Aéoflorale II* » dans l'histoire de « *l'Expédition végétale* », François Delarozière fut accompagné de plusieurs techniciens municipaux s'occupant des espaces verts de la ville de Nantes délégués pour l'occasion. Tout en perturbant la gestion quotidienne de la métropole, la ville est devenue complice de ce chamboulement. Elle permet, grâce à la participation spéciale de professionnels du domaine végétal urbain d'entrer dans l'histoire de « *l'Aéoflorale II* » afin de l'aider à se concrétiser. Il en sera de même pour la compagnie Ilotopie qui, pour « *Lautobus* », s'est alliée avec le service de transport en commun de la ville. La transformation de l'intérieur des bus fut l'œuvre des comédiens mais aussi des techniciens de maintenance des bus dans les locaux d'entretien des bus du réseau de la ville. Tous les acteurs du projet étaient réquisitionnés pour donner une autre vision de la ville. Même les conducteurs de bus devenaient, au côté de la compagnie, des véhiculeurs de poésie en faisant pourtant leur trajet habituel sur leur ligne habituelle. « *Les arts de la rue ont désormais droit de cité dans la plupart des politiques culturelles...* ».(54) L'organisation d'événements artistiques est devenue une institution au sein des administrations urbaines. Elles deviennent, elles aussi, actrices de l'action artistique en coordonnant avec les artistes l'ensemble des enjeux réunis qui permettent le fonctionnement des interventions.

Les villes, meneuses de terrain

L'institutionnalisation de l'action artistique dans l'espace public ne se fait pas seulement du côté des artistes avec par exemple la création de la Fédération Nationale des Arts de la Rue. Elle s'ancre directement dans les administrations métropolitaines sous forme de section organisatrice spécialisée dans le rapport entre intervention artistique et territoire. Les arts de la rue furent clairement les influenceurs de cette tendance puisque celle-ci s'étendit de l'événementiel à l'aménagement urbain puis territorial. Dans une idée de faire valoir le développement de la ville par elle-même et son attractivité, les instances publiques se sont associées aux artistes. De plus, les acteurs architecturaux, urbanistiques et paysagers ont

(54): Texte réunis par Marcel Freydefont et Charlotte Granger, 2008, *Le théâtre de rue, Un théâtre de l'échange*, Centre d'études théâtrales, Université catholique de Louvain

eux aussi, dans leur propre travail et celui au côté des villes, fait appel à l'expérience du théâtre de rue. L'ensemble des métiers de la construction citadine ont clairement exprimé la nécessité de raconter la ville par l'action et l'intervention artistique. Des personnes emblématiques prendront en main ces réalisations. Dans sa thèse, Emmanuelle Gangloff parle de « *la figure de l'acteur-facilitateur* ».(55) Ces personnes qui viennent en « *renfort* »(56) afin d'aider à la concrétisation de grand projet et qui selon leur activité interviennent pour créer ce mélange déclencheur de poésie. Elles peuvent être directeur(rice) d'une compagnie, artiste, conseiller(ère) municipal(e), architecte, urbaniste, paysagiste, aménageur public... Tant de profils qui travaillent ensemble, avec et pour les villes. Mais l'organisation même de ces rencontres sera aujourd'hui à l'initiative des métropoles. C'est « *la ville qui devient protagoniste du récit* ».(57) Au plus proche, Le Voyage à Nantes illustre cette forme de pôle organisateur étant partie prenante de la politique et de l'activité culturelle de la ville. Il est une « *entité culturelle facilitatrice* » institutionnalisée qui regroupe nombre d'acteurs aux horizons divers.

« *À travers l'exemple de la médiation culturelle à Nantes entre art et espace public, nous observons que la mise en spectacle de l'art urbain est une activité en capacité d'amener de la transversalité entre les différents acteurs de la fabrique urbaine et peut contribuer à faire évoluer les pratiques pour transformer la ville en rendant saillantes les problématiques d'ambiances urbaines et la capacité émotionnelle d'un territoire.* » (58)

En remontant le courant, sur les berges ligériennes, la ville de Tours propose le POLAU-pôle arts & urbanisme. Cet organisme est en lien avec le Ministère de la Culture, La Région Centre-Val de Loire, Tours métropole Val de Loire et la ville de Tours. C'est une instance publique organisatrice qui se caractérise telle « *une structure ressource et de projets située à la confluence de la création artistique et de l'aménagement des territoires* ».(59) Elle regroupe de nombreux corps de métiers permettant d'aborder de façon hétéroclite les actions menées. Géologues, architectes, urbanistes, journalistes, artistes, spécialistes en droit urbain, professionnels de la mobilité urbaine, paysagistes, sont tous impliqués dans le développement de projet. Dans l'espace public, le POLAU met en valeur et expérimente les sociabilités urbaines au travers d'enjeux actuels tels que les « *thématiques environnementales* ».(60) Il s'inscrit dans la prise en main des actions artistiques par la ville tout en jouant

(55), (56), (57), (58): Emmanuelle Gangloff, 2018, *Quand la scénographie devient urbaine: Nantes comme observatoire des fonctions du scénographe dans la fabrique de la ville*, Université d'Angers

(59), (60): <http://polau.org>

LE VOYAGE À NANTES
DU 1^{ER} JUILLET AU 27 AOÛT 2017

CEUX QUI
AIMENT L'ART
VIENDRONT
À NANTES!

PARCOURS
ARTISTIQUE
ÉVÉNEMENTS
EXPOSITIONS...



EVA & ADELE
PAR O. METZGER

Figure 35



0 892 464 044 Service 0,35 € / min. + prix appel

WWW.LEVOYAGEANANTES.FR

EV & ADELE, VOYAGE À NANTES, BOUL. LE VOYAGE À NANTES 2017 PHOTO: OLIVIER METZGER



LE VOYAGE
À NANTES

— 30.06 / 26.08 2018 —

ÉLOGE DU
PAS DE CÔTÉ

Le
voyage
à Nantes
www.levoyageanantes.fr

Figure 36

WWW.LEVOYAGEANANTES.FR

le rôle de «*facilitateur*». Mais il n'y aura pas que les villes qui joueront un rôle d'impulseur aux réalisations. D'autres organismes dépendant eux aussi du Ministère de la Culture se sont développés. L'ARTCENA, le Centre Nationale des Arts du Cirque, de la Rue et du Théâtre, a vu le jour en 2016 grâce à la combinaison du Centre Nationale du Théâtre et d'HorsLesMurs, deux associations qui reçurent, déjà plusieurs années auparavant, des accréditations auprès du gouvernement. L'ARTCENA est une aide aux professionnels qui souhaitent se développer et réaliser leur projet. Elle publie notamment un guide, «*Organiser un événement artistique dans l'espace public*» afin de créer des leviers mais aussi appuyer l'importance relationnelle qui se tisse entre les villes et les artistes, désormais inévitable. Le théâtre s'est épris de la ville pour s'exprimer et maintenant ce sont les villes qui, charmées par le théâtre, exposent leurs atouts. Une certaine monopolisation de l'action artistique semble régi par les instances métropolitaines. La peur, déjà évoquée, serait qu'il n'y ait plus la possibilité de faire de vague, du désordre inattendu, témoin d'enjeux désintéressés, détachés des villes organisatrices. Cependant, l'ensemble de ces nombreuses associations, la cohésion des services, a permis d'offrir la poésie et l'enchantement à celui pour qui, à l'origine, tout cela est créé, le public.

Conclusion

Les espaces publics sont devenus des aires d'opportunités pour les métropoles. Avec une politique culturelle engagée depuis maintenant une quarantaine d'années, les villes ont largement développé des systèmes de dynamisation et d'enchantement devenus chers et porteurs de poésie pour les habitants. Ils ne sont plus seulement démonstrateurs ou contestataires d'un pouvoir unique, leur publicité témoigne d'un tournant que les villes ont décidé de saisir dans leur rapport à la construction quotidienne. Ils ont évolué en lieux actifs par essence et porteurs d'enjeux éclectiques rapprochant les questions sociales, urbaines et environnementales. Grâce à l'influence du théâtre de rue et de l'ouverture qu'il dégage, les villes ont décelé l'émergence d'une attractivité presque automatique. Les spectacles et les arts de la rue attirent le public, le font s'étonner et se questionner. Cette attractivité naturelle des événements a inévitablement suscité l'attention

des institutions métropolitaines dont l'objectif est d'ouvrir la ville sur elle-même ainsi qu'aux autres pays, de donner envie, là est tout l'enjeu du tourisme et en particulier celui du tourisme culturel. Les acteurs de la ville se sont impliqués dans la création d'événements. Dans la majorité des différents services municipaux se trouve une personne en capacité d'être déléguée pour aider à la construction d'un projet ou d'une installation artistique. Un nouveau dialogue a fait son apparition. On ne parle plus uniquement d'autorisation, de refus ou au pire de censure, il sera question de relationnel et de communication entre les corps de métiers. Cela permet de concrétiser des projets d'envergure dans une atmosphère davantage calme, moins frontale. Cependant, la main-mise de la ville sur la création artistique semble exclusive, elle est devenue actrice principale. Les arts de la rue lui ont appris qu'une cohésion de savoir-faire était le meilleur moyen d'aborder les espaces du quotidien. La poésie véhiculée et mise en mouvement par les multiples acteurs dans l'espace public ont, sans aucune hésitation, engendré de nouvelles formes de communion entre les populations. Que celle-ci soit physique par le regroupement ou la circulation massive de personnes en un même endroit, ou qu'elle soit morale par l'intermédiaire du souvenir commun devenue affirmation et caractère de la ville, le théâtre de rue ainsi que l'ensemble des arts urbains qui l'accompagne au travers de cette «*ville événementielle*», offrent au public les possibilités d'affirmer des volontés de fête et d'émerveillement réciproque sur un espace public accessible à chacun.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

4. LES SPECTACLES DE RUE COMME VECTEURS DE RASSEMBLEMENT ET D'ENCHANTEMENT COMMUN

4.1. L'intervention des artistes de rue dans l'espace public, la volonté de toucher une population plus large

Des choix pas anodins

La majorité des comédiens du théâtre de rue sont unanimes sur le sujet, jouer en dehors des lieux de représentation fermés est une manière d'aller au-devant de ceux qui ne franchissent pas ces portes. Ce sont pour ces personnes là que le spectacle de rue se donne, c'est pour ce public qui hésite ou décide de ne pas franchir le hall des salles de représentations. Bruno Schnebelin pointe le fait qu' « *Il y a, selon Télérama, 33% des français qui ont assisté à un spectacle de rue; ce qui est quand même plus que les 8% qui fréquentent les théâtres!* ». (60) Tout public, chaque public est important, qu'il soit grand ou petit, qu'il ait payé sa place ou non, qu'il soit là par hasard ou est présent spécialement pour l'occasion, car sans public pas de spectacle, ou du moins, il en perd son intérêt. Se produire dans l'espace public est une manière de se rapprocher pas à pas dudit « *public-population* », pour Marcel Freydefont, scénographe, les artistes de rue ont fait le « *Choix de se plonger dans le réel, dans le bain social, en sortant des lieux clos de la culture* ». (61) L'espace public est devenu un lieu d'échanges avec le public. Les comédiens ne se contentent pas de jouer telles ou telles représentations quelconques, ils s'adaptent afin d'engager un dialogue poétique et surprenant avec le spectateur-habitant ou le spectateur-touriste. Ici l'espace public est le support qui provoquera la communication avec le public. Dans le récit de Damiano, membre de la compagnie Conta Quattro, ce rapport au public a un impact sur son spectacle. La plupart du temps, il se produit sur la région Nantaise dans des quartiers prioritaires. Il explique que lorsqu'il joue dans ces espaces, toujours en plein air, il privilégiera des numéros qui certes s'adressent à un public de tous âges mais qui aussi démontrent une prise de risque dans la pratique en, par exemple, jouant avec le feu. Au contraire d'un numéro de clown un peu simplet, la prise de risque engendre une forme de respect envers l'artiste. De plus, grâce à cette attention réciproque, certains

(60): Martine Maleval et Jean-Marc Lachaud, 2015, *Rue des arts, Productions artistiques et espace urbain*, Ed L'Harmattan

(61): Texte réunis par Marcel Freydefont et Charlotte Granger, 2008, *Le théâtre de rue, Un théâtre de l'échange*, Centre d'études théâtrales, Université catholique de Louvain

viennent à vraiment s'y intéresser et « en se rapprochant de cet art, ils s'éloignent des choses un peu moins cool de la vie ». Cet exemple fait prendre conscience de la forte dimension sociale que porte le spectacle de rue. Ce dernier a pour volonté de s'adresser à tous même s'il ne le fait pas de la même façon. Les artistes permettent dans tous les cas de partager et d'offrir des instants d'enchantement en ayant la pleine conscience (qu'ils inscrivent justement dans leur spectacles) qu'ils se confrontent aux duretés et aux complexités d'un monde en perpétuel changement.

Encore une fois, la compagnie Ilotopie fait émerger des enjeux sociaux que mettent finement en lumière leurs représentations ainsi que le théâtre de rue en général. Avec l'installation du PLM, « *Palace à Loyer Modéré* » dans la cité Castellane à Marseille, les comédiens ont posé « *Quelque chose qui ne peut pas exister, mais qui va se réaliser quand même, un non lieu et en même temps un lieu de bonheur, un jeu de société (rôle) grandeur nature, où pendant une semaine au quotidien, la fiction se vit dans le réel et la réalité devient fiction.* »⁽⁶²⁾ Dans un immeuble d'habitats collectifs la compagnie monte durant quelques jours toute l'atmosphère d'un hôtel de luxe. Habillés en réels travailleurs de l'hôtellerie, les comédiens offrent l'ensemble des services qui serait proposés par un « vrai » palace. Une limousine est mise à disposition, des petits-déjeuner gratuits ou à un prix dérisoire sont servis le matin, le bar est ouvert accompagné de la douce musique du piano. Le projet a fait forte impression auprès des habitants malgré les avertissements des travailleurs sociaux et des administrations de la ville. L'installation du PLM dans ce bâtiment a même permis d'accélérer, par la suite, sa réhabilitation attendue depuis déjà plusieurs années. La compagnie est directement venue au contact des personnes. Elle s'est inscrite dans un environnement allant à l'opposé de ce à quoi il serait voué. Son ancrage fut tellement fort que les comédiens ont instauré une nouvelle forme d'accueil. Les habitants n'étaient plus seulement habitants, ils étaient invités.

« Ce que nous cherchons, depuis le début, c'est un mode de rencontre avec la société; c'est une manière de renvoyer aussi tout ce que le monde nous envoie. »⁽⁶³⁾

(62): Éric Heilmann, Françoise Léger, Jean-Louis Sagot-Duvaurox, Bruno Schnebelin, 2008, *Les utopies à l'épreuve de l'art - Ilotopie*, Édition L'entretemps

(63): Martine Maleval et Jean-Marc Lachaud, 2015, *Rue des arts, Productions artistiques et espace urbain*, Ed L'Harmattan



Figure 37



Figure 38



Figure 39

Le bâtiment est devenu espace public d'accueil à toute la population de la cité de la Castellane. Durant cette semaine, Ilotopie a engagé une réelle relation entre ce « *public-population* » et l'installation. Ils n'ont rien revendiqué, les comédiens se sont juste installés, ont offert ce qu'ils avaient à offrir et sont repartis. Malgré cela, leur intervention a fait bouger les lignes et ouvert une plus forte attention de la part de la ville. En jouant un rôle, en jouant son rôle, le théâtre de rue donne à voir, en se rapprochant du plus grand nombre, l'ensemble des variabilités qu'expose la société et qu'il est possible de tourner à notre avantage ou au moins d'en apporter d'autres visions.

La ville en mouvement

Tel que nous avons pu le voir précédemment, les villes ont pris le parti, grâce à l'exemple du théâtre de rue, de développer leur culture dans le sens d'un renouvellement des sociabilités urbaines. Sans prendre en compte ses préoccupations d'attractivités touristiques venues de l'extérieur, il était question de créer à nouveau une ville diversifiée et unifiée par les espaces et événements qu'elle propose. L'alliance des artistes de rue avec les métropoles est un moyen de combiner plusieurs forces et de les mettre en œuvre pour les habitants. Il s'agit de faire venir des quatre coins de la ville, une population qui d'ordinaire ne s'échappe pas ou peu des quartiers excentrés. C'est souvent dans le centre-ville que l'action se passe, étant le point névralgique aux multiples accès venus de plus loin. Par cela, la ville se met en mouvement. Elle utilise ses nombreux flux, la presse locale et les associations alentours afin d'agiter son quotidien tandis que les compagnies sortent de leur lieu de fabrication pour exposer au jour les créations venues de près ou d'ailleurs. C'est ce qu'a fait la compagnie La Machine, avec Les Mécaniques Savantes et son araignée, Kumo Ni (Araignée 2 en japonais). Elle est arrivée à Reims afin de célébrer les huit cent ans de la cathédrale. Ce géant mécanique aux huit immenses pattes a investi la ville, invitant qui le souhaite à monter sur son dos et se balader dans les rues de Reims. L'araignée accompagnait ce qu'appelle François Delarozière une « *machine de ville* », faisant référence au tramway. L'arachnéen enjambe ce ver de terre électrique, récemment connu des rémoises et rémois car présent dans leur environnement et trajets quotidiens. En ce week-end de fête pour la ville, le tramway est justement gratuit permettant à l'ensemble de l'agglomération de se déplacer facilement et en toute sérénité. Un moyen, de la part de la ville, d'aider un plus grand nombre de personnes à rencontrer et voir cet



Figure 40

étonnant spectacle. Un événement gratuit sur l'espace public monopolisant la ville, les transports en communs complices de l'enchantement. Par cette association, on remarque que la ville met en mouvement des espaces et des lieux qui d'ordinaire regroupent déjà une grande diversité et des milliers de croisements de personnes venant de tous horizons. Mais c'est avec la présence de la compagnie que ces lieux, qui d'habitude rassemblent des sociabilités distantes, forment aujourd'hui un grand public réunis pour une seule et même raison. L'araignée s'est donnée à la population mais elle a aussi choisi de l'inviter afin de créer d'autres croisements, d'autres échanges. Pour les villes, les spectacles de rue ont inspiré de nouvelles manières de regrouper le public au sein d'un espace familier qui pourtant, peut paraître hostile ou susciter l'hésitation. Combiner une majorité d'acteurs dans le développement d'un projet artistique urbain, qu'il soit éphémère ou non, est un processus qui malgré tout, s'inscrit dans le temps et dans les esprits car peut être que dans dix ans, des habitants en parleront encore.

« ... soutenir le développement endogène dans une volonté de renforcer le lien social. À cet égard, chaque ville dispose de ressources endogènes : sa géographie et son histoire, sa population et sa culture, son économie... Ces potentialités territoriales constituent une des bases sur lesquelles peut s'appuyer tout autant un développement qu'une identité collective propre à le soutenir. Ainsi les villes sont amenées à étayer le tissu associatif et culturel dans l'optique de maintenir le lien social, à appuyer les initiatives et les cultures urbaines, à créer des événements rassembleurs générateurs d'un potentiel identitaire. » (64)



(64): Philippe. Chaudoir, 2007, « La ville événementielle : temps de l'éphémère et espace festif », Géocarrefour 82, n° 3

4.2. La création d'une mémoire collective

Des spectacles de rue qui ajoutent leur pierre à l'édifice de nos souvenirs communs

Dans sa construction au fil du temps, la ville ne se figure plus seulement comme un terrain d'habitat, de travail ou de puissance, elle est devenue un espace de sociabilités. Chaque jour, des milliers de personnes partagent les mêmes lieux. Ce bout de trottoir un peu trop étroit, un bord de fleuve inondé il y a encore quelques jours, l'évolution de ce chantier près d'une artère très fréquentée. L'ensemble de ces visions ou ressentis communs forme un partage de la vie citadine, ils s'inscrivent dans le quotidien de la vie de la ville racontée par ses habitants et visiteurs. Les cités seront connues par ces anecdotes venues de leurs quatre coins et échangées entre un voisinage qui trouve ce trottoir ridiculement trop étroit voir dangereux, dans l'entraide afin d'évacuer l'eau de la cave inondée ou pour le chantier presque terminé mais qui franchement, a changé le paysage environnant du quartier. C'est une vie commune. Même si elle est éparse et ponctuée de centaines de milliers d'histoires, elle se construit pas à pas dans notre imaginaire. De cette manière, le théâtre et les spectacles de rue s'inscrivent dans l'élaboration de l'histoire même des villes. Parmi tous les procédés mis en place par les artistes énumérés précédemment, la perturbation, la surprise et d'autres, les comédiens réussissent à s'ancrer, le temps d'un instant, dans le ciment qui lie les villes, son histoire et ses habitants. Le spectacle dans l'espace public se fossilise dans l'esprit de la population. Durant un an, de 1995 à 1996, le Théâtre Irrwisch se produit en Allemagne en ex-RDA dans la ville de Bautzen. Comme la majorité de cette partie du pays, la ville est en pleine évolution économique et citadine, les entreprises s'y installent et se développent. Dans ce contexte, les comédiens se baladent dans les rues de la ville perchés sur de hautes échasses. Leur visite impromptue interroge les passants, des interactions se créent. Par cette intervention, les comédiens questionnent la notion de propriété en subtilisant le sac d'une personne et pour la consoler lui en rend cinq appartenant à d'autres passants. Le spectacle attire et rassemble petit à petit bon nombre de personnes. Puis, la foule s'écarte, contrainte de laisser passer la camionnette d'un boulanger décidé à ne pas s'arrêter.

Les comédiens, interpellés, observent, se rapprochent et ouvrent la portière arrière du petit fourgon découvrant une quantité astronomique de pains et de pâtisseries. Un, puis deux, puis trois puis par brassée, les petits pains sont distribués au public par les comédiens. Aucune réaction de la part du conducteur qui finit par s'en aller. Quelques heures plus tard, s'adressant à l'organisateur du festival pour lequel il a été invité, le théâtre Irrwisch propose évidemment un dédommagement, mais il n'en est rien, car l'ensemble de la population est heureuse que ce boulanger, ayant tendance à monopoliser les commerces de la ville et étant peu appréciable, ai été en quelque sorte, punis.

« Nous sommes restés encore deux jours dans la ville, mais nous n'avons à ce jour jamais reçu de facture de cette boulangerie. Six ans plus tard, nous sommes à nouveau invités à ce festival. Les gens nous racontent alors que quelques années auparavant, une troupe de théâtre de rue très audacieuse avait pillé la voiture d'un boulanger très avare... » (65)

Sans vraiment s'en rendre compte, les comédiens du théâtre Irrwisch se sont complètement inscrits dans l'histoire et la situation de la ville. En jouant dans l'espace public et en échangeant directement avec la population, ils ont construit une relation particulière avec les spectateurs. L'histoire populaire déjà forte dans un contexte post-RDA, le quotidien de la ville en pleine transformation, les artistes ont créé le souvenir d'un événement heureux commun. La perturbation qu'ils ont initiée n'était plus seulement de l'ordre du divertissement, elle était alliée à un environnement déjà quelque peu soudé dans lequel elle s'est cristallisée.

Plus qu'un souvenir, un symbol

L'organisation de grands événements urbains n'est pas seulement une façon de proposer un divertissement quelconque. Elle est aussi le moyen d'ouvrir la ville à ses habitants afin qu'ils la découvrent sous un nouveau jour. Les spectacles de rue s'inscrivent complètement dans cette notion en se produisant dans l'espace public. Ils deviennent générateurs de rassemblement pour les plus aguerris ou les plus curieux. Dans l'histoire, Avignon et son festival (ou le festival et « son » Avignon), sont devenus, dans les esprits, deux entités qui ne se distinguent plus vraiment. Le théâtre

(65): Écriture collaborative, 2006, *In Situ, Voyages d'artistes européens*, Ed L'entertemps

a donné à la ville une autre dimension. Elle s'est déployée en tant que scène internationale de rencontres théâtrales. Pourtant, les festivités ne se déroulent qu'au mois de juillet et durant quelques semaines. Le reste de l'année, Avignon est une ville historique au passé médiéval. Mais le théâtre a pris le dessus, l'engouement du festival a pris une ampleur telle, que la ville se transfigure le temps de quelques jours. Les habitants, les élus locaux, les visiteurs, les artistes, tous se côtoient dans un tourbillon de vie commune. Chacun repart, parlant encore des derniers spectacles ou de la dernière parade. D'autres, s'imaginent revenir l'an prochain, dans cette ville et à ce moment. Même pour ceux qui n'y sont jamais allés, ils entendront un jour parler du festival d'Avignon, cet événement, qui l'été, est médiatisé et largement relayé. La ville de Lyon connaît un phénomène similaire. La Fête des Lumières est un événement lyonnais. Il est cet incroyable spectacle qui, de même, transfigure la ville dans son entièreté. Il attire certes bon nombres de visiteurs et touristes, mais il est aussi ce temps qui soudera un peu plus les habitants à la ville et pour laquelle ils seront fiers. Ce moment d'enchantement est devenu un instant phare dans la vie des lyonnais. En décembre 2020, en pleine période de crise sanitaire, la Fête fut annulée. Pour l'honorer, les habitants ont posé devant leur fenêtre une bougie faisant, au-delà des lumières intérieures du soir, scintiller la ville en hommage à un événement attendu chaque année. Un peu plus loin, les plus téméraires feront exploser quelques feux d'artifices. C'est une mélancolie commune qui semble ici s'être exprimée, à défaut de pouvoir s'émerveiller ensemble.

« L'enjeu de la fête est de susciter des liens communautaires chez les habitants d'une ville peu unifiée encore pas sa mémoire. « Le merveilleux urbain » peut relier les hommes qui en partagent les émotions et s'approprient collectivement ses histoires. » Une finalité qui aurait sans doute intéressé Jean Vilar. » (66)

L'événement urbain en lui-même fait partie de la mémoire commune. C'est justement là qu'intervient l'importance des spectacles de rue et des espaces publics dans lesquels ils interviennent. Car proposer de nouvelles images dans un espace accessible à tous c'est s'inscrire dans un lieu de mouvements et de vies qui se croisent. C'est par cela que la mémoire d'une ville peut se créer. Ce lieu, avec ce spectacle et à ce moment-là, a généré des souvenirs collectifs marquant dont on parle encore aujourd'hui. Jouer dans l'espace

(66): Ricardo Basualdo, 1983, « Réveiller le merveilleux urbain », *Le merveilleux urbain*, Nordeste, n°4, numéro spéciale

public ce n'est pas seulement bénéficier d'une scène ouverte c'est aussi permettre de toucher un grand nombre de personnes pour qui le spectacle a été réalisé. Cela force la pérennisation du lieu et les transformations qu'il a accueilli. Le moment fut tellement marquant qu'il est devenu permanent dans nos souvenirs et en réalité. Comme l'Éléphant de l'île de Nantes qui fait maintenant partie de l'espace public. Au-delà du spectacle, il offre d'autres dimensions, visions de la ville, il en est devenu une représentation. Pour les Nantais comme pour les touristes, l'Éléphant n'est pas qu'une simple anecdote, il est une image, une symbolique de la ville.



Figure 42



Figure 43

4.3. L'affirmation de l'espace public comme lieu appartenant au public

Des vies existantes

Tel que dis précédemment, pour le théâtre de rue, les espaces publics ne sont pas des espaces de représentation évident, ils sont des terrains à « charmer ». Ce produire en extérieur est une façon de se rapprocher de la population, de créer de nouveaux dialogues avec un autre public mais, de fait, les artistes s'installent en des lieux de vie déjà préexistants. Avec l'expérience, la majorité en sont pleinement conscients. Par exemple, l'utilisation du phénomène de surprise dans la représentation ou l'installation est certes une manière de rendre l'événement encore plus magique ou plus étonnant mais il peut aussi être perçu par la population comme un élément perturbateur, dans le mauvais sens du terme.

« Avant l'arrivée des artistes, l'espace public vit déjà de ses occupants, permanents ou éphémères: des habitants aux commerçants, des usagers aux agents de services publics ». Leur complicité ou tout au moins leur consentement devient le gage des métaphores promises: « La proposition artistique (...) constitue pour ces habitants et leur quotidien un événement porteur de relations et d'interactions nouvelles, en une démarche qui transforme de fait le lien entre les occupants et l'espace public, voire entre les occupants eux-mêmes ».

(67)

Chose devenue courante aujourd'hui, avant leur arrivée, les artistes tâtent le terrain. Il ne s'agit pas seulement de connaître la ville ou son histoire, il s'agit en particulier de dialoguer avec les acteurs quotidiens de la ville. Ceux qui côtoient ordinairement l'espace par habitude ou seulement pour flâner. Puisque la ville et ses espaces publics sont des aires de sociabilités, il paraît normal voire nécessaire pour les artistes de s'engager sur cette voie, surtout si les sociabilités sont déjà présentes. Les « ...liens sociaux qui, perdant leur équilibre quotidien, seront amenés à en trouver un nouvel, éphémère et exceptionnel. »(68) Mais ils ne seront pas seuls dans cette démarche. Même dans le rapport au

(67): Texte réunis par Marcel Freydefont et Charlotte Granger, 2008, *Le théâtre de rue, Un théâtre de l'échange*, Centre d'études théâtrales, Université catholique de Louvain

public les villes interviendront. Au-delà d'être médiatrice entre elle et les artistes, elle sera aussi l'intermédiaire entre les habitants et les comédiens. Les médiateurs culturels seront au côté des artistes lors de la phase préalable à l'intervention directe de l'événement. Encore une fois, pour éviter tout type de désordre, les administrations participent à l'organisation de la représentation dans une idée de prudence et de bonnes relations qu'il est nécessaire de garder entre, sans se le cacher, les instances politiques de la ville et la population. Rien n'est pensé au hasard. Cependant, tout cela ne fonctionne pas toujours. Une année, la compagnie Royal de Luxe pose dans le quartier Bellevue à Nantes des installations. Celles-ci sont rapidement dégradées. Était-ce une approche maladroite de la part de la compagnie? Une mauvaise interprétation des habitants? Il est difficile de répondre à ces questions car les explications semblent innombrables. Mais il semble qu'un dialogue ne s'est pas suffisamment fait. Dans l'espace public, la population habituelle ou non, sera toujours la première confrontée au théâtre de rue. Les comédiens viennent pour ce public de tous les jours, du quotidien, tout en sachant que même s'ils semblent s'imposer par leur installation ou leur représentation, les artistes seront les invités inconscients de ce « *public-population* » dont parle Michel Crespin. Car lorsque l'on observe jours après jours la ou les manière dont les personnes évoluent dans l'espace public, il paraît difficile de s'imposer autant physiquement que moralement. Mais dès lors que les artistes réussissent à s'immiscer dans ce tourbillon de vie, le théâtre de rue devient aussi le catalyseur de comportements qui forcent l'appropriation et l'accaparement de l'espace public par des citoyens, passants devenus, le temps de la représentation, spectateurs.

Une appropriation infinie

L'espace public est ce lieu démocratisé où se mêlent mouvements, pauses, bruits, initiés par la population. Sans elle, il ne vivrait pas, ou pas de la même manière. Lorsque l'on regarde bien, les habitants et les visiteurs ne sont pas de simples âmes éphémères venues découvrir et se mouvoir sur cet espace, se sont des occupants. De prime abord, l'espace public n'appartient à personne, il est un terrain de liberté sur lequel chacun est permis. Cependant il regorge d'espaces privés qui se frottent les uns aux autres. Une terrasse de café, l'étalage d'un magasin, toutes des parcelles privées

(68): Sous la direction de José Rubio, 2017, *Organiser un événement artistique dans l'espace urbain*, Ed Artcena

qui ne jouissent elles-même pas d'une liberté totale puisque leur présence requiert une autorisation. Mais cela n'empêche en rien son appropriation. L'espace public sera toujours occupé par ses capacités d'ouvertures.

« C'est la bonhomie, l'air bonasse, la reconquête de la rue qui me frappe. La rue est à nous, disait-on. La voilà, reprise. La rue n'est pas faite seulement pour qu'on y passe, aussi pour qu'on s'y arrête. Qu'on débraie, qu'on la regarde - qu'on l'occupe, et qu'elle change d'éclat, de sens, avec la foule immobile ou lente, qui sourit et bavarde, et marche sans gêne avec nous dedans. » (69)

Dans cette citation, Denis Guénoun parle de la transfiguration de l'espace public par les spectateurs. Cette manière dont une place, un parking, un parc peuvent paraître complètement changés par la présence de la population regroupée en masse. Être rassemblé en grand nombre, dans un même endroit et pour une même raison, force largement l'appropriation d'un espace par une majorité. Les pairs que nous côtoyons aident à confirmer la légitimité de notre présence et le fait que l'espace semble notre, fait pour nous accueillir. Le théâtre de rue est générateur de ces rassemblements. Il provoque une curiosité qui attire. Le passant ou l'habitant devient spectateur.

« Souvent des spectateurs émergent en hauteur, perchés sur quelque promontoire, branche d'arbre, panneau publicitaire, balcon dans la cour. Trait de liberté: le rue n'est pas faite seulement pour qu'on y marche, on y monte, on escalade, on se perche. Dans les manifestations nombreuses, quand la joie de la ville l'emporte, souvent les jeunes ainsi éclosent sur les luminaires, les abribus, insolemment au fait des monuments ou sur les bras des statues. Traits d'occupation: monuments et bras des statues fleurissent, bourgeonnent d'une jeunesse sortant d'eux comme des pousses sur les branches, ou des oiseaux négligemment posés. Les bâtisses ainsi fleuries, les rues oisillées prennent un air de printemps. C'est le printemps des rues qui boutonne, s'affiche par la position des spectateurs en calices, en pinceaux. Quelque chose de la légèreté, ou de la vitalité de ce théâtre tient à cette force de juchement, à cette faculté de jucher. » (70)

Pour les artistes de rue, la ville est cette opportunité de créer dans des espaces ouverts tout en appuyant la volonté d'une relation de proximité avec le public. Mais il est aussi l'espace de revendication d'une liberté accessible à tous malgré les restrictions que l'on connaît aujourd'hui. L'espace public,

(69), (70): Texte de Denis Guénoun, 2005, *Aurillac aux limites: théâtre de rue*, Ed Actes Sud



Figure 44



Figure 45

au-delà d'être un lieu construit ou un vide, est un moyen d'expression orale et corporel témoin d'un besoin de rassemblement et de liens sociaux entre les populations. Par le théâtre et les événements urbains, il devient la scène de spectacle des comédiens et artistes tout en étant l'aire aux multiples façons de regarder et de se déplacer au gré d'un enchantement qui s'offre à nous.

Conclusion

L'espace public est un haut lieu où, chaque jour, se croisent nombre d'individualités. Celles-ci connaissent l'endroit ou le côtoient pour la première fois, elles y auront de bons ou de mauvais souvenirs, elles y reviendront ou leur passage sera unique voir inattendue. Chacun vit et prospère au travers d'espaces de rencontres. La présence d'espace privé sur les espaces publics pourrait sembler égoïste, monopolisante mais lorsque l'on y regarde bien ils sont eux aussi les témoins et les utilisateurs d'un lieu qui attire et rassemble. Par sa publicité et les nombreuses sociabilités qui s'y croisent, les artistes du théâtre de rue se sont amicalement immiscés dans ce quotidien commun. Ils ont créé, parmi la population, des moments allant au-delà d'une simple rencontre, qui peut s'avérer déjà riche, mais ils ont créé de multiples interactions, ils ont généré des rassemblements forçant l'imaginaire et le souvenir. Ces regroupements, qui marquent largement les esprits, ont touché les acteurs de la ville, les habitants, devenus friands d'événements inattendus et spectaculaires, transfigurant l'environnement habituel. Les spectacles de rue sont devenus synonyme de vie et de fête dans des villes aujourd'hui bien construites et bien réglées. La preuve en est en cette période de crise nous faisant vivre dans une atmosphère restrictive. Les envies et les espoirs étaient et sont encore à un retour au divertissement, aux foules qui bougent, dansent, regardent, chantent en cœur sur des airs de vitalité.

CONCLUSION

Tout au long de son histoire et de son évolution, le théâtre de rue s'est ouvert à de nombreux horizons. La rue lui a permis de trouver de nouvelles façons de s'exprimer et de faire s'exprimer la population. Il n'est pas le précurseur de la parole artistique en plein air mais il en est un des protagonistes. Il a bousculé les codes de l'enfermement et de l'art privilégié. Ensemble, artistes de toutes pratiques, spectateurs, habitants, adeptes ou curieux, ils ont poussé les lourdes portes d'un art qui se veut exclusif par les lieux et la population qui les accueillent et contemplant. L'espace public s'est alors imposé tel une nouvelle scène ou la distinction entre ceux qui se produisent et ceux qui regardent devient moins frontale. Cette limite subsiste encore aujourd'hui mais sous des formes plus diverses et variées. De plus, le théâtre « d'intérieur » sera justement accompagné de celui de la rue, apportant une transversalité largement possible dans les pratiques.

Au travers du théâtre de rue, des similitudes apparaissent avec beaucoup d'autres secteurs artistiques. Chacun porte en lui le besoin d'être découvert par de nouveaux yeux, de nouvelles oreilles, de nouvelles mains. À être trop fermés, trop enfermés, les arts ont été saisis par ceux qui en ont été privés et se sont révélés plus beaux encore. La rue, la ville, les espaces publics ont été ces aires où la création fut possible. Par les centaines, les milliers de sociabilités qui s'y croisent chaque jour, d'autres créateurs et un autre public s'est formé. Dans ce rapport direct avec l'extérieur, la vie urbaine, l'idée d'art populaire est alors apparue. Il a pour vocation de s'adresser à tout à chacun, ceux qui ne se rendent pas dans les salles de spectacles, de concerts, les musées, ceux qui ne sont que passants ou habitants. Il est né et à joyeusement proliféré aux quatre coins du monde, créant ses propres compositions, ses propres styles tout en permettant d'ouvrir nos environnements à de nouvelles visions et actions.

« En musique, par exemple: moment de la grande rupture qui allait accoucher de l'abstraction musicale la plus impérieuse, rêche, folle pourtant fille de son passé. Musique ne s'affairant qu'à son idée centrale, son schème fondateur, inventant le programme d'une conversion sans précédent de l'écoute. Or, c'est à ce même moment, dit-on, qu'apparurent aux lointains de l'Europe le jazz, le tango, la samba - tous fils de son croisement avec ses aventures, ses éloignements. Comme si toute l'énergie populaire dont se privait l'histoire de la musique inventive explosait autour d'elle, se libérait au-delà des mers, pour faire retour sur l'Europe avec disques et soldats. Les arts ne se laissent pas contraindre, même dans les confinements les plus inspirés, grandioses: il leur faut laisser passer la veine du peuple et des rues. Musiques des rues, de rue - comme on dit gamins des rues, chants ou images des pavés ou du ruisseau. » (71)

En comparaison au théâtre de rue, la musique s'est elle aussi développée sur les mêmes principes. Elle propose, au-delà des bruits, des sons et du brouhaha de la ville quotidienne, une autre mélodie, un autre rythme venant ponctuer notre journée.

Cependant, lorsque les arts de la rue se retrouvent confrontés à une période de crise sanitaire comme celle que nous vivons aujourd'hui, tout semble chamboulé. Pour le théâtre de rue, se produire sur les espaces publics n'est plus possible. Le confinement a dénué les rues de sa vitalité, sa population, son bruit. Les rues n'étaient plus ces espaces de surprise, de perturbation, de changement, d'appropriation, elles étaient des espaces interdits, répréhensibles. Même après un retour à la vie active, en mouvement, les spectacles de rue n'ont pas pu se produire. Le rassemblement était craint par la proximité entre les gens malgré le plein air. Pendant plus d'un an, il a fallu imaginer ces spectacles. Ce musicien qui d'ordinaire joue du violon au coin de la rue, le festival organisé dans le parc du coin. Le contact ne s'est pas fait directement. Il n'était pas possible, sur un coup de tête, d'aller voir ce spectacle, d'engager une discussion avec les artistes. Il a fallu se remémorer nos impressions, échanger sur les souvenirs, les sentiments des uns et des autres. Cueillir à droite à gauche des avis, des anecdotes. Puis il a fallu imaginer au travers de nombreux récits d'artistes ce que pouvait être l'ambiance de ce moment. Récolter leurs écrits et essayer de comprendre ce qui parfois nous échappe au premier abord. Mieux interpréter les enjeux que représente le théâtre de rue. La nécessité de ce divertissement riche de valeurs aussi artistiques, politiques que sociales. Il a aussi fallu se rappeler

(71): Texte de Denis Guénoun, 2005, *Aurillac aux limites: théâtre de rue*, Ed Actes Sud

de cette réciprocité qui se tisse joyeusement entre les artistes et le public. Lorsque les passants deviennent spectateurs. Lorsque le théâtre de rue s'offre au « public-population » et que celui-ci l'accueille à bras ouverts. Lorsque, sans se parler, une cohésion se crée par le regard et par les souvenirs. Il a fallu rester assis en attendant, avec un espoir à chaque fois repoussé de quelques mois, que la ville, la vie, redeviennent elles-même.

Si elle apparaît comme un espace d'ouverture à nombre de possibilités, la ville est aussi devenue un lieu regroupant des contraintes. D'un certain point de vue, elle semble saturée, tout s'y passe, s'y montre, s'y échange. Même en y offrant encore des opportunités, celles-ci sont régies par d'autres acteurs qui depuis une quarantaine d'années monopolisent l'organisation d'événements urbains. Plusieurs compagnies ont ressenti le besoin de s'écarter des villes afin d'explorer les autres facettes du territoire. Il fut et il est encore question de proposer des images nouvelles dans des espaces moins construits, moins fréquentés et qui pourtant font partie de notre environnement. La compagnie Ilotopie s'est engagée dans cette idée avec un principe qu'ils ont nommé le Land Act.

« Le Land Act, ce sont des théâtres, avec pleins de petits t, dans du paysage ou de l'espace. Le Land Act est au vivant et à l'acteur ce que le Land Art est à l'œuvre et au plasticien. » (72)

Comme une transfiguration de l'espace urbain, la compagnie s'installe sur des aires naturelles, plus sauvages, qui elles aussi connaîtront une transfiguration. Mais Ilotopie se qualifie toujours de théâtre de rue. Pour Bruno Schnebelin, membre fondateur de la compagnie, le théâtre de rue n'est pas un art à prendre au mot, il est une pratique en constante évolution, ne se soumettant pas à des qualifications qui l'inscrivent dans des idées fixes de représentations. Le théâtre de rue est un art en mouvement allant toujours au-delà des limites qui pourraient s'imposer à lui et allant explorer des territoires toujours plus éloignés qui méritent d'être rencontrés.

(72): Éric Heilmann, Françoise Léger, Jean-Louis Sagot-Duvaurox, Bruno Schnebelin, *Les utopies à l'épreuve de l'art - Ilotopie*, Montpellier, L'Entretemps, 2008

FIGURES

Figure 1: Premiers espaces de représentation en plein air, formation de l'orchestre. André Degaine, *Histoire du théâtre dessiné*, Paris, Nizet, 2000.

Figure 2: Les différents espaces du théâtre grecque. André Degaine, *Histoire du théâtre dessiné*, Paris, Nizet, 2000.

Figure 3: Illustration du théâtre grecque. André Degaine, *Histoire du théâtre dessiné*, Paris, Nizet, 2000.

Figure 4: Illustration explicative de l'œuvre picturale de Jean Fouquet représentant la mise en scène théâtrale du Martyre de Sainte-Apolline d'Adrien de la Vigne. André Degaine, *Histoire du théâtre dessiné*, Paris, Nizet, 2000.

Figure 5: « *Martyre de Sainte-Apolline* » de Jean Fouquet, vers 1450.

Figure 6: Illustration de « *ce que l'on pourrait appeler le théâtre à la française* ». André Degaine, *Histoire du théâtre dessiné*, Paris, Nizet, 2000

Figure 7: Illustration de « *La scène du XIX^e siècle* ». André Degaine, *Histoire du théâtre dessiné*, Paris, Nizet, 2000.

Figure 8: Le boulevard du Temple à Paris renommé le Boulevard du Crime où étaient situés nombres de théâtres.

Figure 9: Affiche imprimée durant les événements de Mai 68 en France.

Figure 10: Festival d'Avignon en juillet 1968, rassemblement place de l'Horloge. Emmanuelle Loyer et Antoine de Baecque, *Histoire du Festival d'Avignon*, Paris, Gallimard, 2016.

Figure 11: « Affiches et tracts du festival Off de 1973 ». Emmanuelle Loyer et Antoine de Baecque, *Histoire du Festival d'Avignon*, Paris, Gallimard, 2016.

Figure 12: Théâtre de l'Unité, « *La femme chapiteau* », Festival d'Aurillac 1986. <https://www.aurillac.net/index.php/fr/>

Figure 13: « *Lancement du 30ème Festival* », Festival d'Aurillac 2015. <https://www.aurillac.net/index.php/fr/>

Figure 14: « *La vengeance des semis* », Le Phun. <http://www.lephun.net/images/?isOpen=false>

Figure 15: « *L'Aéoflorale II de l'Expédition Végétale* », « *Turin, Piazza Castello: Après l'atterrissage* ». François Delarozière, *La Machine spectacle*, Arles, Actes Sud/Compagnie La Machine, 2013.

Figure 16: Pour « *L'Aéoflorale II* » à « *Metz: Le professeur Bellivier aiguise son argumentation lors d'un échange avec le public, Place Saint-Louis.* » François Delarozière, *La Machine spectacle*, Arles, Actes Sud/Compagnie La Machine, 2013.

Figure 17: « *Installation de feu* » place de la Tête d'Or, Lyon 6, par la compagnie Carabosse lors de la Fête des Lumières de 2010.

Figure 18: « *Dialogue avec les Nantais* », Royal de Luxe, « *Les chasseurs de girafes* ». Odile Quirot et Michel Loulergue, *Royal de Luxe - 1993-2001, entretien avec Jean-Luc Courcoult*, Arles, Actes Sud, 2001.

Figure 19: Théâtre Graslin à Nantes dans sa forme initiale, de tous les jours.

Figure 20: « *Rideau* » de Stéphane Tidet pour le Voyage à Nantes, le théâtre Graslin est transfiguré en fontaine.

Figure 21: Rue sans public. Denis Guénoun, *Aurillac aux limites: théâtre de rue*, Arles, Actes Sud, 2005.

Figure 22: Rue avec le public et les comédiens qui provoquent une transfiguration de l'espace. Denis Guénoun, *Aurillac aux limites: théâtre de rue*, Arles, Actes Sud, 2005.

Figure 23: « *Le grand épandage* » de la compagnie Ilotopie. <http://ilotopie.com/la-compagnie/?lang=fr>

Figure 24: « *La vie en abribus* » de la compagnie Ilotopie. <http://ilotopie.com/la-compagnie/?lang=fr>

Figure 25: « *L'Autobus* » de la compagnie Ilotopie. <http://ilotopie.com/la-compagnie/?lang=fr>

Figure 26: « *Le Peuple de l'Arbre* », de la compagnie des Sept Lieues. <https://www.t7l.com>

Figure 27: « *Plan de La Roche-sur-Yon. Le tracé moderne en forme de pentagone et la place d'armes en son centre apparaissant clairement.* » François Delarozière, *Machines de ville*, Arles, Actes Sud/Compagnie La Machine, 2020.

Figure 28: « *Projet initialement proposé au concours par Alexandre Chemetoff.* » François Delarozière, *Machines de ville*, Arles, Actes Sud/Compagnie La Machine, 2020.

Figure 29: « *Révélation du Crocodile du Nil.* » François Delarozière, *Machines de ville*, Arles, Actes Sud/Compagnie La Machine, 2020.

Figure 30: « *L'Hippopotame vu d'un des quatre belvédères sur le chantier.* » François Delarozière, *Machines de ville*, Arles, Actes Sud/Compagnie La Machine, 2020.

Figure 31: « *L'Aéoflorale atterrit sur la place en chantier pour trois jours de folie végétale.* » François Delarozière, *Machines de ville*, Arles, Actes Sud/Compagnie La Machine, 2020.

Figure 32: « *Répétition pour le réveil de la Loutre.* » François Delarozière, *Machines de ville*, Arles, Actes Sud/Compagnie La Machine, 2020.

Figure 33: « *Poste de commande: prise en main du public sur les conseils formateurs des équipes de La Machine.* » François Delarozière, *Machines de ville*, Arles, Actes Sud/Compagnie La Machine, 2020.

Figure 34: « *L'Hippopotame dans son environnement au lendemain du spectacle inaugural.* » François Delarozière, *Machines de ville*, Arles, Actes Sud/Compagnie La Machine, 2020.

Figure 35: Affiche du Voyage à Nantes 2017.

Figure 36: Affiche du Voyage à Nantes 2018.

Figure 37: Service de limousin du *PLM* de la compagnie Ilotopie à la cité Castellane à Marseille. <http://ilotopie.com/la-compagnie/?lang=fr>

Figure 38: Comédien de la compagnie Ilotopie habillé en groom à l'entrée du *PLM*. <http://ilotopie.com/la-compagnie/?lang=fr>

Figure 39: Comédienne de la compagnie Ilotopie habillée en employée de service d'hôtel servant une habitante de la Castellane. <http://ilotopie.com/la-compagnie/?lang=fr>

Figure 40: « *Reims: Kumo Ni capturée à la grue lors de sa tentative d'ascension de la cathédrale de Reims.* » François Delarozière, *La Machine spectacle*, Arles, Actes Sud/Compagnie La Machine, 2013.

Figure 41: « *Reims: Première rencontre entre l'Araignée et le tramway, nous sommes le jour de l'inauguration, la machine à fumée est utilisée pour contraindre l'arachné à faire marche arrière.* » François Delarozière, *La Machine spectacle*, Arles, Actes Sud/Compagnie La Machine, 2013.

Figure 42: « *Première sortie du Grand Éléphant devant 50 000 spectateurs, 30 juin 2007.* » François Delarozière, *Machines de ville*, Arles, Actes Sud/Compagnie La Machine, 2020.

Figure 43: Affiche représentant des éléments typiques de la ville de Nantes.

Figure 44: Jeunes perchés sur un panneau publicitaire pour mieux percevoir un spectacle durant le Festival d'Aurillac. Denis Guénoun, *Aurillac aux limites: théâtre de rue*, Arles, Actes Sud, 2005.

Figure 45: Deux personnes perchées sur une branche d'arbre afin de surplomber la foule et mieux voir le spectacle durant le Festival d'Aurillac. Denis Guénoun, *Aurillac aux limites: théâtre de rue*, Arles, Actes Sud, 2005.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

- André Degaine, *Histoire du théâtre dessiné*, Paris, Nizet, 2000
- Anne Gonon, *In vivo: les figures du spectateur des arts de la rue*, Montpellier, L'Entretemps, 2011
- Antoine de Baecque, *Avignon le royaume du théâtre*, Paris, Gallimard, 1996
- Bruno Tackels, *Les voix d'Avignon*, Paris, Seuil, 2007
- Chantal Meyer-Plantureux, *Théâtre populaire, enjeux politiques de Jaurès à Malraux*, Bruxelles, Complexe, 2006
- Christophe Raynaud de Lage, *Intérieur rue, 10 ans de théâtre de rue (1989-1999)*, Paris, Théâtrales, 2000
- Daniel Couty et Alain Rey (dir.), *Le Théâtre*, Paris, Bordas, 1980
- Denis Guénoun, *Aurillac aux limites: théâtre de rue*, Arles, Actes Sud, 2005
- Emmanuelle Loyer et Antoine de Baecque, *Histoire du Festival d'Avignon*, Paris, Gallimard, 2016
- Éric Heilmann, Françoise Léger, Jean-Louis Sagot-Duvaurox, Bruno Schnebelin, *Les utopies à l'épreuve de l'art - Ilotopie*, Montpellier, L'Entretemps, 2008
- François Delarozière, *Carnet de croquis et réalisations*, Arles, Actes Sud, 2010
- François Delarozière, *La Machine spectacle*, Arles, Actes Sud/Compagnie La Machine, 2013
- François Delarozière, *L'esprit du cheval-dragon*, Arles, Actes Sud, 2015
- François Delarozière, *Machines de ville*, Arles, Actes Sud/Compagnie La Machine, 2020
- Hee-Kyung Lee, *Les arts de la rue en France, Une logique de double jeu*, Paris, L'Harmattan, 2013
- Jean Georges Tartar(e), *Grand Dictionnaire du théâtre de rue et des boniments*, Montpellier, L'Entretemps, 2011
- Joël Rumello, *Réinventer une utopie, le Off d'Avignon*, Paris, Atelier Henry Dougier, 2016
- José Rubio (dir.), *Organiser un événement artistique dans l'espace urbain*, Paris,

Artcena, 2017

- Martine Maleval et Jean-Marc Lachaud, *Rue des arts, Productions artistiques et espace urbain*, Paris, L'Harmattan, 2015
- Odile Quirot et Jean-Luc Courcoult, *Royal de Luxe: 2001-2011*, Arles, Actes Sud, 2011
- Odile Quirot et Michel Loulergue, *Royal de Luxe - 1993-2001, entretien avec Jean-Luc Courcoult*, Arles, Actes Sud, 2001
- Patrick De Groot et al., *In Situ, Voyages d'artistes européens*, Vic La Gardiole, L'Entertemps, 2006
- Régis Debray, *Sur le pont d'Avignon*, Paris, Flammarion, 2005

Articles

- Emmanuelle Gangloff, *Du spectacle à l'aménagement urbain, des machines pour transformer la ville, Entretien avec François Delarozzière / La scénographie urbaine, émergence d'une fonction*, Nantes, L'Observatoire, n°47, 2016
- Philippe Chaudoir, « *La ville événementielle : temps de l'éphémère et espace festif* », Géocarrefour 82, n° 3, 2007
- Ricardo Basualdo, « *Réveiller le merveilleux urbain* », *Le merveilleux urbain*, Nordeste, n°4, numéro spéciale, 1983

Travaux universitaires

- Emmanuelle Gangloff, *Quand la scénographie devient urbaine: Nantes comme observatoire des fonctions du scénographe dans la fabrique de la ville*, Université d'Angers, 2018
- Florence Fix (dir.), *Théâtre et ville, Espaces partagés: patrimoine, culture, savoir*, Edition Universitaire de Dijon, 2018
- Marcel Freydefont et Charlotte Granger, *Le théâtre de rue, Un théâtre de l'échange*, Centre d'études théâtrales, Université catholique de Louvain, 2008
- Marie Thonon et Olivier Jeudy (dir.), *Les arts de la rue et les manifestations festivières des villes*, Université de Paris VIII et l'École d'architecture de Paris-Vilette, 2004
- Mathilde Picard, *In situ et participatif: quand le spectacle vivant s'empare du territoire*, maîtrise, dirigée par Frédéric Barbe, École nationale supérieure d'architecture de Nantes, 2019

Audiovisuels

- Dominique Deluze, *Royal de Luxe et le mythe du géant*, Nantes, Shellac sud, film, 2006
- Géry Sanchez, *Esthétiques des arts de la rue*, Paris, Hors les murs, film, 30m25s, 2006

Sites Internet

- <http://ilotopie.com/la-compagnie/?lang=fr>
- <http://polau.org>
- <http://publictionnaire.huma-num.fr/notice/espace-public/>
- <https://journals.openedition.org/labyrinthe/1049> - Clément Orillard, Repenser «l'espace public» à travers l'histoire, deuxième journée d'étude du cycle «L'Espace public au Moyen-Âge», Institut Universitaire de France, 2005
- <https://www.artcena.fr>
- <https://www.aurillac.net/index.php/fr/>
- <https://www.chalondanslarue.com>
- <http://www.lephun.net/images/?isOpen=false>
- <https://www.t7l.com>

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE
DOCUMENT SOUMIS

D'ARCHITECTURE DE NANTES
AU DROIT D'AUTEUR

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Mémoire de master
École Nationale Supérieure d'Architecture de Nantes
2020 - 2021