Anne Gonon
Institut d'Etudes Politiques de Lyon
Mémoire de fin d'études

QU'EST-CE QUE LE THEATRE DE RUE ?

DE LA DEFINITION DU GENRE ARTISTIQUE
« THEATRE DE RUE »

Directeur de mémoire : Bernard Lamizet
Septembre 2001

REMERCIEMENTS

Je remercie Bernard Lamizet, directeur de ce mémoire, pour sa disponibilité et ses encouragements constants, pour son aide et ses conseils avisés.

Je tiens également à vivement remercier mes interlocuteurs qui ont su trouver le temps de me recevoir et me répondre : Marie-Hélène Poggi, Philippe Chaudoir et, plus particulièrement, Barthélémy Bompard de la compagnie *Kumulus* et Jean-Marie Maddeddu de la compagnie *Les Piétons*.

Enfin, je témoigne ma reconnaissance à ceux qui m'ont permis de découvrir le monde du théâtre de rue sur le terrain : Pascal Robert, Président de *Béton Production* et Bruno Alvergnat, coordinateur du festival des arts de la rue *Au Nom de la Loire* de Tours en 2000 ; Bruno Lonchampt, Directeur des Affaires Culturelles de Tours et Sophie Perrier, Attachée à la Direction des Affaires Culturelles.

Tadeusz Kantor, homme de théâtre polonais, avait intitulé l'un de ses derniers spectacles *« Qu'ils crèvent les artistes ! »*, ignorant qu'alors même des hommes de théâtre et singulièrement de théâtre de rue hurlaient *« Qu'il crève le théâtre ! Comme on crève… Comme on crève un abcès, et que ça se répande »*.

(Extrait de *Théâtre de rue, Les territoires de l'art*, documentaire français de Guillaume Debroise et Emmanuel Letourneux, La Sept Arte/Telmondis, 1998)

INTRODUCTION

Chalon, Aurillac, Sotteville-lès-Rouen, Avignon, passage à l'an 2000, festivités municipales, animations de supermarchés, le *Géant* de *Royal De Luxe*, fêtes de quartiers, Carnaval, *Bivouac* de *Générik Vapeur*, meetings politiques… L'émergence des arts de la rue dans le paysage culturel français connaît, depuis le début des années 90, un essor considérable. Leur visibilité est de plus en plus grande dans les médias. Le public de plus en plus nombreux, les compagnies également. Ce développement, que l'on peut qualifier d'exponentiel, ne cache pas une certaine anarchie à tous les niveaux : pratiques artistiques, modes d'organisation et de diffusion, comportement du public, représentation et faible reconnaissance de la profession. La jeunesse de ces arts leur confère à la fois une vitalité remarquable et un désordre non canalisé. Reste que leur succès s'explique par leur nature même : ils sont dans la rue.

Les arts de la rue interviennent dans l'espace public et c'est déjà, en soi, une particularité qui méritent qu'on s'y intéresse. Le discours ambiant sur la disparition de cet espace d'échange d'opinions, d'argumentation, de vie civile, de communication, lieu de naissance de l'opinion publique, modélisé par Jürgen Habermas dans *L'espace public*[1], trouve un écho dans la pratique des artistes de rue qui revendiquent de travailler à une réappropriation des rues et de l'espace commun par la population. La ville contemporaine, déliquescente, nécessiterait une sérieuse vivification que ces artistes de bitume décident de prendre en charge.

Travail sur, avec, dans l'espace public, mais aussi pratique artistique en extérieur, contre le *« dedans »*, contre la *« salle »*. Un glissement sémantique significatif transforme fréquemment les *« arts de la rue »* en *« théâtre de rue »*. Philippe Chaudoir, dans une thèse consacrée aux *« Discours et figures de l'espace public à travers les arts de la rue »*[2], relève qu'il s'agit d'une catégorie spécifique de la métonymie, la synecdoque, comme une *voile* désigne un navire. Comment expliquer que la partie – en l'occurrence le théâtre de rue – définisse le nom du tout – les arts de la rue ? Le *Goliath*, guide annuaire des arts de la rue publié par l'association *Hors Les Murs*, association nationale pour le développement des arts de la rue et de la piste subventionnée par le ministère de la Culture, recense les compagnies de rue et leur propose de définir leur genre artistique. Le nombre de caractères descriptifs reflète l'hétérogénéité du secteur mais le *« théâtre »*

---

[1] Habermas Jürgen, *L'espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Payot, Collection Critique de la politique, Paris, 1986

[2] Chaudoir Philippe, *Discours et figures de l'espace public à travers les Arts de la rue, La ville en Scènes*, L'Harmattan, Paris, 2000, p.140

représente le premier type. 26% des compagnies revendiquent cette appartenance. Philippe Chaudoir se livre à un *« topologie générale du champ »*[3] qui met en évidence la primauté du théâtre et, plus généralement, révèle deux grands sous-ensembles caractérisés par deux modes de pratiques : l'un où le corps est l'outil principal de l'expression, l'autre où celle-ci passe par une médiation technique. D'un côté, les arts relevant du cirque, de la pratique aérienne, des saltimbanques et du théâtre ; de l'autre, les arts plastiques, les effets spéciaux (artificiers, pyrotechniciens), le son et la musique. Si ces effets de classements et d'étiquettes relèvent de la pure construction sociale, ils revèlent tout de même une caractéristique forte du secteur : sa diversité. Le *Festival international de théâtre de rue* d'Aurillac surprend par sa programmation : dans la programmation officielle, le *« in »*, théâtre de rue, théâtre dans la rue, cirque, jonglage, prouesses aériennes, etc. cohabitent et se mêlent à un *« off »*, d'un éclectisme parfois désarmant.

La définition d'un genre artistique dépasse largement, d'après nous, un simple effet d'annonce ou une pure étiquette sémantique, elle recouvre des spécificités, une identité mais aussi une reconnaissance dans le champ culturel, une reconnaissance pour le public et pour les autres pratiques artistiques. C'est pourquoi la tentative de définition et d'identification d'une genre artistique *« théâtre de rue »* n'apparaît pas vaine, mais au contraire pertinente.

L'explosion de l'offre et, dans une certaine mesure de la demande, ne doivent pas cacher que le secteur est en crise : manque d'argent, de moyens, de formation, de reconnaissance, mais aussi qualité artistique parfois très criticable, développement des pratiques *« d'animation »* faciles et peu chères… Les quelques compagnies reconnues et médiatisées, comme le *Royal De Luxe*, cache une forêt de petites structures en quête de projet artistique et de légitimité. La problématique actuelle s'ancre profondément dans cette question de la légitimité, notamment par rapport aux autres pratiques artistiques et au théâtre en salle. Chercher à expliciter les spécificités et les qualités artistiques d'un genre encore à déterminer que serait le théâtre de rue revient à tenter de poser les bases d'une légitimité artistique noyée dans une offre hétérogène et pléthorique.

Théâtre de salle, théâtre dans la rue, théâtre de rue. Suffit-il de poser une scène sur une place publique pour faire du théâtre de rue ? Une pièce de théâtre jouée hors les murs relève-t-elle du théâtre de rue ? Là encore, les mots ont leur importance et leur signification. Théâtre de rue : *« de »* indique l'origine, le point de départ, la possession, la cause, l'instrument, etc. Le théâtre de rue *« prend racine »* dans la rue, il en vient. Il ne se contente pas d'y jouer, la rue lui donne naissance. Théâtre dans la rue : *« dans »* marque soit le lieu où l'on est, soit le lieu où l'on entre. Dès lors, la

[3] Chaudoir Philippe, op.cit. p.4, p.136

représentation se déroule dans la rue mais elle pourrait avoir lieu ailleurs. L'enjeu du théâtre de rue constite donc à créer une forme artistique intrisèquement liée à la rue par l'esthétique comme par l'histoire, par l'espace scénique et par un dialogue avec la ville. Le théâtre dans la rue transpose hors de la salle le dispositif scénique traditionnel du théâtre, c'est-à-dire le dispositif frontal caractéristique de la distance entre scène et parterre. Entre *« de »* et *« dans »*, l'abîme est profonde et elle n'implique pas uniquement des divergences d'espace scénique mais aussi de relation au public et de type de médiation instaurée. Le théâtre de rue est bien du théâtre, mais il se différencie en de nombreux points du théâtre en salle.

Le théâtre de rue par rapport au théâtre de salle, le théâtre de rue dans le champ des arts de la rue : il s'agit, par une démarche tantôt analytique, tantôt comparatiste, de révéler les spécificités d'une pratique culturelle en évolution. La classification pose un certain nombres de difficultés qu'il ne faut en aucun cas négliger. Tenter de construire un genre, c'est prendre le risque de cloisonner la pratique en question. Or les arts de la rue s'avèrent précisément complexes à cerner car c'est l'hétérogénéité et l'interdisciplinarité qui les caractérisent. Refusant les frontières entre les formes d'expression, ils travaillent à un savant mélange qui défie les lois de la catégorisation. Il faut, par conséquent, prendre soin d'identifier, de qualifier et d'expliquer sans enfermer ou scléroser. Bien souvent, le discours des artistes s'oppose à cette *« labélisation »*. Elle nous semble en réalité utile. Notre démarche ne correspond pas à une volonté de figer une discipline encore jeune, qui réserve toujours des surprises et est, sans conteste, prometteuse. Elle correspond à une interrogation sur les caractéristiques artistiques d'une pratique et sur les effets de celle-ci dans l'espace culturel. Une approche théorique tentera en effet de montrer que le théâtre de rue instaure une médiation culturelle tout à fait particulière et que sa relation exemplaire au public en fait un creuset sous-estimé en termes d'action culturelle. D'un point de vue davantage critique, la mise à l'épreuve des effets de la réappropriation de l'espace public tant espérée par les artistes relativisera le discours de ces derniers. Pour résumer, il s'agit d'apporter des éléments de réflexion au débat interne au secteur : qu'est-ce que le théâtre de rue ? quelle est sa légitimité ? à quelle reconnaissance peut-il aspirer ?

Si le théâtre de rue n'a pas encore été le sujet de nombreux livres ou thèses, les artistes, professionnels et universitaires qui s'y intéressent produisent un discours qui reflètent les enjeux et les controverses inhérents à la pratique. Parmi ces sujets, l'origine historique et sociale du théâtre de rue. Comme tout groupe qui se structure et se professionnalise, le théâtre de rue tente d'identifier son histoire, facteur de légitimation. Cherchant du côté de la Grèce, du Moyen-Age, du théâtre de

Foire, effectuant un saut spacio-temporal qui amène aux années 70, années de la contestation et du militantisme, revendiquant en même temps une pratique ancrée dans son époque et l'urbanité contemporaine, le théâtre de rue est en quête de filiation. Or, comment parvenir à construire une identité sans connaître son histoire, sans savoir d'où l'on vient ? Il semble nécessaire de commencer par là en interrogeant tour à tour ces périodes historiques où certains fixent des points d'ancrage, pour déterminer de quel parent ce théâtre là, est l'enfant. Parcourant de manière non exhaustive l'histoire du théâtre, sa pratique en extérieur, son entrée en salle, le contexte politique du retour dans les rues et le virage capital que représentent les années 80 et 90 pour le théâtre de rue, une perspective comparatiste cherchera à faire apparaître les points communs et, surtout, les divergences. L'intention n'est pas de se livrer à un pur récit historique mais bien d'interroger cette histoire afin d'éclairer le discours ambiant sur l'origine du théâtre de rue.

Une fois les fondements de l'identité révélés, on s'attachera à mettre en valeur les spécificités artistiques du théâtre de rue. Afin d'illustrer concrètement cette démarche, deux spectacles sont étudiés selon quatre axes de recherche : l'espace de représentation, la relation au public, le rapport au texte et le langage corporel. *Les Urbanologues Associés* de la compagnie *Les Piétons* et *Tout va bien* de la compagnie *Kumulus* donnent à voir les originalités artistiques du théâtre de rue, les voies à défricher pour développer cette discipline. Inscription du spectacle dans l'espace urbain, dialogue avec l'espace public, relation de proximité et de confrontation avec un public-passant, modes d'expression refusant en partie le texte et explorant le langage du geste et du corps, sont autant d'éléments qui constituent l'écriture pour la rue. Cette dramaturgie singulière reste un vaste territoire à découvrir. Tout au long de cette analyse, les problématiques des modes de diffusion et de convocation, de la création du spectacle, apparaîtront en filigrane, soulignant que les obstacles et difficultés sont encore nombreux.

Enfin, une approche théorique sur la notion de médiation culturelle et sur le projet de réappropriation d'espace public cher aux artistes de rue interrogera la signification de cette pratique en espace libre. Représentation dans des formes esthétiques de l'appartenance du singulier au collectif, la médiation culturelle est un impératif majeur. Le théâtre de rue, comme toute pratique culturelle, instaure une relation de médiation. Elle est, en de nombreux points, tout à fait singulière et renforce les potentialités d'action culturelle originale à partir de cette pratique de rue. De plus, le projet de ces artistes est souvent exprimé en termes politiques. Engagés, ils tentent de redonner vie à un espace commun auquel se sont substitués des non-lieux, de revivifier ces rues, espace de communication et d'échange, devenues de simples couloirs de circulation. Le théâtre de rue fait le pari de recréer un lien social, de lutter contre la dissolution des rapports humains. Quelle est l'efficace de leur ambitieux projet et dans quel registre se situe leur intervention en espace public ?

Le théâtre de rue, en s'installant dehors, sur les lieux mêmes de la vie, en inventant de nouvelles formes artistiques liées à l'esthétique de la trace, de la récupération, en voulant aller au plus près d'un public que la démocratisation culturelle cherche depuis des décennies, prend des risques et est en mesure de susciter des émotions intenses, de donner jour à des événements extraordinaires. Il s'agit ici de faire valoir les spécificités et qualités d'un art nouveau, atypique et encore jeune, dont on estime qu'il pourrait bien, à terme, réussir le pari la décentralisation.

PREMIERE PARTIE – HISTOIRE

Les travaux scientifiques concernant les formes et figures de l'expression populaire dans les espaces publics sont encore rares et ponctuels, notait Zeev Gourarier dans un article présentant un cycle de séminaires sur le sujet conjointement organisé par *Hors Les Murs*, le département des arts et des spectacles de la Bibliothèque nationale et le Musée national des arts et traditions populaires en 1998. *« Les théâtres de rue ou des émissions télévisuelles comme « les Guignols de l'info », traduisent-ils une expression populaire en continuité avec des formes plus anciennes jaillies de la piste et des tréteaux forains ? Et comment, alors, interpréter le bouillonnement des troupes qui se rencontrent chaque année à Aurillac et l'inventivité des nouveaux cirques, autrement qu'en débutant par une interrogation longue et raisonnée des traces laissées dans l'histoire par l'effervescence carnavalesque ou les parades de cirque ? »*[4]

Comment, en effet, tenter de donner un sens à cette pratique culturelle qu'est le théâtre de rue si ses origines sociales et historiques demeurent inconnues ? Les ouvrages sur le théâtre en France sont nombreux, mais le théâtre de rue n'y figure que ponctuellement, illustré par les seuls noms emblématiques du *Théâtre du Soleil* ou du *Grand Magic Circus*. Or, comme le souligne justement Robert Abirached dans un article au titre évocateur, *« Le théâtre de rue, Eléments pour une généalogie improbable »*, *« (...) tout se passe comme si beaucoup d'artistes et de compagnies avaient besoin de se rassurer sur leur identité, en se rattachant à une mémoire historique et de se donner, pour ainsi dire, des lettres de légitimité en s'inscrivant dans une généalogie théâtrale. »*[5]

Articles de presse, certains chercheurs et universitaires, artistes eux-mêmes, tous alimentent un discours évoquant tour à tour l'héritage dionysiaque, les pratiques médiévales, le Boulevard du Crime et le grand tournant des années 70. Une histoire infiniment longue et une autre infiniment courte auraient ensemble donné naissance au théâtre de rue. La production d'un tel discours confirme le propos de Robert Abirached. L'histoire du théâtre de rue reste à construire et les multiples tentatives allant dans ce sens prouvent la quête d'identité de cette pratique culturelle encore jeune. La définition même du genre *« théâtre de rue »* reste floue et la présente étude se veut une tentative de proposition de définition. En ce qui concerne la perspective historique, on ne

[4] Gourarier Zeev, *Les formes et figures de l'expression populaire dans les espaces publics*, Rue de la Folie, Hors Les Murs, Paris, n°1, juin 1998, p.44

[5] Abirached Robert, *Le théâtre de rue, Eléments pour une généalogie improbable*, in Raynaud de Lage Christophe, *Intérieur Rue, 10 ans de théâtre de rue (1989-1999)*, Editions Théâtrales, Paris, 2000, p.11

parviendra certainement qu'à pointer ou mettre en évidence certaines *« filiations »*[6] ; terme adéquat emprunté à Philippe Chaudoir. Le terme de *« filiation »* permet d'échapper au déterminisme historique qu'implique l'usage du terme *« héritage »*, trop emprunt de continuité.

Il faudra placer le théâtre de rue dans une double perspective historique. L'histoire longue du théâtre, des parades dionysiaques aux premières expériences théâtrales médiévales, permettra d'interroger ces pratiques et de mettre en évidence le décalage existant avec le théâtre de rue actuel. Cette filiation, évoquée par beaucoup, n'est pas si évidente et, sur de nombreux points, elle est même discutable. L'histoire courte soulignera l'importance des années 70, marquées par l'émergence de nouvelles pratiques culturelles dont l'investissement de l'espace public à des fins militantes. Cette période marque encore profondément le théâtre de rue. Les vingt dernières années recouvrent, elles aussi, une importance majeure car elles ont vu le théâtre de rue évoluer et connaître de profondes mutations.

Cette *« généalogie improbable »* est un exercice qui ne peut aspirer à l'exhaustivité. Il est toutefois nécessaire à notre démarche qui consiste à tenter de construire une définition et d'identifier les particularités d'un genre artistique afin de mieux le faire reconnaître. Cette approche historique est un premier pas dans cette identification et devrait apporter des éléments de compréhension quant au sens de cette pratique culturelle en espace public.

[6] Chaudoir Philippe, op.cit. p.4, p.31

I. Le spectacle s'est d'abord joué en plein air

« Renouant avec les origines du théâtre européen, les cortèges bachiques de la Grèce antique et le théâtre médiéval de plein air, les arts de la rue connaissent aujourd'hui un extraordinaire développement. » Ce texte, figurant en quatrième de couverture du livre *« Intérieur Rue, 10 ans de théâtre de rue (1989-1999) »*[7], recueil de photos de Christophe Raynaud De Lage, photographe officiel du *Festival d'Aurillac*, rejoint les multiples références de ce type faites à propos des arts de la rue. Nicolas Roméas, de son côté, évoque ces *« formes urbaines (...) d'expressions artistiques qui [rejoignent] des traditions archaïques, du carnaval au théâtre forain, et l'on pourrait même remonter jusqu'à la fête dionysiaque des Grecs. »*[8] Le théâtre européen s'est, en effet, dès ses origines, tenu en plein air. De la Grèce antique au Moyen-Age, le théâtre est né dans la rue. Constitue-t-il, pour autant, un héritage pour le théâtre de rue ? Par l'étude des formes et pratiques du théâtre au cours de ces périodes historiques, nous allons tenter d'apporter des éléments de réponse à cette interrogation.

1. La Grèce, berceau du théâtre en extérieur

Dès ses origines, le théâtre s'inscrit dans un double registre : célébration et contestation. C'est le cas en Grèce où, inséré dans le cycle rituel, honorant le dieu Dionysos, il tend à affirmer la puissance de la cité sans exclure la représentation de ses contradictions et de ses conflits.

1.1. La cité mise en scène

En procession ou en fixe, les formes du théâtre européen émergent en Grèce dans une ambiance festive, en l'honneur du Dieu du théâtre : Dionysos.
Lors du rituel du banquet, au cours duquel ils sont invités à boire le vin en l'honneur de celui qui le leur offre pour l'apaisement de leurs soucis, les hommes se lèvent souvent et *« s'échappent en de turbulentes processions qui vont d'une maison à l'autre, dansant au son des flûtes et des cymbales, semant désordre et tapage dans la cité, tels les satyres qui, sur les images, escortent Dionysos. (...)*

[7] Raynaud de Lage Christophe, op.cit. p.9
[8] Roméas Nicolas, *La fin d'une fiction*, Rue de la Folie, op.cit. p.9, p.33

[Ils] jouent de la musique, dansent et chantent à la lueur des torches et se livrent à diverses plaisanteries et obscénités autorisées, »[9] décrit F. Frontisi-Ducroux. Ce rituel improvisé porte le nom de *« comos »*. Ces processions sont probablement les premières formes de déambulation, que l'on retrouve ensuite au Moyen-Age pendant les Fêtes des fous ou le Carnaval. Elles peuvent dans la forme et dans l'ambiance festive rappeler les actuelles déambulations des compagnies de rue. Cette pratique qui parcourt la ville et entraîne le public avec elle est courante aujourd'hui.

C'est lors des Grandes Dionysies (une célébration nationale) qu'ont lieu les concours dramatiques. Se succèdent épreuves de dithyrambes et chants à sujets mythiques, concours de tragédies et de comédies. Les représentations de tragédie sont l'un des rituels de ces grandes cérémonies civiques qui exaltent la puissance d'Athènes. La tragédie puise ses sujets dans les mythes. Elle fait revivre les grands héros qui peuplent la mémoire collective. Elle met en question le présent de la cité, son rapport au passé, ses valeurs politiques et culturelles en transposant ses contradictions et ses conflits. S'exerce la fonction de la catharsis de l'horreur tragique, exorcisant les peurs et les craintes de chacun. La comédie, de son côté, prend la cité elle-même pour personnage principal. Critique et contestation ne sont pas censurées à condition que la comédie fasse rire. Le droit de transgression est réel. La comédie peut même ridiculiser Dionysos en le faisant apparaître comme un bouffon ou un froussard.

Le théâtre grec n'est pas seulement un divertissement : il s'inscrit dans la cité et détient un rôle social et politique. Tragédie et comédie célèbrent la grandeur et l'unité de la *« polis »* mais elles ont également pour rôle de mettre en évidence ses travers et ses faiblesses. Cette mise en scène de la ville peut rappeler, à certains égards, le théâtre de rue actuel qui, nous y reviendrons, revendique une place singulière au cœur de la ville et joue sur la relation entre ville et représentation. Il ne faut cependant pas omettre qu'en Grèce le théâtre est devenu un lieu fixe.

1.2. Le théâtre devient « un lieu »

Le théâtre quitte rapidement la rue pour s'inscrire dans des lieux identifiables et fixes. Cette immobilité et cette fermeture, même en plein air, sont contraires au théâtre de rue qui ambitionne de faire éclater l'unité du lieu de jeu pour décloisonner le théâtre. Dès que le théâtre grec a été défini comme un art et réglé par une poétique, il est entré dans des lieux fortement architecturés, souvent situés au cœur de la ville. Par là même, *« il a pénétré un espace dédié à la parole et à la convocation de figures symboliques, capables de parler à l'inconscient collectif de la communauté,*

[9] Frontisi-Ducroux F., *Dionysos, ordre et désordre*, Rue de la Folie, Hors Les Murs, Paris, n°7, avril 2000, p.33

dans l'ordre tragique ou sur le ton libre du dérisoire. »[10] Le théâtre est intimement lié à la cité (polis) et se voit accordé un rang symbolique de par son emplacement en son sein. Le théâtre participe aux valeurs définies par la collectivité, en accord avec l'idéologie dominante, même s'il est chargé de la passer au crible de la critique. Il est également chargé de glorifier le citoyen et l'exercice civique. Manifestation collective, il suit le rythme des saisons, des fêtes religieuses ou civiques.

Le théâtre, dès la Grèce Antique, est donc bien spectacle. Il met en scène des activités collectives, la mémoire et l'histoire de la cité. C'est un spectacle réglé, soumis à des codes normatifs. Le théâtre grec est institutionnalisé et il a un but : affirmer l'identité de la collectivité. C'est dans cette logique du spectacle collectif et identitaire que le théâtre plonge ses racines. Le théâtre de rue s'inscrit dans cette même démarche mais il tente, lui, d'échapper aux règles et aux canons artistiques.

Que penser alors d'une filiation entre théâtre grec et théâtre de rue actuel ? Le plein air ne constitue en rien un point de comparaison dans la mesure où le théâtre grec, s'il était certes joué dehors, ne peut pas être assimilé à une pratique de rue. Très vite cantonné aux amphithéâtres, il s'inscrit dans un lieu propre. On retiendra cependant la double action de célébration et de contestation. Célébration de l'unité de la ville et contestation de ses paradoxes, conflits et faiblesses. Ce thème ambivalent, nous aurons l'occasion de le voir, constitue une trame du théâtre de rue actuel. Les processions festives en l'honneur de Dionysos sont probablement les prémices des déambulations de Carnaval ou des Fêtes des fous et celles des déambulations pratiquées actuellement par les compagnies à la recherche d'un rassemblement et d'un entraînement de la foule. Il ne faut cependant pas négliger le caractère sacré qui recouvrait ses manifestations et l'existence de codes et de normes les régissant qui constituent deux différences majeures avec le théâtre de rue d'aujourd'hui. En d'autres termes, s'il existe une filiation, elle est de l'ordre de la forme et non du fond, de l'ordre de la pratique et non du discours.

2. Le théâtre médiéval, la fête et la foi

Le théâtre médiéval est, comme le théâtre grec, souvent évoqué par les *« généalogistes »* du théâtre de rue. Caractéristique essentielle de ce théâtre qui renaît vers le Xème siècle : il est né par la religion et pour elle. C'est en effet d'abord dans l'église que surgissent les premières formes de jeu. Illustrant des scènes liturgiques, les clercs vont petit à petit jeter les bases de la théâtralité. Autre

[10] Abirached Robert, op.cit. p.9

trait non négligeable de cette époque et qui pose la question de la filiation : le Moyen-Age est l'âge des fêtes (Fête des fous, Carnaval notamment). La métaphore festive étant récurrente dans le discours sur les arts de la rue, il conviendra de s'attarder sur ces fêtes, leur déroulement et leur contexte d'exercice.

2.1. L'imitation

L'imitation est à la base du théâtre en France. Dès le Xème siècle, des moines incarnent des personnages du récit évangélique, utilisant les éléments de l'Eglise comme décor (l'autel devient un tombeau vide), leurs vêtements et les objets liturgiques devenant des attributs des personnages. Les paroles, elles, sont empruntées à la liturgie monastique qui, par une alternance entre soliste et chœurs, se prêtait au dialogue. Les traits essentiels du jeu théâtral sont ici réunis. C'est la naissance du *drame liturgique*. Le théâtre occidental apparaît ainsi quand s'ajoute au rituel une représentation par des acteurs qui reproduisent un événement fondateur, une manifestation de la puissance divine.
C'est également par le drame liturgique qu'une forme de théâtralité émerge entre le Xème et le XIIème siècle. On assiste au *« passage de la distanciation à l'émotion »*[11]. Auparavant, la distanciation était double : entre l'acteur et son personnage et entre l'acteur et le spectateur. Petit à petit, les clercs acteurs vont faire partager et transmettre les émotions qu'ils éprouvent eux-mêmes dans leur identification (relative) avec le personnage représenté. La structure dramatique va, elle aussi, évoluer, laissant place à des discontinuités spatiales et temporelles. *« C'est la césure des épisodes qui fonde la continuité dramatique, puisque c'est elle qui fait de l'assistant un spectateur de théâtre à part entière, acceptant les* sauts *temporels et spatiaux comme une convention artistique. »*[12]
Le théâtre est donc né dans l'Eglise. On constate que, dans une certaine mesure, ces pratiques renouent avec la tradition grecque où les représentations avaient des implications religieuses (honneur rendu à Dionysos par exemple). Il faut souligner que le jeu pouvait s'effectuer dehors. Cela ne relevait pas d'un choix artistique mais pratique : une représentation dans la rue pouvait toucher plus de monde que dans l'église. On joue dehors parce qu'on ne peut pas jouer dedans.

[11] De Jomaron Jacqueline (dir.), *Le théâtre en France, Tome 1 : du Moyen-Age à 1789*, Armand Colin, Paris, 1988, p.22
[12] ibid, p.23, souligné par l'auteur

2.2. *Le temps de la fête*

Le théâtre naissant, tout en restant dans la sphère d'influence de la religion, va progressivement s'étendre. De 1450 à 1550 environ, c'est *« l'âge d'or du théâtre médiéval. Son trait le plus frappant est la diversité : le théâtre est partout, tous les milieux sociaux le connaissent, et sous des formes nombreuses et contrastées. »*[13] Le théâtre ne rompt pas les liens étroits qui le rattachent à la fête. La fête offre une occasion favorable au jeu parce qu'elle réunit le public, exprime le désir du divertissement et assure une liberté de parole inhabituelle. Cherchant toujours à identifier les racines du théâtre de rue, ces fêtes s'avèrent intéressantes car elles inspirent la métaphore festive invoquée par certains artistes et programmateurs qui tentent d'insuffler une ambiance de fête dans les villes, notamment lors des festivals.

La Fête des fous

La *Fête des fous* est emblématique de cet esprit. Grand cycle festif allant de Noël à l'Epiphanie, elle est aussi connue sous le nom de *Fête de l'âne*. D'une façon étonnante, voire paradoxale, cette fête, célébration du désordre, des renversements des hiérarchies, est éclose dans les cercles de l'Eglise. Le jour de la fête, dans les cathédrales, les élèves de l'école ecclésiastique, les enfants de chœur, les sous-diacres et autres clercs subalternes, élisaient un *évêque des fous* ou un *pape des fous* et célébraient une liturgie parodique : revêtus des ornements sacrés, ils faisaient une procession grotesque, puis chantaient des prières parodiques. Une cavalcade populaire à travers les rues suivait la parodie liturgique dans l'église.

Inévitablement, le jeu du renversement des situations et des valeurs tourne à la satire, et, de cette façon, naît une critique de mœurs qui, sous des allures de rire, étonne par ses accents libres et ses impertinences. Pas de grands mouvements de révoltes ou de pamphlets haineux, la fête parle par images et par pirouettes. Il est important de noter, néanmoins, que ces fêtes ont leur point de départ dans l'Eglise. Elles se font par et pour les clercs des rangs inférieurs et il ne s'agit pas d'une contestation de l'Eglise par les laïcs. Si les autorités religieuses acceptent ces fêtes et lâchent la bride aux petits clercs, à l'intérieur et à l'extérieur de l'église, n'est-ce pas, en réalité, pour les mieux contrôler le reste de l'année ? La Fête des fous intègre alors une forme de régulation sociale. L'exutoire que représente la Fête de fous légitime la hiérarchie imposée. Les autorités voient cette hiérarchie bousculée un jour mais la savent acceptée pour toujours puisqu'ils légitiment eux-mêmes

[13] Viala Alain (dir.), *Le théâtre en France, des origines à nous jours*, Presses Universitaires de France, Paris, 1997, p.68

ce bouleversement. Contrôlée par les autorités, cette Fête devient une forme de catharsis destinée à contenir les subalternes.
Preuve de ce ferme contrôle : interdictions et condamnations se feront de plus en plus fréquentes vers la fin du Moyen-Age, à mesure que les fêtes deviennent plus débridées et plus contestatrices. L'Eglise, les docteurs et les évêques, y voient une atteinte à la dignité des serviteurs de Dieu et un relent trop vif de traditions anciennes, qualifiées de païennes, trop proches des divertissements des profanes. Les Fêtes des fous ne restent bientôt qu'un souvenir. Le burlesque, désormais profane, va se développer d'autres façons.

Le Carnaval

Le Carnaval est une forme d'investissement festif de l'espace public qu'il est nécessaire d'aborder, d'une part parce qu'il s'agit d'une tradition toujours d'actualité (les Carnaval de Biche ou de Bâle sont aujourd'hui encore organisés selon une forte tradition), d'autre part parce que nombre de compagnies de théâtre de rue se produisent au cours de ces manifestations. La filiation est, là encore, souvent évoquée.
D'où vient le Carnaval ? Il est l'héritier, l'imitation, et le rival à la fois, de la fête des clercs, divertissements liés au cycle liturgique ; l'héritier aussi des jeux burlesques et satiriques offerts par la ville, souvent inspirés par les travers ou les abus de la société. Jeu de bourgeois, le Carnaval lance et déroule dans la ville une cavalcade effrénée, une de ces processions joyeuses qui ponctuent la saison des fêtes, amusent et mêlent les foules. Non seulement les autorités n'y sont pas hostiles, mais elles vont même jusqu'à le subventionner. *« La bourgeoisie ressent l'impérieux besoin d'une culture qui lui appartienne en propre, qui serve de racines à cette classe toute récente (...). Carnaval sera une de ces armes culturelles. »*[14]
Le Carnaval marque les derniers jours d'avant le Carême, au moment où l'on peut encore manger des plats de viande : *« carne vale »*. C'est, du Mardi gras au mercredi des Cendres, une cérémonie de passage qui exalte la joie de vivre et la prospérité, c'est une fête de l'abondance. Le gros Carnaval, juché sur un tonneau, attaque à coups de jambons et d'andouilles une Dame Carême, décharnée, qui réplique à grands revers de harengs et de carrelets : tel était le combat théâtralisé offert à tous sur la place publique. Le Carnaval règne sur la ville. Cette prise de possession se marque notamment par l'occupation des rues et l'interpellation des passants. Le rire carnavalesque lève les interdits et les tabous ; il possède, dans une certaine mesure, une charge de contestation de

[14] De Jomaron Jacqueline, op.cit. p.14, p.55

l'autorité. Les pouvoirs urbains ont donc un rôle contradictoire. La ville revendique et organise ces fêtes, mais se sent obligée de les encadrer et de les contrôler.

Cette évolution va avoir une conséquence considérable : la fête populaire va devenir une fête pour le peuple qu'il s'agit de divertir, mais que l'on renvoie alors à une passivité de spectateur. Aux XVème et XVIème siècles, le Carnaval est de plus en plus un spectacle offert par la bourgeoisie à la cité entière. Cet infléchissement de la fête – où chacun est actif – vers le spectacle – où seuls quelques-uns le sont – va libérer des espaces pour le théâtre. Carnaval devient dès lors propice au développement des farces et sotties, genres caractéristiques de la fin du Moyen-Age. Farce et sottie n'ont besoin ni de grands décors, ni de costumes luxueux. Leur seul élément scénique indispensable est le tréteau, *« l'échafaud »* pour reprendre le terme médiéval. Cette pratique donnera naissance au théâtre des tréteaux, rencontré dans les Foires pendant très longtemps et pratiqué par des troupes ambulantes allant dans les campagnes.

Le Carnaval, au-delà de sa dimension festive, met-il en péril, ou simplement en cause, les travers des puissants, des hiérarchies sociales ? Est-ce un pur divertissement ou une contestation plus profonde ? Les cavalcades ne sont pas anti-hiérarchiques comme celles de la Fête des fous. « *Ni attaques virulentes, ni paroles vengeresses, ni cris au scandale, surtout pas de grands discours : tout tient dans une « représentation », une image de dérision, une irrévérence, »*[15] souligne Jacques Heers. La fête, grand divertissement offert gratuitement à tous, reste sous surveillance. Le jeu ne doit pas dépasser certaines limites et, surtout, ne doit pas mettre en péril l'ordre dans la rue. Tout cela souligne le caractère politique de la fête populaire. La fête perd alors de sa spontanéité et s'éloigne du divertissement populaire. Moyen d'affirmer des pouvoirs, le Carnaval n'a plus rien d'une Fête des fous : elle est celle des sages, des méritants et Fête de cour, souvent.

2.3. Le théâtre comme régulation sociale

Le théâtre, en France, renaît par conséquent vers le Xème siècle. Y a-t-il filiation et continuité dramatique entre joueurs grecs ou mimes du Bas-Empire romain et ecclésiastiques ou jongleurs du Moyen-Age ? Rien n'est moins certain. Entre le Vème et IXème siècle, bouffons et amuseurs étaient présents à la cour, mais ils n'étaient pas des comédiens. *« [Des imitateurs] de talent assurément, mais ce serait extrapoler que d'en faire [des] acteur[s]. »*[16] Il n'existe, au cours de cette période, aucune mention de représentation théâtrale en Occident. C'est l'émergence de la farce, jouée par des confréries, qui va réellement donner naissance au théâtre à personnages. Dès lors, le Moyen-

[15] Heers Jacques, *Fête des fous et carnavals*, Hachette, Collection Pluriel, Paris, 1997, p.243

Age entre dans l'ère du théâtre sur *« l'échafaud »* (les tréteaux). Cette forme de théâtre, là encore, ne peut être que le lointain parent du théâtre de rue : le théâtre médiéval se joue en plein air mais aspire à entrer en salle et invente des procédés pour établir une distance physique avec la foule, notamment par l'invention des tréteaux figurant une scène.

Des Passions aux Fêtes des fous, du Carnaval au jongleur conteur itinérant, les points communs avec le théâtre de rue actuel s'avèrent évanescents. Le contexte religieux d'émergence du théâtre est une des divergences fondamentales. Par ailleurs, la théâtralité de ces pratiques médiévales est encore embryonnaire et il s'agit davantage d'imitation que de véritable jeu d'acteurs.

En ce qui concerne la référence aux fêtes, on perçoit combien l'image commune de celles-ci tranche avec la réalité. Si elles sont le temps du relâchement et de l'inversement de la hiérarchie sociale, elles sont également contrôlées, manipulées et même orchestrées par les dominants qui les utilisent comme régulateur social. *« Le prince doit offrir au peuple des fêtes et des jeux à certains moments de l'année, »* conseille Machiavel. La fête pour le peuple peut être utilisée et détournée au service d'une action sociale ou politique, pour affirmer des prestiges et, par conséquent, maintenir un ordre établi.

Ce détournement de la fête rejoint la problématique actuelle des festivals de rue. Occasions d'assister à des spectacles, d'occuper les rues tardivement, d'aller d'un endroit à un autre pour consommer, les festivals sont, directement ou indirectement, sous le contrôle de la municipalité qui les organise ou les héberge. Le pouvoir politique *« prête »* les rues et les places publiques pour le déroulement de la fête, mais il ne relâche jamais l'exercice de son pouvoir. Dans une certaine mesure, le théâtre de rue, tel qu'il est pratiqué aujourd'hui en France, rejoint ces fêtes médiévales dont on voudrait qu'il soit le reflet ; mais c'est plutôt dans la mission de régulation sociale et de contrôle des foules que se joue la similitude. La problématique de la récupération est insoluble, mais elle est dénoncée par nombre d'artistes qui critiquent vivement le pouvoir politique, lui reprochant de chercher à faire de *« l'animatoire »* plutôt que de l'artistique. Barthélémy Bompard, directeur artistique de *Kumulus*, le résume ainsi : *« Ils ont leur problématique les programmateurs : il faut plaire à Monsieur le maire, parce qu'on a à faire avec le politique bien sûr. Et les maires, qu'est-ce qu'ils aiment bien ? Des choses qui plaisent au public… et puis que les gens puissent consommer un maximum en un minimum de temps. »*[17]

---

[16] De Jomaron Jacqueline, op.cit. p.14, p.35-36

[17] Entretien retranscrit, Cf. Annexes, p.18

3. De la rue à la salle, le théâtre s'enferme

La Renaissance marque un tournant dans l'histoire du théâtre : au théâtre *« dit »* se substitue le théâtre *« écrit »*. C'est l'apparition du *« théâtre à texte »*. A partir du XVIème siècle, le théâtre va lentement abandonner la rue pour entrer en salle. Les théâtres deviennent de véritables monuments et le confort des spectateurs s'améliore considérablement. La fin du XVIIème siècle et le début du XVIIIème siècle se caractérisent par un contrôle politique accru. La création de la Comédie Française, en 1680, et l'attribution de monopoles par spécialités accordés à celle-ci, à l'Opéra et au Théâtre des Italiens codifient la création théâtrale fortement concentrée à Paris. Le XVIIIème siècle est celui de la *« théâtromanie ».* Tous les publics sont touchés par le théâtre : les aristocrates, les bourgeois, le peuple, Paris et la province.

Les pratiques en plein air subsistent pourtant et, parmi elles, certains phénomènes majeurs du spectacle vivant : le théâtre de Foire et le théâtre des boulevards. Il convient de s'attarder sur ces deux formes théâtrales qui sont intimement liées. Le théâtre de Foire, dont nous évoquerons les caractéristiques et le succès, nourrira les théâtres et animations des boulevards. Nombre de comédiens, de bateleurs, d'acrobates, etc. quitteront les foires de Saint-Laurent et Saint-Germain pour aller grossir les rangs des spectacles et *« clous »* des boulevards, parmi lesquels le célèbre Boulevard du Crime.

L'opposition entre la rue et la salle sera constante au long des siècles : la Comédie Française et l'Opéra n'auront de cesse d'attaquer les théâtres de Foire pour faire respecter leurs privilèges. Le théâtre de Foire en ressortira toujours plus vigoureux et créatif, au grand plaisir de son public populaire. La rupture entre rue et salle entraînera un morcellement des publics non négligeable. Le *« divorce »* entre public lettré et public populaire se consumera lentement mais, une fois abouti, il semblera irrévocable. Le théâtre de salle s'embourgeoise tandis que la rue est laissée à la *« populace ».* Ces pratiques théâtrales sont elles-aussi souvent évoquées comme racines du théâtre de rue : qu'en est-il ?

3.1. Le théâtre de Foire

Le Moyen-Age a vu prospérer deux grandes foires à Paris : la foire Saint-Germain et la foire Saint-Laurent. Dès le XVIème siècle, des artistes ambulants viennent y donner leurs jeux. Peu à peu, danseurs de corde et sauteurs, montreurs d'animaux, marionnettistes envahissent les préaux, et y construisent à peu de frais des *« loges »,* c'est-à-dire des salles en bois, aisément démontables, pour

offrir, à un public nombreux des divertissements dont il est friand. Le théâtre forain se développe fortement dans le premier tiers du XVIIème siècle.

Les genres du théâtre de Foire

Réminiscences du Moyen-Age ou nouvelles inventions, les genres du théâtre de Foire sont variés. Divertissement et rire sont les maîtres mots de ce théâtre qui s'adresse surtout à un public populaire. Il convient de les évoquer car ils ont, peut-être, contribués à faire naître le théâtre de rue. Ils constituent, en tous cas, une source d'inspiration pour celui-ci.

- La farce

Seul genre théâtral à avoir survécu au Moyen-Age, la farce repose sur deux modes d'action : la force (matérialisée par le bâton) et la ruse. Elle met le plus souvent en scène un *« bon tour ».* Son seul but est de faire rire et d'offrir un moment de repos. Petite forme de divertissement par excellence, elle remporte un grand succès populaire. Jouée sur des tréteaux, elle illustre souvent un proverbe ou s'inspire de situations cocasses engageant toujours les mêmes figures : les métiers, le mari trompé, la femme, l'amant, etc. Parmi les farceurs célèbres, Tabarin qui se produisait aussi bien dans les foires que sur le Pont-Neuf ou à l'Hôtel de Bourgogne au XVIème siècle. Dans le cas de Tabarin, la représentation avait pour fonction essentielle de retenir le chaland jusqu'au boniment du charlatan vendant huile, baume ou pommade.

- La comédie

La *« petite »* comédie (la *« grande »* était réservée à la Comédie Française) cultive le rire et privilégie le jeu de l'acteur afin d'établir un accord immédiat avec le public. Le recours aux images portant sur les secteurs *« bas »* du corps est y fréquent. *« Œuvres courtes et légères, elles opposent aux pièces régulières et polies de la Comédie Française, leur esprit souvent satirique et leur mépris des conventions. »*[18]

- La parade

Héritière des farceurs, elle survient plus tardivement mais est jouée sur les tréteaux, comme la farce. Genre rabelaisien, elle a commencé par être un boniment de bateleur, un dialogue pimenté de grossièretés et de coups de bâton qui avait pour but d'attirer le spectateur et de l'inciter à entrer.

[18] Viala Alain, op.cit. p.15, p.261

On pourrait également citer la comédie poissarde et, surtout, l'opéra-comique qui ne survient qu'au XVIIIème siècle. Retour aux sources populaires, théâtralisation de la chanson, esprit de parodie et rapport intime au public caractérisent ce genre majeur de l'époque. Le théâtre de Foire s'avère particulièrement créatif et novateur. Ces inventions répondent souvent aux interdictions dont il est l'objet. Rapidement, il devient en effet le concurrent des théâtres officiels qui cherchent à lui porter atteinte.

La « guerre comique »

Vers la fin du XVIIème, les théâtres forains représentent un danger pour les théâtres officiels. A l'origine, il s'agissait d'un spectacle à bon marché, tout juste bon pour la canaille. Mais en 1711, les directeurs ont l'audace de prendre le même prix qu'à la Comédie Française, ce qui a pour effet d'écarter la *« populace »* et d'attirer les *« honnêtes gens ».* La Comédie Française avait ouvert les hostilités dès 1698, déclenchant la *« guerre comique »* qui opposa les petits théâtres de la Foire aux Grands Comédiens et à l'Opéra, puis à la Comédie Italienne, après son retour. Procès interminables, saisies, fermetures, démolitions et reconstructions des loges… Les forains ont cependant l'avantage de pouvoir se moquer, sur leurs scènes, de leurs rivaux malintentionnés, et déploient une incroyable ingéniosité pour tourner à leur profit les interdictions. On leur interdit de dialoguer : ils utilisent le monologue ou la pantomime. On leur défend de chanter : ils imaginent la pièce à écriteaux, engageant le public à chanter lui-même à la place des acteurs. On les empêche de jouer ? Ils se rabattent sur les marionnettes. Le plus souvent possible, ils passent outre aux défenses, certains s'avoir pour eux l'appui du public, qui s'amuse de toutes ces inventions.

3.2. Le théâtre de Boulevard

De la Foire aux boulevards

En 1762, un incendie à la foire Saint-Germain pousse les petits spectacles à se réfugier sur les boulevards où nombre de théâtres sont d'ores et déjà installés. Vers la moitié du siècle, des travaux entrepris sur ces nouveaux boulevards en ont fait des lieux très appréciés des Parisiens. Cafés, billards, marchands à la sauvette, acrobates de trottoir et *« filles du monde »* y avaient déjà créé une atmosphère très animée. Si de nombreux spectacles sont présentés dans les salles, la rue n'est pas désertée pour autant. Les animations y sont multiples, beaucoup ayant pour fonction de faire entrer

les spectateurs à l'intérieur. Dès lors, l'histoire des théâtres forains se confond avec celle de ces petits théâtres de boulevards où le public populaire se masse.

« L'esthétique du clou »

Sur les boulevards, l'entreprise théâtrale devient de plus en plus tributaire d'un système économique soumis à la loi de la concurrence et aux exigences de rentabilité. Autant de facteurs qui contribuent à l'avènement d'une nouvelle esthétique de la représentation : l'esthétique du clou. Le clou est une attraction majeure. Son esthétique repose sur le caractère unique et extraordinaire de son objet. Il est, par nature, un *« moteur économique »*[19]. Attirant la curiosité des foules, il est garant de recettes exceptionnelles. *« La représentation est une succession de moments et d'effets : entrée de la vedette, duo d'amour, scène d'affrontement ou d'agonie, grand air d'opéra, adage de variations de la danseuse, etc. Le tissu conjonctif qui relie ces moments les uns aux autres est plus ou moins lâche, plus ou moins intéressant. Et, selon les genres, on y accorde une attention plus ou moins distraite. »*[20] Performances d'acteurs, effets spéciaux et de surprises, l'étonnement doit être maximal pour toucher le spectateur.

Le Boulevard du Crime

Les gros succès se font donc sur les boulevards. Le genre boulevardier par excellence est le mélodrame. Son lieu de prédilection est le boulevard du Temple, surnommé le *« Boulevard du Crime »* à cause des pièces où les assassinats abondent. Le long des trottoirs, se déploient toujours la parade des bateleurs, les spectacles de marionnettes et de funambules, les arlequinades et pantomimes. Ce boulevard illustre les effets de concentration des théâtres. Parmi les plus célèbres : le *Théâtre des Funambules* où le mime Deburau triompha et le *Théâtre de Nicolet* devenu la *Gaîté* en 1789. Représenté avec justesse par Marcel Carné dans *« Les enfants du paradis »*, le Boulevard du Crime attire surtout le peuple – employés, personnels de maison et artisans y dominent – mais d'autres couches sociales y viennent également, notamment des bourgeois.

La filiation entre théâtre de Foire, lui-même hérité du Moyen Age, et théâtre de boulevard ne fait aucun doute. Malgré des évolutions et métamorphoses, un certain nombre de pratiques artistiques

[19] De Jamaron Jacqueline (dir.), *Le théâtre en France, Tome 2 : de la Révolution à nos jours*, Armand Colin, Paris, 1989, p.96
[20] ibid, p.97

restent communes. La filiation avec le théâtre de rue actuel est, par contre, moins évidente. On perçoit qu'au cours de ces siècles, le théâtre qui se joue dans la rue aspire à entrer en salle. Jouer dans la rue n'est pas lié à une revendication particulière mais à un état de fait : ces farceurs, funambules et bateleurs n'ont pas leur place dans les salles. Les boulevards et leurs petits théâtres vont considérablement modifier le paysage du spectacle vivant en ouvrant leurs portes à ces pratiques. Dès lors, la rue se vide lentement. Par ailleurs, la quête du public populaire se fait davantage pour des raisons économiques que philosophiques. Comme nous l'avons évoqué à travers l'esthétique du clou, la concurrence impose d'attirer un maximum de passants. Et le succès est au rendez-vous pour certains.

Comment expliquer, alors, que l'acharnement des théâtres officiels contre le théâtre de Foire ne se soit pas répercuté sur les théâtres des boulevards ? La raison tient vraisemblablement à la diversification des publics et à la fermeture des théâtres officiels au public populaire.

3.3. La perte du public populaire

L'entrée en salle

Dès la Renaissance, on constate que l'indistinction de l'auditoire du théâtre se brise. La communauté médiévale éclate et laisse apparaître des usagers différenciés pour des spectacles, eux aussi, différenciés. Or, ces lieux connaissent à la Renaissance un bouleversement considérable. La redécouverte des théâtres à l'antique, qui accompagne la renaissance de la tragédie dans les milieux cultivés, conduit à la stabilisation et à l'utilisation des espaces clos. L'année 1548 demeure une date symbolique : alors que les Mystères, genre religieux joué en rue très prisé du peuple, sont interdits, on construit à Paris *l'Hôtel de Bourgogne*, nouveau théâtre qui, un siècle plus tard, donnera naissance à la Comédie Française après fusion avec le *Théâtre Guénégaud*.

Au XVIIIème siècle, l'adoption de la scénographie à l'italienne et de la technique de jeu anglaise, associée à une amélioration des salles plus adaptées au public, provoquent une multiplication des théâtres qui sont désormais considérés comme de véritables monuments. La province, elle aussi, s'en trouve dotée. Isolé des autres édifices de la ville, le théâtre devient un lieu où le public se donne aussi en spectacle à lui-même, dans la salle et aux abords.

Quelle place pour le peuple ?

S'il afflue les jours des représentations *gratis*, le peuple ne trouve guère sa place à la Comédie Française, sinon sur les gradins du paradis. Il est donc massé à la Foire, nous l'avons vu, d'où il sera parfois quand même chassé par la bonne société quand le prix des places augmente brutalement. Il se rabat alors sur les boulevards, contre l'avis de certains qui déplorent la piètre qualité des spectacles boulevardiers. Parmi ces critiques, Sébastien Mercier qui s'est élevé contre cette exclusion du peuple des théâtres à privilèges, au nom de l'utilité sociale de l'art dramatique revendiquée par nombre d'écrivains et de dramaturges : *« Et pourquoi fermez-vous votre théâtre au peuple, nation orgueilleuse ou avare ? Si vous jugez le spectacle utile, de quel droit en privez-vous la partie la plus nombreuse de la nation ? Pourquoi la renvoyez-vous sur les boulevards entendre des pièces licencieuses ou triomphent le vice et la grossièreté ? »*[21]

Le prix des places est, de toute façon, exorbitant. L'Opéra est inaccessible aux bas revenus et la Comédie Française ne cesse d'augmenter le prix du parterre. A l'opposé, les théâtres privés des boulevards pratiquent des prix bas pour les spectacles, certes faciles, afin d'attirer le petit peuple. L'échelle des prix demandés aux Foires et aux boulevards est surveillée par le pouvoir qui entretient ces spectacles destinés au peuple. Le clivage social va en s'accentuant. *« Disons, pour simplifier, que la « démocratisation » du public s'opère non par un brassage, mais par ségrégation ; un théâtre pour le peuple, un théâtre pour la bonne société. (...) Tout est fait pour accroître la distance qui sépare le riche et le pauvre, la culture et l'inculture. »*[22]

Le débat, toujours d'actualité, sur l'accès du public populaire au théâtre est déjà vif. Si ce public est, malgré tout, un peu représenté dans les salles, c'est dans une proportion minime. Le *« divorce »* entre public lettré et public populaire a lieu assez rapidement et le dommage n'est pas négligeable. Dès 1895, Maurice Pottecher, pionnier de ce qui sera plus tard la décentralisation, installe un *Théâtre du Peuple* dans un petit village des Vosges afin de renverser la tendance. Avant la guerre de 1914, Firmin Gémier, metteur en scène célèbre à Paris, part sur les routes avec son théâtre ambulant et, dans les années 20, c'est Jacques Copeau qui s'implante en province. La décentralisation théâtrale marque un effort réel de l'Etat, mais les résultats sont finalement peu probants. Si le XXème siècle a vu la multiplication des troupes et des lieux de création, les publics nouveaux n'ont pas afflué dans les mêmes proportions. La coupure entre théâtres et publics locaux restent la pierre d'achoppement d'un théâtre qui se voudrait ouvert à tous.

[21] Viala Alain, op.ci. p.15, p.244
[22] De Jamaron Jacqueline, op.cit. p.14, p.291-292

Incontestablement, le théâtre européen est né dans la rue. Le parcours, non exhaustif, de l'histoire du théâtre en France précédé de l'évocation nécessaire du théâtre grec permet de mieux prendre connaissance de ces pratiques anciennes dont l'idée commune voudrait qu'elles soient les racines du théâtre de rue actuel. Des filiations dans la forme artistique existent : déambulations, théâtre forain, prouesse, etc. Les artistes, eux-mêmes, se réclament de ce passé et revendiquent cette appartenance.

D'ordre mythique, estime Philippe Chaudoir, cette filiation qui ferait du théâtre de rue l'héritier, à la fois, des jongleurs, des bonimenteurs comme Tabarin, des marionnettistes et des farceurs, cherche peut être à attribuer une identité historique au théâtre de rue en l'inscrivant dans l'histoire longue du spectacle vivant. Un point de divergence crucial repose, selon Philippe Chaudoir, dans la nature de l'espace public dans lequel évoluent les artistes de ces différentes époques. L'espace public dans lequel se pratiquaient la Fête des fous, le Carnaval, puis le théâtre de Foire, ne rejoint en rien l'espace public que les artistes de rue vont choisir d'investir dès 1968. L'espace public auquel ces *« interventionnistes »* vont tenter de re-donner vie est fondé sur une conception Habermassienne de cet espace. C'est-à-dire que cet espace est envisagé comme support communicationnel de l'échange et de la constitution de l'opinion. Ce mouvement contemporain tente de produire un être-ensemble. La rue, pour ces artistes, est un espace à transformer pour créer un lieu commun. La ré-appropriation de l'espace public par le collectif est leur ambition. Cette notion d'espace public, essentiellement abstraite chez Habermas, est, dans l'exercice des arts de la rue, une notion bien matérielle.

Le théâtre de rue, nous allons le voir, fait le choix de la rue. Cette précision, qui peut sembler inutile car évidente, est pourtant fondamentale : phénomène urbain et contestataire, le théâtre de rue va *« dehors »* car il refuse de rester *« dedans »*. Contre l'institution, pour la conquête du public populaire, à la recherche de nouvelles expériences esthétiques et d'une vie communautaire, les artistes de la rue n'ont rien des saltimbanques du Moyen-Age. Ils sont, au contraire, profondément ancrés dans leur époque. Ils recyclent à l'infini ce passé dont ils se réclament non pas de manière nostalgique et dans l'idée de revenir en arrière, mais dans une démarche syncrétique qui cherche à tirer profit du passé pour aller de l'avant.

II. Le retour à la rue

Le retour du théâtre dans la rue se fera dans un contexte éminemment politique. Si une filiation est certaine, c'est celle des années 70, avec cette re-prise de la rue. Si nombre d'artistes évoquent cet héritage, c'est parce qu'eux-mêmes ont rejoint le mouvement à cette époque. Philippe Chaudoir insiste sur la particularité de ce mouvement inspiré du passé mais ancré dans son temps. *« (...) [Cette] résurgence apparente de manifestations festives,* écrit le sociologue, *qui rappelleraient la tradition mais sous des formes plus ou moins nouvelles, s'inscrit, en fait, essentiellement dans le contexte d'une crise urbaine, sociale et politique et y puise largement ses logiques d'action. (...) [Ces] nouveaux animateurs, ces nouveaux spectacles, ces nouvelles manifestations, prennent en charge leur époque. (...) En tant que telle, [cette prise en charge] a pour objet fondamental de re-donner sens à la notion d'animation urbaine, de vie urbaine. »*[23]

Les années 70 ont depuis acquis le statut d'âge d'or du théâtre de rue. Contestation, militantisme, rencontre vraie avec le public de la rue, intervention, vie communautaire, travail collectif, etc. sont autant de caractéristiques de ce théâtre inspiré par des compagnies comme le *Living Theatre* et le *Bread and Puppet Theatre* qui fondent le théâtre politique abolissant la frontière entre art théâtral et public.

Si les artistes les plus jeunes évoquent moins la référence aux années 70, c'est parce que des évolutions capitales ont eu lieu au cours des vingt dernières années. Entre 1981 et 2001, on a assisté à une structuration et une professionnalisation des arts de la rue, secteur culturel en pleine expansion. La figure du militant politique a fait place à celle du professionnel. La création d'un centre national, *Lieux Publics*, et la mise en place d'une politique publique menée par le ministère de la Culture a mené à une reconnaissance et une institutionnalisation des arts de la rue. Multiplication exponentielle des compagnies, des festivals, création de *« lieux de fabrique »,* création aussi d'une Fédération rassemblant professionnels et artistes… autant d'éléments qui sont preuves d'une profonde transformation du champ. La situation actuelle n'est cependant pas satisfaisante, estiment ces professionnels. Une situation économique précaire et un maintien à l'écart des scènes nationales (rares sont celles qui programment des spectacles hors les murs) sont les faiblesses d'un système à améliorer. La définition d'un genre artistique nommé *« théâtre de rue »* n'est pas arrêtée et la difficulté à la formuler vient d'une spécificité du secteur :

[23] Chaudoir Philippe, op.cit. 4, p.21-22

l'interdisciplinarité et le mélange des pratiques artistiques provoquent une confusion. Pour exemple, le festival d'Aurillac qui est dit *« festival international du théâtre de rue »* donne à voir chaque année des pratiques aussi variées que du cirque, des performances dominées par les arts plastiques, du théâtre dans la rue, des fanfares déambulatoires, etc. La construction sociale du secteur est encore en cours, preuve de la jeunesse de cette pratique artistique toujours en mutation.

1. La reconquête de la rue : les années de la contestation

Si Mai 1968 a marqué les esprits et ouvert la voie à une nouvelle forme d'investissement de l'espace public réapproprié par les artistes, les racines de la contestation sont à chercher plus loin dans le temps comme dans l'espace. Il convient tout d'abord de cerner trois mouvements artistiques qui ont fortement influencé le théâtre de rue : l'agit-prop, le happening et le théâtre radical. Ce théâtre politique (de rue et de salle d'ailleurs) est un théâtre d'intervention engagé. Les expériences françaises novatrices, empruntant le chemin de ces pionniers – le *Bread and Puppet Theatre* et le *Living Theatre* entre autres, suivront. Du *Théâtre du Soleil* à *Aix, ville ouverte aux saltimbanques*, quelques-uns vont poser les jalons de cette nouvelle pratique culturelle dont l'une des premières préoccupations est d'aller chercher le public là où il est. *« L'esprit de la rue »* naît à cette époque. Les bouleversements esthétiques sont considérables et c'est, en l'espace de quinze ans, un nouvel art du spectacle qui émerge sous les yeux, ébahis, du (non)public de la rue.

1.1. Théâtres du politique [24]

L'agit-prop

Le premier axe d'analyse qu'identifie Philippe Chaudoir est l'agit-prop. Le théâtre *« d'agitation-propagande »* intervient dans les usines, les gares, les prisons et sur les places. Les prémices de ce courant sont à chercher en Russie, dès le début du XXème siècle. Vladimir Maïakovski, poète puis dramaturge, Casimir Malévitch, peintre abstrait, appartenant au futurisme russe et Vselolod Meyerhold, metteur en scène, définissent les bases de ce mouvement. L'art n'est plus distinct de l'activité concrète, il s'intègre complètement dans la vie sociale et doit entretenir la ferveur

[24] Caune Jean, *Théâtres du politique*, Rue de la Folie, Hors Les Murs, Paris, n°8, juillet 2000, p.20

révolutionnaire. Dans les années 20, Erwin Piscator, metteur en scène et directeur de théâtre à Berlin, adresse son théâtre à un public prolétarien dont il souhaite éclairer la conscience. Porteur d'un message de propagande politique, le théâtre de Piscator s'inscrit dans le mouvement de l'agit-prop. Après la Seconde Guerre mondiale, Bertolt Brecht et Jean Vilar, chacun de leur côté, chercheront, comme Meyerhold et Piscator, une mise en scène rénovée à la quête d'un théâtre populaire.

Si des expériences dans le domaine sont menées dans les années 20 et 30, sur *« un plan directement politique, ce n'est finalement que dans l'après 1968 (...), qu'on verra se renouveler cette filiation de l'intervention directe, hors des espaces classiques du spectacle, »*[25] souligne Philippe Chaudoir. En France, le travail d'Armand Gatti, journaliste, cinéaste et dramaturge, a sa place dans cette démarche : son théâtre s'inspire de la lutte des opprimés et des figures révolutionnaires mythiques. On doit à l'auteur l'écriture de mini-pièces, regroupées sous le titre *« Petit manuel de guérilla urbaine »*, ayant pour but de *« répondre au besoin de « jouer n'importe où, sans décors » avec un très petit nombre d'acteurs »*[26]. Augusto Boal et son *Théâtre de l'Opprimé* constitue une autre référence de cette époque. Pour lui, *« le théâtre est une arme, au peuple de s'en servir »*[27]. Les spectateurs ne doivent pas être passifs mais au contraire transformer le cours du jeu. *Le Théâtre du Soleil* d'Ariane Mnouchkine, notamment avec les spectacles *1789* et *1793*, se veut un théâtre de combat et de fête. Ces deux spectacles, présentés à la *Cartoucherie de Vincennes* proposent au public à la fois une fête et une réflexion sur la Révolution française. Dans *1789*, le public peut circuler dans l'espace de jeu et figure lui-même le peuple révolutionnaire. La compagnie revendique un travail collectif et une vie en communauté, sans hiérarchie ni patronat. L'idéal communautaire marque les expériences théâtrales des années 70.

Enfin, le *Festival du Théâtre Universitaire* de Nancy sera un lieu privilégié d'expression du mouvement. Le *Festival*, lancé en 1963 par Jack Lang alors étudiant, est un véritable laboratoire : on y découvre les courants les plus novateurs du théâtre non institutionnel et il sera, pendant plusieurs années, la caisse de résonance de ce théâtre d'agitation et d'intervention.

Le happening

Avec le happening, dont les origines combinent le futurisme russe précédemment cité, le surréalisme et le travail de Marcel Duchamp entre autres, *« les clivages entre théâtre et société,*

[25] Chaudoir Philippe, op.cit. p.4, p.36
[26] Caune Jean, op.cit. p.27, p.21
[27] Cité in, Chaudoir Philippe, op.cit. p.4, p.36

entre art et vie s'estompent. L'action théâtrale s'élabore autour des concepts d'événements et de performance*, comme fusion des pratiques artistiques. »*[28]

Les happenings relèvent de l'action immédiate, spontanée et évolutive. Un canevas d'action est préétabli, sur lequel se greffent les réactions des participants. Quelle que soit la tendance, certains courants étant plus politiques, d'autres minimalistes, etc., ce mouvement du happening a eu une influence notable en France. Dans les années 60, souligne Philippe Chaudoir, le happening traverse les arts plastiques, la musique, la danse et le théâtre et contribue à en interroger les fondements. Ce mode d'intervention finit par abandonner le cadre de la rue et perd son caractère provocateur pour ne conserver que celui d'une avant-garde esthétique. En quoi ces performances sont-elles proches du spectacle de rue ? Comme lui, elles tentent la mise en œuvre simultanée d'éléments dans un espace scénique en englobant les spectateurs qui participent au même titre que les *« performers »*. L'espace urbain n'est, par contre, souvent qu'un prétexte à l'événement, contrairement aux arts de la rue pour qui cet espace est la matière même du travail.

Le théâtre radical

Le troisième axe de filiation développé par Philippe Chaudoir rejoint le premier dans la dimension politique de l'action. Le théâtre radical nord-américain se joue en dehors du théâtre et est une remise en cause perpétuelle de son exercice institutionnel. Se manifestant notamment lors des marches pour les Droits Civiques puis lors de la contestation de la Guerre du Vietnam, il n'a qu'un but, faire de la rue ce qu'elle doit être : une arène publique. Dès 1962, la *San Francisco Mime Troupe* présente des sketches dans les parcs et les rues, procédant à un investissement systématique de l'espace public.

A la même époque, Peter Schumann crée le *Bread and Puppet Theatre*. Mêlant les marionnettes siciliennes (une tradition du XIVème siècle) et l'influence du carnaval allemand (pays natal de Schumann), le *Bread and Puppet* utilise des marionnettes géantes pour réaliser, sur la voie publique, des spectacles d'agitation politique et sociale. Emotion et poésie sont mises au service d'un discours de contestation. La distance entre acteurs et spectateurs s'estompe, instaurant une forme de participation collective, voire de communion. L'ambition de la troupe est de fondre représentation théâtrale et vie quotidienne. Le rejet de la coupure entre la scène et la salle est au cœur des préoccupations du théâtre radical. *« Le Bread and Puppet à Nancy, en 68, c'était une rencontre très éclairante sur ce qu'on pouvait faire en dehors des canons traditionnels de la*

[28] ibid, p.40, souligné par l'auteur

représentation, se souvient Jean Hurstel qui réalisait alors un travail théâtral avec les ouvriers des usines Alsthom de Belfort. *C'était cette volonté, militante au départ, et politique, qui consistait à aller vers d'autres publics et trouver d'autres relations avec ce public à travers des formes artistiques. »*[29]

Le *Living Theatre* sera également une des troupes phare de ce mouvement. C'est à Judith Malina, élève de Piscator, et au peintre Julian Beck, que l'on doit la création de cette troupe en 1950. Dès 1961, le *Living* joue *The Connection* à Paris. Cette pièce, et *Paradise Now*, illustrent le projet *« de faire se rejoindre la vie et le théâtre, (...) [d'engager] le public dans l'aventure de la scène. »*[30] En 1968, la troupe se fait remarquer au *Festival d'Avignon* déjà en pleine ébullition : spectateurs et acteurs, transformés par le spectacle *Paradise Now*, devaient quitter ensemble le théâtre et envahir la rue pour la métamorphoser. La rue d'Avignon leur fut interdite… *« Le théâtre n'est pas une introspection individuelle et collective, il est une rencontre entre l'acteur et le spectateur. Il ne s'agira plus bientôt de « re-vivre » les émotions fidèles de la mémoire, mais apprendre à « se jouer soi-même » ; vivre réellement, »*[31] affirmait Julian Beck. Trois éléments composent ce théâtre *« total »* : la participation physique du spectateur, le conte et la transcendance.

Selon Philippe Chaudoir, la filiation entre théâtre de rue et théâtre radical ne doit pas être considérée comme directe. Les contextes politiques et urbains ne sont pas comparables souligne l'auteur. L'engagement politique est cependant commun et le théâtre radical, introduit en France notamment par le *Festival de Nancy* déjà évoqué, met en œuvre des formes d'expression innovantes en rue comme en salle. *« [Il] instaure, enfin, le primat de la mise en scène sur le texte et l'immédiateté du choc émotionnel. »*[32]

Le théâtre épique et Bertolt Brecht et le théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud représentent pour ces théâtres politiques des références marquantes. Le théâtre de Brecht se propose de montrer le monde comme transformable et il se donne la mission de placer le spectateur dans une attitude critique. Mais là où le théâtre des années 70 rejoint réellement celui de Brecht, c'est dans ce désir de détruire la frontière symbolique (et matérielle dans la salle de théâtre) qui sépare les acteurs des spectateurs. Antonin Artaud, lui, proclame surtout la primauté de la mise en scène sur le texte et la nécessité pour le théâtre de *« provoquer chez le comédien comme sur le public un choc profond touchant le corps et l'esprit. »*

---

[29] Gaber Floriane et Baillet Jean-Luc, *La rue en contrebande*, Rue de la Folie, op.cit. p.27, p.35
[30] Caune Jean, op.cit. p.27, p.22
[31] Cité in, Chaudoir Philippe, op.cit. p.4, p.46

1.2. Le grand tournant des années 70

Si ces influences plus ou moins directes, assurant chacune une forme d'auto-légitimation, sont à prendre en compte, il ne faudrait pas négliger l'arrivée sur la scène de l'espace public d'un grand nombre d'artistes qui vont, finalement, être les pionniers du théâtre de rue en France. Ils vont progressivement se démarquer des *« cognes-trottoirs »,* expression inventée par Michel Crespin, artiste figurant parmi ces pionniers, que sont les saltimbanques et les cracheurs de feu. L'héritage des pratiques médiévales va être de moins en moins revendiqué. Ce démarquage par rapport à ces pratiques est encore embryonnaire dans ces années, mais il fonde la professionnalisation à venir.
Ces nouveaux acteurs viennent de partout : du théâtre en crise, des écoles d'art, de l'animation culturelle et de tous les secteurs possibles. Le détail exhaustif de ces compagnies et artistes qui vont ouvrir la voie est impossible. Il s'avère préférable, nous semble-t-il, d'éclairer quelques exemples précis choisis pour leur pertinence : les compagnies et événements évoqués ont clairement marqué cette histoire courte, mais dense, du théâtre de rue dans les années 70.

Des compagnies à la rencontre du public de la rue

- *Le Palais des Merveilles* de Jules Cordière

Avant tout plasticien, diplômé des Arts Appliqués, Jules Cordière a enseigné les arts plastiques à Lille. Ami de Jérôme Savary, il devient trapéziste et intègre le *Grand Magic Circus*. C'est lui qui propose à Savary d'aller faire des parades dans les rues quand les spectacles ne marchent pas très bien en intérieur. Suite à un accident de trapèze au cours d'une représentation, Cordière quitte le *Magic* en 1971. *Le Palais des Merveilles* lui doit un univers très esthétique, ces personnages étant tous des créations plastiques. Caroline Simonds, égérie de Cordière, raconte :
« Nous avions une vie de fous du village, loin de l'esprit des subventions. Il y avait l'ivresse de l'autonomie aussi, d'être hors du système (...). Avec Jules, on crevait la dalle, très souvent, ce n'était pas romantique du tout, mais en même temps, on appelait ça la « dèche dorée ». Nous avions choisi de vivre comme ça et pas de travailler sur scène. (...) On n'était pas faits pour ça, le ciel était notre lumière, les briques étaient les toiles de fond. »[33]
Cordière a réalisé des recherches sur le théâtre du Merveilleux, le Boulevard du Crime et les maquillages kathakali (théâtre dansé traditionnel au sud de l'Inde). C'est à partir de ces recherches

[32] Chaudoir Philippe, op.cit. p.4, p.48
[33] Du Vignal Philippe, *Les artistes catalyseurs de rencontres*, Rue de la Folie, op.cit. p.27, p.28

qu'il a créé l'univers esthétique du *Palais des Merveilles*. Le *Palais* joue dans les rues et les cafés. Profondément ancré est le désir de rencontrer le public, dans la rue.

« C'était cette connaissance, cet amour des gens, de toutes sortes de gens, qui nous fascinait. Il y avait une certaine jouissance de faire se rencontrer la concierge et le bourgeois. C'est cela finalement qui était intéressant : être catalyseur de rencontres. La fracture est venue quand certains ont institutionnalisé la rue… »[34]

- *Le Théâtre à Bretelles*

Le *Théâtre à Bretelles* naît en 1973, fondé par Laurent Berman, étudiant aux Beaux-Arts, et Anne Quésemand, normalienne et agrégée de philosophie. Après 1968, ils ressentent le besoin de parler dans la rue. Leur but est de parvenir à faire de la politique autrement qu'à travers les discours des partis : tenir une parole militante sous de nouvelles formes. Anne Quésemand joue de l'accordéon et Laurent Berman porte un castelet avec des bretelles, comme un accordéon : d'où le nom du *Théâtre à Bretelles*, donné par le public lui-même. Mobiles, ils jouent dans les rues et les cafés. Outre des chansons poétiques et des chansons d'amours, ils présentent de petites formes, très visuelles, dessinées par Laurent Berman. Philippe Chaudoir souligne que le *Théâtre à Bretelles* fait partie des troupes qui ont poursuivi une action d'agit-prop en France dans les années 70.

La troupe commence par faire la manche, puis se professionnalise en jouant dans les grandes fêtes politiques, *Libé*, *L'Huma*, le PSU, etc. Des comités d'entreprise achètent également le spectacle pour des salles.

« Mais ce qu'on voulait, explique Anne Quésemand, *c'était faire du théâtre n'importe où. C'était aussi une bagarre contre l'institution théâtrale en tant que telle. Nous ne voulions pas seulement être des saltimbanques. On avait le sentiment que les institutions poursuivaient une hiérarchisation des arts entre eux, et que nous, on nous envoyait dans les banlieues parce que les saltimbanques, c'est assez bon pour le peuple. (…) On se bagarrait beaucoup pour imposer le terme de spectacle contre le terme d'animation. (…) Ce qu'on cherchait, c'était les croisements et les mélanges entre gens d'origines différentes. (…) [C'était] les mélanges entre saltimbanques mais aussi la possibilité de mélanger les publics, de la même façon que nous, on était d'origines très différentes (…). »*[35]

[34] ibid
[35] ibid, p.29

Aix, ville ouverte aux saltimbanques, la naissance d'un groupe artistique

Les compagnies de théâtre de rue se multiplient et le champ d'action de leurs interventions s'élargit petit à petit à l'ensemble de la ville. En 1972, Jean Digne, directeur du *Théâtre du Centre* à Aix-en-Provence, apporte la preuve de cette évolution en organisant *« Aix, ville ouverte aux saltimbanques »*. Cette *« ville ouverte »* donne officiellement droit de cité à la pratique de la rue et reconnaît son statut artistique. Philippe du Vignal, écrivain et écouteur public dans le cadre d'*Aix, ville ouverte aux saltimbanques*, note que *« la tentative, imaginée par Jean Digne et son équipe, participe d'une sorte de mise en scène à l'échelon de la ville »* et *« qu'on peut faire de la ville autre chose qu'un endroit consacré au travail et aux dépenses d'ordre économique : un « lieu » susceptible de favoriser les fêtes, les rencontres et les rassemblements. »*[36] Le rapport essentiel du théâtre de rue à la ville émerge ici.

Aix, ville ouverte investit toute la cité (rues, parcs, gymnases, etc.) et ne se veut pas un festival, mais un lieu de rencontres et de partages entre les artistes et avec la population. *Aix, ville ouverte* s'inscrit dans une démarche d'animation culturelle, caractéristique des années 70. Culture pour tous, travail dans et avec les quartiers, gratuité sont les maîtres mots de ces acteurs de terrain engagés. *« L'animation culturelle n'était pas galvaudée : artistes, organisateurs (...) et spectateurs avaient la sensation de participer à la « jubilante catharsis d'une famille humaine retrouvée ». (...) On n'avait pas honte d'être considérés comme des saltimbanques, la kermesse n'était pas loin, l'approximation souvent présente, mais cela apportait une salutaire bouffée d'oxygène qui manque cruellement aujourd'hui, »*[37] regrette Edith Rappoport. On distingue ici des divergences de discours : alors que Michel Crespin souhaite, très tôt, se démarquer des *« cognes-trottoirs »*, d'autres artistes revendiquent le caractère informel et *« bricolé »* de leurs pratiques. On comprend pourquoi le mouvement de professionnalisation ne fera pas l'unanimité.

1.3. « L'enterrement d'une époque »

La fin des années 70 voit apparaître une nouvelle mutation : la notion d'animation (de plus en plus décriée), laisse place à celle de développement culturel. Programmation et action sont disjointes. L'animation culturelle est critiquée parce qu'elle met en œuvre des événements ponctuels, proches du divertissement. Le ministère développe l'institutionnalisation du secteur culturel et prône le développement culturel, travail à long terme et approfondi. L'application sur le terrain de cette

[36] Cité in, Chaudoir Philippe, op.cit. p.4, p.49

disjonction est moins évidente que la théorie. *« Chez nous,* remarque Jean Hurstel, chargé de l'animation culturelle à Montbéliard de 1971 à 1977, *c'était particulièrement caricatural (...). [On] a fait de la contrebande pendant longtemps. Il y avait la classe moyenne de diplômés dans les salles, sur abonnement, et de l'autre côté, on allait dans les cités minières avec notre équipement itinérant, dans les fêtes foraines, etc. »*[38]

Dès le début des années 80, une institutionnalisation de plus en plus marquée creuse le fossé. Pour beaucoup, dont Jean Digne, la *Falaise des Fous*, rassemblement d'une soixantaine de groupes d'artistes de rue, de comédiens, de plasticiens, de conteurs, etc., organisé à l'occasion de l'anniversaire de Michel Crespin en 1980, est *« l'enterrement »* d'une époque.

Nostalgie d'une époque révolue ?

Nombre de ces pionniers de la rue tiennent aujourd'hui, nous les avons cités, un discours relativement critique sur le théâtre de rue ; ce qui tend à prouver qu'il y a eu changement de définition des termes et bouleversement des pratiques. Dans les années 70, l'artiste de rue se veut marginal et est, avant tout, un militant. Le théâtre de rue des années 70 rejoint sur ce terrain les *« théâtres politiques »* évoqués précédemment. Leur principal objectif est de rester en dehors du circuit institutionnel et d'aller rencontrer les publics dehors. Ils prônent le travail collectif et l'idéal communautaire, partant sur les routes *« en famille »*, comme les forains. Selon eux, l'entrée dans la professionnalisation, par la voie des achats de spectacles, a considérablement perverti l'activité. Philippe Duval, automate dans une vitrine, choisit à l'époque de descendre dans la rue où il devient mime autodidacte. Il y rencontre notamment le *Théâtre à Bretelles* avec lequel il travaille. Il a aussi souvent joué dans les galeries marchandes et les supermarchés :

« Pendant une dizaine d'années, j'ai couru les cachetons, n'importe comment. Maintenant, je réalise que j'ai fait le con avec ça, parce que c'est au détriment de la création. (...) ça a détruit aussi l'esprit saltimbanque. (...) Mais cela a permis aussi la création de nombreux groupes, j'en veux pour preuve Aurillac (...) peut-être au détriment de la poésie. Les groupes de rue se sont constitués en théâtre de rue, en performance de rue, au lieu de chercher une relation avec le vrai public de la rue. »[39]

---

[37] Rappoport Edith, *Dans les théâtres, il faisait froid*, Rue de la Folie, op.cit. p.27, p.31
[38] Gaber Floriane et Baillet Jean-Luc , op.cit. p.30, p.37
[39] Cité in, Du Vignal Philippe, op.cit. p.31, p.30

Les années 80 marquent l'entrée dans une nouvelle ère : celle des professionnels et, peut-être, d'une démarche commerciale. Edith Rappoport, journaliste, a vécu ces années aux côtés du *Théâtre de l'Unité*. En 1968, la compagnie joue dans les usines et les lycées occupés.
« [C'est] l'ébranlement de mai 1968, écrit-elle, *qui a donné naissance à une résurgence des formes initiées par les grands précurseurs du début du siècle qui, les premiers, ont décidé d'aller jouer dehors parce que « dans les théâtres, ils faisaient froid », (...) pour parler à leurs voisins, aux passants, à tous ceux qui ne franchissaient jamais les portes des théâtres. Et cette parole-là était une fête aux antipodes d'un produit commercial. »*[40]
Les années 80, et a fortiori les années 90, auraient-elles vraiment menées à une telle perversion du théâtre de rue ? L'affirmation d'Edith Rappoport, vraisemblablement teintée de nostalgie, est le reflet d'un discours récurrent sur le théâtre de rue des années 70. L'artiste est alors militant et engagé. La *Falaise des Fous* marque un basculement dans l'histoire récente du théâtre de rue. La figure du professionnel va émerger, les relations avec les collectivités locales et le ministère de la Culture s'intensifier autour de l'organisation de festivals, de conventionnements de compagnies, etc. C'est réellement la fin d'une époque.

2. La structuration d'un champ professionnel

Les années 80 marquent un bouleversement pour le théâtre de rue et, plus globalement, pour les arts de la rue. Une profession va se structurer à travers la mise en place de repères aussi bien sémantiques qu'institutionnels. Ce secteur de la rue va se montrer toujours aussi revendicatif, mais, changement d'importance, c'est à la reconnaissance qu'il aspire. Fini le temps des saltimbanques, le professionnalisme est de rigueur. Si les évolutions positives sont incontestables, le chemin reste long à parcourir pour ce champ artistique encore très jeune. Structuration et institutionnalisation sont l'objet d'âpres discussions et ne font pas l'unanimité dans le secteur. La définition de termes pose problème. L'identification du champ culturel se fait surtout par rapport à l'Etat qui a besoin de mettre un nom sur une pratique. Or, le secteur de la rue pose problème car l'interdisciplinarité et la transversalité des pratiques complique l'identification. *« (...) [Il] n'était pas toujours question de rue,* explique Philippe Chaudoir, *il n'était pas nécessairement question d'art, mais c'était la dénomination qui permettait de regrouper tout un ensemble de choses (...). »*[41] L'identification des spécificités du théâtre de rue rejoint cette tentative de codification sociale, peut-être, arbitraire, d'un genre artistique caractérisé par sa multiplicité. Codification et institutionnalisation, qui vont de pair

[40] Rappoport Edith, op.cit. p.34, p. 31

avec la professionnalisation, sont-elles inévitables ? Elles permettent, semble-t-il, la reconnaissance de la pratique et, en conséquence, la résolution d'un certain de problèmes rencontrés par les artistes. Mais n'est-ce pas prendre le risque de l'étouffement de la création ?

2.1. 1981 – 2001 : le temps des émergences

La période allant de 1981 à 1990 représente un virage essentiel. En 1981, se tiennent à Marne-la-Vallée, les premières rencontres *« d'artistes en espaces libres »,* puis de 1983 à 1987, *Lieux Publics* organisent les *« Rencontres d'Octobre ».* La terminologie employée est porteuse de sens : on assiste à la structuration d'une profession qui définit un vocabulaire propre et met en place des outils de travail adéquats. Michel Crespin, devenant la figure de proue d'un champ artistique en pleine mutation, est à l'initiative de nombreuses créations.

Lieux Publics

Lieux Publics est, à sa création, le *« Centre International de rencontre et de création pour les pratiques artistiques dans les lieux publics et les espaces libres ».* Michel Crespin crée ce centre en 1983, grâce au soutien de Fabien Jannelle et sous l'égide de la Direction du développement culturel (DDC), puis de la Direction du Théâtre et du Spectacle (DTS). Ce lieu se veut un laboratoire de recherche sur la scénographie en espace public. *« Il y avait surtout le désir chez nous de couper avec une nostalgie du joueur de limonaire, du cracheur de feu, du forain. (...) C'était en fin de compte le signe de notre ambition de tirer vers le haut ces différents spectacles, »*[42] raconte Fabien Jannelle. *« La connotation de saltimbanque travaillant au tapis n'était pas du tout porteuse. Ce titre* [Centre International de rencontre et de création pour les pratiques artistiques dans les lieux publics et les espaces libres] *permettait d'avoir un vocabulaire que pouvait entendre l'institution culturelle, »*[43] ajoute Michel Crespin. Un tel discours tranche nettement avec les propos tenus dans les années 70. Non seulement la volonté de travailler avec l'institution culturelle est réelle, mais l'adoption de son discours est considérée comme nécessaire. La professionnalisation du champ artistique est en marche. *Lieux Publics* s'implante à la *Ferme du Buisson* et a une fonction de production et d'agence, de lieu de rencontre, de soutien et d'information, d'aiguillage de tous les artistes de rue qui n'ont, à l'époque, aucun point d'entrée dans le ministère. *Lieux Publics* est donc,

---

[41] Entretien retranscrit, Cf. Annexes, p.22
[42] Abirached Robert, *A l'aube des années 80 : Lieux Publics*, Rue de la Folie, op.cit. p.27, p.39
[43] ibid

avant tout, une équipe structurante qui acquiert rapidement une autonomie juridique et financière. C'est également un lieu de création et non un lieu de diffusion.
Entre 1983 et 1986, trois actes constitutifs de la profession émergente se déroulent : la première édition du *Goliath*, annuaire rassemblant les contacts des artistes de rue, les premières *Rencontres Professionnelles* et la création du festival *Eclat*, *festival international de théâtre de rue*, à Aurillac. Le *Goliath* a donné conscience à quantité de gens extrêmement différents d'exister et d'appartenir à un mouvement artistique, même si nombre d'entre eux ont fortement hésité à voir leur activité classée sous une étiquette, craignant un cloisonnement contraire à l'esprit de la rue.

Un interventionnisme de plus en plus prononcé

Les années 90 font entrer le théâtre de rue dans une phase d'accélération. Une institution intermédiaire est créée, en 1993, sur l'initiative du ministère : l'association *Hors Les Murs*. Son but est de promouvoir et de développer les arts de la rue et elle se voit déléguer les activités d'édition et de rencontres professionnelles de *Lieux Publics*. Le ministère met en place des mesures d'aides spécifiques à des compagnies et à l'écriture. Les collectivités locales entrent en contact direct avec les compagnies afin qu'elles animent leurs municipalités, leurs monuments ou qu'elles créent des événements sur-mesure. Dans la logique du développement culturel, on assiste à une floraison de festivals qui attirent un public de plus en plus nombreux. Les commanditaires commerciaux se multiplient.
A la fin des années 90, l'Etat porte une attention particulière aux *« esthétiques nouvelles et aux pratiques émergentes »* - dont les arts de la rue – auxquelles il consacre une *« Mission »* au sein d'une sous-direction. L'appellation de *« Mission »* semble indiquer, d'une part une volonté d'identifier des secteurs artistiques jusque-là sous-estimés, d'autre part le caractère temporaire du support administratif avant décision du mode d'intégration – ou non – dans la structure générale.
Cette période de la fin des années 90 voit se poursuivre des mutations essentielles : l'émergence d'une Fédération, première organisation propre aux artistes et aux professionnels ; le développement de *« lieux de fabrique »* des arts de la rue, qui demandent une reconnaissance et une forme de *« labélisation »* ; la baisse des prix d'achat des spectacles par les festivals et les villes ; le souhait d'une critique spécialisée ; la demande d'aide accrue aux compagnies, etc. Cette liste, non exhaustive, montre que le phénomène de professionnalisation n'est pas achevé mais qu'il est fortement revendiqué.
Ces évolutions rapides et importantes transforment en profondeur le champ artistique en l'espace d'une vingtaine d'années. La reconnaissance auprès du public est acquise, certains festivals sont

d'ailleurs victimes de leur succès et complètement engorgés. La reconnaissance institutionnelle est plus lente. Le fossé entre théâtre de rue et théâtre de salle ne se comble pas alors que certains artistes de rue souhaiteraient voir leurs productions intégrées aux programmations des scènes nationales en tant que spectacles hors les murs. Rapprochement et complémentarité entre salle et rue ? Le mouvement s'amorce mais la situation actuelle reste bien précaire pour ceux qui ont choisi de jouer dehors.

2.2. *« Du ghetto à l'institutionnalisation »* [44]

Une situation économique précaire

Publiée en 2000, l'étude d'Elena Dapporto et de Dominique Sagot-Davauroux intitulée *« Les Arts de la rue, Portrait économique d'un secteur en pleine effervescence »*[45], fournit un cliché saisissant de la situation économique du champ artistique en question. L'étude met en lumière un *« modèle « alternatif » qui se retrouve aujourd'hui en résonance avec les préoccupations de notre société »*[46].
Le secteur des arts de la rue est d'une extrême diversité et hétérogénéité. Hétérogénéité des pratiques (illustrée par le grand nombre d'appellations utilisées par les compagnies pour décrire leur activité), des budgets et des équipes. La souplesse est le mot d'ordre : peu d'exigences techniques, polyvalence des membres des compagnies qui gèrent aussi bien l'artistique que la technique et les fonctions administratives et de gestion.
L'économie des arts de la rue est fondée sur la vente, ce qui n'est pas sans conséquence sur la création. Les recettes propres représentent en moyenne 80% des ressources (dont 68% sont assurées par la vente) et, pour près de la moitié des compagnies, la totalité du budget. Pour assurer leur survie, les artistes doivent en permanence trouver de nouveaux débouchés. Festivals nationaux ou internationaux, fêtes urbaines occasionnelles gérées par les municipalités (passage à l'an 2000 par exemple), théâtres, structures socioculturelles, organisateurs d'animations privés ou encore animations dans des écoles ou dans des cafés… Les débouchés sont vastes et exigent l'adaptabilité.
L'économie des arts de la rue, soulignent les auteurs, laisse une large place aux logiques non-marchandes. Choix délibéré d'un système alternatif ou nouvelle preuve de la nécessité de s'adapter au système du marché ? Le caractère collectif du travail, la gratuité revendiquée des spectacles,

[44] Baillet Jean-Luc, *Les arts de la rue : du ghetto à l'institutionnalisation*, Du théâtre, n°14, 1996, p.83
[45] Dapporto Elena et Sagot-Davauroux Dominique, *Les Arts de la Rue, Portrait économique d'un secteur en pleine effervescence*, La Documentation Française, Paris, 2000
[46] Dapporto Elena, *Des pratiques économiques des arts de la rue ou comment jongler avec les chiffres*, Du théâtre, op.cit. p.38, p.70

l'esthétique de la récupération, la polyvalence des artistes, les importants réseaux d'entraide et l'importance du bénévolat sont autant d'indications de l'existence d'un modèle alternatif voulu. Cependant, ce modèle est lui-même la conséquence d'une adaptation à une grande précarité. Le cruel manque de moyens se ressent à tous les stades du travail et, encore une fois, influe considérablement sur la création. Les coûts de la création sont très faibles : la moitié se situe au-dessous de 50 000 F et seulement un tiers dépasse les 150 000F. Réalisant des marges très réduites sur la vente des spectacles, une compagnie a intérêt à exploiter ses spectacles sur des longues périodes, pour pouvoir constituer les fonds nécessaires aux nouvelles productions.
Cette grande capacité d'adaptabilité caractéristique du secteur permet de limiter la *« spirale des coûts »* formulée dans la loi Baumol, économiste américain qui a mis à jour, dans les années 60, le dilemme de l'économie du spectacle vivant. Mais à quel prix ?

Multiplication des compagnies, des festivals, la surenchère pour quel avenir ?

Comme le souligne à juste titre Jean-Luc Baillet, directeur de *Hors Les Murs*, une contradiction est à relever : *« les arts de la rue, expression contestataire de la société et de sa représentation culturelle « bourgeoise », héritage des années soixante-dix, sont aujourd'hui pratiquement contrôlés dans leur diffusion, leur accès au public et leur financement par les seuls élus locaux dont il serait naïf de ne pas voir les intérêts électoraux et d'image à travers ce type d'événements. »*[47]
L'étude d'Elena Dapporto et de Dominique Sagot-Davauroux met en évidence ce rôle central des municipalités. Les festivals de rue sont nés d'initiatives locales, soit par la volonté des porteurs de projets, soit par celle des élus eux-mêmes. Que la municipalité gère directement la manifestation ou que celle-ci soit déléguée à une structure culturelle locale, l'adhésion des élus est la condition fondamentale de la faisabilité du projet, d'autant plus que les arts de la rue investissent les espaces publics. D'un point de vue financier, le poids des villes est clair : elles pourvoient à 38% des budgets et octroient la moitié des apports en subventions. L'implication économique des villes se mesure également aux aides en nature fournies pour la réalisation de la manifestation : mise à disposition des services techniques, d'infrastructures gracieusement prêtées, etc. Ce sont ces apports non monétaires qui permettent le déroulement des manifestations.
Le ministère de la Culture, de son côté, a choisi, en 1993, de fortifier les lieux de fabrication en favorisant un maillage national minimal. A ce jour, une trentaine d'équipes artistiques est soutenue par l'Etat avec l'aide au projet, ou l'aide à l'écriture, ou par telle ou telle DRAC. Ces nouveaux

[47] Baillet Jean-Luc, op.cit. p.38, p.83

pionniers ouvrent la voie mais *« ce groupe de tête est fragile,* rappelle Jean-Luc Baillet. (…) *[Il] n'arrive pas, lui non plus, à franchir le ghetto des manifestations de rue spécialisées pour accéder aux structures nationales soutenant le théâtre ou la danse. »*[48] La situation est aujourd'hui critique parce qu'elle isole et asphyxie une forme de création contemporaine pourtant reconnue par les pouvoirs publics. Le ghetto est aussi artistique. C'est seulement par des passerelles avec le texte, le théâtre, la danse, la musique ou le cirque que les arts de la rue pourront obtenir une crédibilité plus forte.

Le glissement sémantique entre théâtre de rue et arts de la rue est fréquent et révélateur d'un flou quant à ces pratiques. Reflet, nous l'avons dit, de la transversalité et de l'interdisciplinarité de cette pratique, ce flou ne sert peut-être pas la cause du théâtre de rue car il brouille le discernement des enjeux. Le théâtre de rue ne tirerait-il pas profit d'une clarification de ses spécificités et de ses caractéristiques originales dans le champ des arts de la rue ? La sortie du ghetto se fera par la reconnaissance et l'acceptation par les réseaux traditionnels. Il ne faudrait cependant pas que le théâtre de rue y perde son identité.

Des choix politiques doivent être faits pour amener cette pratique encore jeune à maturation. Le théâtre de rue propose une alternative au spectacle en salle et constitue un laboratoire de recherche sur l'espace public et sur la conquête de nouveaux publics. *« A quoi sert le théâtre de rue ?* S'interroge Nicolas Roméas. *Comment, dans quel but, dans l'attente de quels bénéfices, l'Etat peut-il gérer l'évolution d'un art dont la fonction, à l'origine, fut avant tout la subversion des formes anciennes et des codes urbains… S'agit-il de produire une version édulcorée, une version Disney, de la subversion originelle ? (...) Qu'il soit « traditionnel », « de rue » ou « ambulant », (...) le théâtre doit s'attaquer aux difficultés que connaît la société dont il est issu. C'est à cela qu'il sert. Il faut lui en donner les moyens. »*[49]

---

[48] ibid, p.84

[49] Roméas Nicolas, *Le théâtre, avec ou sans théâtres, ou le théâtre de rue est-il vraiment du théâtre ?*, Le Goliath, Guide des arts de la rue, Hors Les Murs, Paris, 6ème édition, 1997/1998 p.16

Conclusion

De cette ébauche apparaît clairement que l'histoire du théâtre de rue est sujet à débat et représente un enjeu pour les artistes et les professionnels qui recherchent une légitimité dans le paysage du spectacle vivant. Elle permet de vérifier que la généalogie du théâtre de rue est délicate, voire *« improbable »* comme le déclare Robert Abirached. *« [Les généalogistes] doivent accepter l'idée, après tout intéressante, que cet enfant-là a plusieurs pères putatifs, et au-delà de ce premier cercle, quelques ancêtres inconnus qui ont collaboré à sa mise au monde. »*[50]

Il semble que la filiation moyenâgeuse relève, paradoxalement, et du mythe et d'une certaine vérité, si l'on s'attache à des points précis comme les formes artistiques de la déambulation, du théâtre forain, etc. La référence aux années 70, quant à elle, est plus évidente, notamment en terme de projet artistique, projet qui s'inscrit aujourd'hui encore profondément dans une réflexion politique sur la ville et sur le phénomène urbain contemporain. *« L'espace public des saltimbanques dans le haut Moyen-Age n'a strictement rien à voir avec ce que pensent les gens des arts de la rue qui sont totalement dans la modernité et qui ont un discours complètement en rapport avec ce qui se passe aujourd'hui et maintenant, »*[51] explique Philippe Chaudoir.

Dès lors, il est possible de relever une spécificité du théâtre de rue qui émerge de cette mise en perspective historique : cette pratique culturelle est intrinsèquement liée à la ville en tant que *« polis »* telle qu'elle existe aux XXème et XXIème siècles. Les artistes de théâtre de rue revendiquent le choix de la rue et celui du théâtre. Ils rejoignent leurs prédécesseurs des années 70 dans la démarche d'intervention en espace public, mais ils élaborent chaque jour une nouvelle identité de la pratique. Identité qui a considérablement changé au cours des vingt dernières années. Finalement, les inspirations sont multiples et ce théâtre-là pratique un syncrétisme salvateur : il fusionne esthétiques, pratiques, époques et cultures pour donner naissance à du *« neuf »*. Comme Jules Cordière explorait merveilleux, Boulevard du Crime et maquillages kathakali pour créer une esthétique particulière au *Palais des Merveilles*, le théâtre de rue recycle physiquement (les objets, les costumes, les bâtiments) et intellectuellement (le théâtre forain, le surréalisme, le théâtre d'intervention, etc., la liste est longue) pour faire naître à nouveau. Sans nostalgie, ni d'amertume, ils portent fièrement un passé en héritage pour mieux le transformer et investir l'espace public d'aujourd'hui avec des formes artistiques contemporaines. La construction de son histoire, si ardue soit-elle, demeure nécessaire car elle s'intègre au processus d'identification de la discipline et, par conséquent, au processus de légitimation de la pratique.

---

[50] Abirached Robert, op.cit. p.9, p.17
[51] Cf. Annexes, p.28

DEUXIEME PARTIE – FORMES

En quoi le théâtre de rue se distingue-t-il d'une part du théâtre en salle, et d'autre part des autres formes d'arts de la rue ? Quelles sont les spécificités de cette pratique culturelle ? Le développement historique a permis d'apporter des éléments de définition en soulignant filiations et contexte d'émergence. Les origines historiques du théâtre de rue sont, nous l'avons évoqué, sujet de discussion et de controverse. En quête de légitimité, le théâtre de rue se cherche une histoire. Cette légitimité ne peut-elle trouver son fondement dans une identité artistique originale ? C'est cette identité que nous cherchons désormais à mettre en évidence, abordant un autre sujet de débat : la pratique artistique elle-même.

Dégager les spécificités du théâtre de rue nécessite de s'intéresser à la fois au discours des artistes, à l'espace de la représentation, à la relation au public ou encore au rapport au texte. Il s'agit de montrer que le théâtre de rue a des enjeux particuliers, notamment dans sa relation à l'espace urbain et au public de la rue ; et que ce sont ces enjeux qui le distinguent du théâtre dans la rue qui n'est jamais qu'une pure et simple transposition du théâtre de salle en extérieur. Cette pratique est performative dans la mesure où elle crée, ex nihilo, un espace de représentation au sein de l'espace public. D'un espace vide et non occupé, elle fait un lieu de jeu et de rassemblement. C'est ce que Michel Simonot, responsable du groupe de travail sur les arts de la rue initié par *Hors Les Murs* en 1998, nomme *« l'auto-institution de l'espace »*[52]. La relation intime avec le fait urbain devrait être au cœur de la dramaturgie du théâtre de rue. Autre rapport relationnel essentiel dans le théâtre de rue : avec le public. Le théâtre de rue permet la mise en œuvre d'une médiation radicalement différente de celle du théâtre de salle. Le public est une préoccupation au cœur de cette pratique. Rapport au texte et corps, témoin de l'interdisciplinarité de la rue, sont également spécifiques à la rue.

Afin d'illustrer ces spécificités, nous procédons à l'analyse de deux spectacles : *Les Urbanologues Associés* de la compagnie *Les Piétons* et *Tout va bien* de la compagnie *Kumulus*. Ces deux spectacles ont été choisis parce qu'ils sont, à nos yeux, représentatifs de la pratique du théâtre de rue en France à ce jour. Toutes deux âgées de plus de 15 ans, ces compagnies sont reconnues pour leur travail et sont subventionnées par le ministère de la Culture. Elles s'inscrivent chacune dans une approche différente du théâtre de rue, caractéristiques, l'une comme l'autre, de préoccupations

[52] Simonot Michel, *L'art de la rue : scène urbaine – scène commune ?*, Rue de la Folie, Hors Les Murs, Paris, n°3, janvier 1999, p.6

partagées par d'autres compagnies. *Kumulus*, *« théâtre du détournement et du questionnement social »*[53] interroge, à travers *Tout va bien*, l'envahissement de l'espace public et de nos esprits par la publicité, en détournant les panneaux vitrés *« Decaux »*. *Les Piétons*, appartenant à ce que Marcel Freydefont dénomme le *« théâtre d'affabulation et de mystification poético-burlesque »*[54] met en scène deux *Urbanologues* chargés de nous faire redécouvrir la ville et ses murs. Chaque spectacle sera étudié à travers quatre axes : l'espace scénique, la relation au public, la notion de texte et l'esthétique corporelle. Cette analyse servira, dans un second temps, de base à la mise en évidence des spécificités du théâtre de rue.

[53] Cité in, Crespin Michel, *L'espace public de la ville : la scène d'un théâtre à 360°*, Etudes Théâtrales, n°11-12, décembre 1997, p.86
[54] ibid

I. Deux spectacles analysés

[Afin d'illustrer l'analyse, des photographies des spectacles sont jointes en annexes.]

1. Les Urbanologues associés, compagnie Les Piétons

Créée en 1984, la compagnie *Les Piétons*, dont Jean-Marie Maddeddu est le directeur artistique, est aujourd'hui implantée à Sens dans l'Yonne. *« Théâtre urbain d'aujourd'hui »*, *« théâtre gestuel et sonore au service d'une idée, d'une cause à défendre, sur des thèmes sociaux, actuels, ludiques et contemporains »*[55], la compagnie prône la rencontre de différents artistes (danseurs, chanteurs, auteurs, etc.), de différentes écritures (musique, jeu, décor et espace) et avec le public. Pratiquement pas de texte et un décor réduit au minimum sont les caractéristiques de ce théâtre qui illustre une phrase que Jean-Marie Maddeddu a faite sienne : *« du dépouillement naît l'essentiel »*[56]. Le spectacle *Les Urbanologues associés*, interprété par Jean-Marie Maddeddu lui-même et Antoine Le Ménestrel, a été créé en 1997. Après quatre ans de tournée en France, en Europe et en Afrique du Sud, le spectacle n'est plus joué aujourd'hui.

1.1. Mise en scène, espace de jeu

Décor et action

Les *Urbanologues associés* sont deux *« VRP surréalistes »*[57] du monde urbain : habillés de costumes gris, ils *« repèrent, mesurent, amusent, affichent, étudient, photographient, nettoient, poétisent, expertisent, marquent, construisent, répètent, soulignent et révèlent la mémoire des murs et la vie de nos trottoirs »*[58]. Le spectacle est déambulatoire et se caractérise par un travail original sur la verticalité. En effet, alors que l'un des deux personnages, spécialiste du langage nommé *Sonore* reste au sol parmi la foule, l'autre, *Murmur*, escalade les parois des maisons et bâtiments de la ville, sans jamais toucher le sol. Il n'y a donc aucune autre forme de décor que la ville elle-même, que les façades du parcours élaboré par Jean-Marie Maddeddu et Antoine Le Ménestrel (qui pratique l'escalade en professionnel). *« On n'a rien,* explique Jean-Marie

[55] Textes issus d'une plaquette de présentation de la compagnie (1995)
[56] Entretien retranscrit, Cf. Annexes, p.6
[57] Texte présentant le spectacle (1997)
[58] ibid

Maddeddu. *Lui, il a son corps pour grimper, moi, j'ai ma voix surtout pour parler, chanter, gueuler, deux bouts de bois pour taper sur tout. Je crée des sons et lui, il crée une image. On va vers l'essentiel. »*[59] Les deux personnages mènent le public dans une déambulation. Le parcours de *Murmur* est parfaitement préparé : il peut entrer dans une maison par une fenêtre, monter sur un balcon, aller saluer des gens, etc. *Sonore* assure la liaison entre la foule et *Murmur*, celui-ci ne pouvant pas regarder le public.

Verticalité et horizontalité de la ville sont conjointement exploitées dans ce spectacle. *Murmur* pousse le public à regarder vers le haut : il est l'image sur les façades qui deviennent un écran. *Sonore*, qui est au sol avec ce public, ne suscite l'attention que par sa voix. Il n'est pas regardé, lui. *« Antoine grimpe sur les murs : ça oblige les gens à découvrir leur ville, vue d'en bas, vers le haut. (...) Découvrir l'architecture, l'espace environnant. (...) Dans la rue on ne regarde pas. La rue, elle sert à aller d'un endroit à un autre. C'est que des couloirs. (...) Le théâtre, c'est pareil, c'est des gradins, tu regardes toujours en bas, jamais en haut. »*[60]

Spectacle de rue par excellence, les *Urbanologues Associés*, présente ici l'une des spécificités de l'écriture pour la rue : l'espace urbain n'est pas seulement pris en compte, il est l'essence même du spectacle. La ville suscite la création et devient décor à 360°, comme le dit souvent Michel Crespin.

Relation au public

Le spectacle a été conçu comme une visite guidée. Le but est donc de faire redécouvrir une ville. La dimension poétique est réelle : les *Urbanologues* cherchent à métamorphoser la relation à la rue en forçant les gens à s'arrêter et à prêter attention aux murs et aux façades.

L'homme araignée se balade sur les murs et transforme ainsi le statut de ces bâtiments. Au *Festival d'Aurillac*, *Murmur « s'offre »* l'Hôtel de Ville. En juillet 1999, la compagnie joue à Tours dans le cadre du festival des arts de la rue *Au Nom de la Loire*, et les *Urbanologues* parcourent une place de la vieille ville, redonnant à voir les maisons à colombages et magnifiant ce patrimoine que les citoyens pressés ne voient même plus. Pour *Sonore*, la proximité avec le public est totale et sa performance repose un travail corporel et vocal : sans détourner les regards de *Murmur*, il guide la foule, la fait plus ou moins s'avancer, l'invite à s'asseoir ou à tendre l'oreille.

La jauge du public peut varier sans problème. Si le public n'entend pas les propos de *Sonore*, il peut voir *Murmur* de très loin et l'étonnement demeure intact : *« Deux bonhommes en costard, comme ça, sans rien, c'est assez fou et assez spectaculaire. Ça amène à chaque fois un étonnement. Et c'est*

[59] Cf. Annexes, p.6
[60] ibid, p.7

essentiel. (...) Les gens sont blasés par le cinéma, la télé, d'un coup, il y a ces deux mecs sans rien qui t'étonnent. »[61]

La configuration a priori frontale du spectacle – le public regarde *Murmur* évoluer face à lui, est rompue par le travail de *Sonore* qui incite les gens à se positionner dans l'espace de jeu et par les contacts qui peuvent se faire entre *Murmur* et le public. Il offre parfois une rose à une personne, la faisant alors entrer directement dans l'espace de représentation en rompant toute distance ou il se fait porter par le public pour aller d'un endroit à un autre sans toucher terre, faisant du public un acteur pivot du spectacle. Enfin, l'intervention prévue (ou impromptue !) d'habitants des maisons escaladées crée un espace de représentation à double foyer : le public regarde les habitants regardant *Murmur* qui se trouve, de la sorte, pris dans une double représentation. Les habitants deviennent, de fait, acteurs du spectacle.

1.2. Le langage : du texte au corps

Texte et/ou improvisation

Le spectacle des *Urbanologues* n'a pas de texte écrit. Cet état de fait peut sembler surprenant si l'on considère que l'un des deux personnages n'utilise que sa voix pour s'exprimer et que la dimension sonore est chère à la compagnie. C'est là qu'intervient une caractéristique de la compagnie : Jean-Marie Maddeddu, dans la plupart de ces spectacles, emploie un langage mais ne parle pas la langue française. *« J'ai opté pour un parti pris radical concernant l'écriture de mes spectacles : elle peut revêtir n'importe quelle forme sauf la forme textuelle. »*[62] Ce langage s'appelle le *« gromelot »*. Technique qui consiste à mettre des sons ou des syllabes les unes derrière les autres, le *« gromelot »* n'est compréhensible que par l'intonation et la gestuelle qui l'accompagnent. Démonstration : *« Je donne un exemple : « Hey, trobla, trobla ! » [le mot est accompagné d'un geste signifiant « viens par-là, viens voir »]. Tu comprends parce que je fais ce geste de venir. (...) Par l'intonation, l'intention, la gestuelle et la situation, tu peux te faire comprendre. Ce langage devient simplement une musique. »*[63]

En dehors de l'intérêt pratique du *« gromelot »* qui permet de tourner dans le monde entier sans être confronté à la barrière de la langue, l'usage d'un tel langage est un choix artistique. S'il y a un sous-texte pour les *Urbanologues*, l'improvisation reste dominante. L'adaptation à la situation est totale

---

[61] Cf. Annexes, p.7

[62] Maddeddu Jean-Marie, *Le premier matériau, c'est la sincérité*, in Moreigne Marc, *Les écritures de la rue*, Rue de la Folie, op.cit. p.27, p.44

[63] Cf. Annexes, p.5

et le comédien doit rebondir en permanence sur les réactions du public. *« L'avantage en plus,* souligne Jean-Marie Maddeddu, *c'est que la personne interprète aussi à sa façon. »*[64] Ce décalage vocal renforce la dimension poétique et sensorielle des *Urbanologues*. Tandis que les yeux sont rivés sur *Murmur*, le langage musical de *Sonore* stimule l'ouïe, racontant une histoire sans réellement imposer de sens. L'établissement d'une telle relation par ce langage met en place une véritable médiation entre comédien et public à travers une double donation de sens. La relation prime sur le texte. Le sens n'est pas préexistant à la représentation et est donc conjointement donné par le comédien et par le spectateur lui-même.

Langage corporel

Chaque personnage s'exprime par son corps dans les *Urbanologues*. Pour *Murmur*, c'est même l'unique médium d'expression puisqu'il ne parle pas. Antoine Le Ménestrel fait de cette prouesse – escalader des façades sans protection ni assistance, une véritable chorégraphie urbaine. Ses gestes rappellent ceux du danseur : chaque pas est mesuré, développé et abouti. Chaque prise s'effectue dans un mouvement de bras calculé. Il se promène sur les façades et y laisse parfois des empreintes grâce à des pigments : traces qui marquent éphémèrement son corps à corps avec l'urbain.
Parce qu'il choisit de ne pas s'exprimer par le texte, Jean-Marie Maddeddu travaille le geste. Si *Sonore* utilise surtout sa voix, la gestuelle est capitale pour expliciter le *« gromelot »*. Meneur de foule, il signifie par le corps. C'est là une preuve de l'interdisciplinarité caractéristique du théâtre de rue et des arts de la rue en général. *« Ce travail là* [l'invention d'un langage corporel], *je le fais avec les acteurs et les danseurs. On dépouille un geste, un mouvement : qu'est-ce qu'il veut dire ? Jusqu'où tu peux aller, est-ce que c'est utile de faire celui-là et pas celui-là ? »*[65] Pour les *Urbanologues associés*, Jean-Marie Maddeddu a donc construit un personnage avant tout physique : il est présence. Par sa gestuelle et son langage propre, il raconte l'histoire des murs, guide son partenaire, et réalise la bande son de la danse urbaine que *Murmur* exécute à la verticale.

Le spectacle *Les Urbanologues associés* étonne par sa contradiction apparente : totalement dépouillé, il est tout à fait spectaculaire. De cette description émerge concrètement certaines spécificités du théâtre de rue : une écriture fondée sur la théâtralisation du fait urbain, une relation proche avec le public dont les réactions influencent le cours des choses, le primat de l'action et du mouvement sur le texte, le langage des corps traduisant l'interdisciplinarité, un travail profond et

[64] ibid, p.6
[65] ibid

revendiqué sur l'acteur. L'univers poétique que cherche à créer Jean-Marie Maddeddu transforme le pavé en un spectacle qu'il dit *« surréaliste »*. La dimension politique n'est, par ailleurs, pas négligeable. L'approche (physique) des maisons et façades offre une réflexion citoyenne sur nos rues devenues de simples *« couloirs »*. Les *Urbanologues*, spécialistes de la ville, amènent le public à se ré-approprier l'espace public et l'espace urbain en le donnant à voir. La rue que les *Urbanologues* poussent le public à occuper devient un lieu de promenade, de rassemblement public et de contemplation.

2. Tout va bien, compagnie Kumulus

En 1986, Barthélémy Bompard, qui travaillait jusqu'à présent avec Jean-Marie Maddeddu, quitte *Les Piétons* pour créer sa propre compagnie, *Kumulus*. Thèmes sociaux et politiques sont la trame de ce théâtre fondé sur l'acteur, *« matière première »*[66]. Les spectacles de *Kumulus* tentent de bouleverser le quotidien des usagers de la rue et sont, bien souvent, dérangeants. En 1992, la compagnie monte *SDF*, un spectacle salué par la critique et les professionnels qui ne sera joué qu'une dizaine de fois en dix ans. Pour Barthélémy Bompard, faire du théâtre de rue, c'est faire de la politique : *« mettre le doigt là où ça fait mal dans la société, pour remettre en cause les choses, même si on n'a pas la réponse ou la solution. »*[67] *« Plaçant le corps avant le verbe, Kumulus construit un univers essentiellement gestuel, sonore et musical »*[68] souligne le carnet de route de la compagnie. La compagnie travaille également sur le décalage entre réalité et fiction et sur la mise en scène de la réalité. Le spectacle *Tout va bien* a été créé en 1999.

2.1. Mise en scène, espace de jeu

Décor et action

« Imaginez que les innombrables panneaux publicitaires qui jalonnent les trottoirs se mettent à prendre vie. »[69] Exaspéré par la publicité qui *« squatte notre vision quotidienne »*[70], Barthélémy Bompard décide de détourner le mobilier urbain et fait des panneaux publicitaires vitrés *« Decaux »* un espace de jeu où réalité et fiction se confondent. L'espace scénique est uniquement constitué de

[66] Moreigne Marc, op.cit. p.47, p.43
[67] Cf. Annexes, p.16
[68] « Carnet de route », document édité par la compagnie (2000)
[69] ibid
[70] Cf. Annexes, p.16

l'agencement d'une dizaine de *« sucettes »* publicitaires placés en rue. Glissés dans les panneaux, les comédiens interprètent, en solo, des personnages variés. *« Une petite fille aux cheveux verts qui n'aime pas les garçons, une vieille dame noyée dans la solitude, un stratège de la communication d'entreprise, monsieur Lessive, un play-boy qui prépare une teuf d'enfer pour ses copines, la représentante d'un anti-rides facial qui vous rajeunit en trois jours, Martine qui vend au rabais ses cheveux, sa rotule et sa couronne dentaire… »*[71] Histoires de vies et boniment publicitaire donnent à voir derrière la vitre une fiction très réelle qui brouille les pistes et transforment le public en voyeur. La voix d'un comédien l'interpelle dans la rue et le spectateur se prend à regarder le personnage dans sa boîte, dans son intimité.

Le détournement du mobilier urbain est la composante essentielle du dialogue avec l'espace de la ville dans ce spectacle. Ces panneaux détournés rappellent au public, et a fortiori aux citoyens, que la publicité qui jalonne les rues privatise l'espace public mais qu'elle ne devrait pas aller de soi. La publicité impose un message. Le spectacle raconte une histoire dont l'individu choisit de faire ce qu'il veut. Là encore, on perçoit pleinement la problématique de la ré-appropriation de l'espace public de la ville, envahi et dénaturé, ici par la publicité. Toujours dans une logique de déstabilisation, *Kumulus* s'interroge : *« Et si cette fiction n'était simplement que votre propre réalité, celle que l'ont vous vole un peu plus chaque jour ? »*[72]

Relation au public

Tout va bien s'inscrit dans une logique de surprise, de bouleversement au coin de la rue. Les panneaux publicitaires sont volontairement placés dans une rue passante où les habitants sont susceptibles de *« tomber dessus »* par inadvertance. Barthélémy Bompard souhaite une rencontre inopinée et déstabilisante. *« C'est pour ça qu'en général, je me bagarre pour ne pas être dans les centres des festivals. (…) C'est-à-dire que ça m'exaspère quand le rideau s'ouvre et qu'il y a trois cents personnes qui sont assises et qui attendent un spectacle. »*[73] Une fois interpellé, le passant devenu spectateur va déambuler de panneaux en panneaux et découvrir les personnages.

La présence d'une vitre entre le comédien et le public peut induire une distance qui rappelle le théâtre en salle. Cette distance est annulée par le jeu du comédien qui, en parlant doucement par exemple, peut amener les spectateurs à se rapprocher. Les panneaux sont, par ailleurs, accessibles et le public peut en faire le tour ou s'asseoir très près du comédien. La vitre est nécessaire à l'effet de *« boîte »* qui crée chez le spectateur l'impression de regarder par le trou de la serrure, de surprendre

[71] Voisin Thierry, *Kumulus, La vie en boîte*, Rue de la Folie, Hors Les Murs, Paris, n°6, 1999, p 40, Cf. Annexes, p.34
[72] « Carnet de route », op.cit. p.49

quelqu'un dans son intimité. Elle est un élément clé de la représentation puisqu'elle rappelle sans cesse le questionnement central : est-ce de la fiction, de la réalité, est-ce mon histoire ou un pur mensonge ? Le reflet du public dans la vitre accentue ce doute et renvoie le spectateur à son rôle de *« voyeur »*. La dimension intouchable que confère la vitre aux comédiens énerve parfois les passants à l'excès : *« Je pense que les gens ne tapent pas, d'ordinaire, autant sur les panneaux publicitaires qu'ils rencontrent dans la rue, alors que sur les nôtres, ils tapent… On s'est fait gazer à la lacrymo, on s'est pris des cailloux dans les vitres… »*[74]

Les spectacles de *Kumulus* laissent rarement le public indifférent. *« (…) Quelqu'un qui déteste mon spectacle, c'est aussi important que quelqu'un qui l'adore. S'il déteste, c'est qu'il a été touché quelque part, »*[75] souligne Barthélémy Bompard. La volonté d'intervenir dans la vie des gens est centrale et correspond à la revendication politique de toucher un public qui ne va pas, d'ordinaire, au théâtre. En échange, l'adaptation à la rue doit être totale et la compagnie accepte tous les types de réaction de la part de ces gens soudainement transformés en spectateurs : *« Il y a des gens qui peuvent être choqués par ce qu'on fait et qui réagissent à leur manière. C'est pas facile à vivre mais ça fait partie de la rue, (…) puisque, nous, on va chez eux. J'estime qu'on est chez eux. Alors que dans le théâtre de salle, ils viennent chez nous. Quand tu vas chez quelqu'un et que tu l'emmerdes, c'est normal qu'il réagisse. »*[76]

Le travail de *Kumulus*, profondément ancré dans la problématique du bouleversement du quotidien et de la provocation des émotions du spectateur, ne s'accorde pas toujours bien avec la pratique du théâtre de rue en festivals. Emerge ici un des enjeux actuels du théâtre de rue dans sa relation au public : comment conserver la dimension d'intervention et d'interpellation quand le spectacle est programmé et le public en attente ?

2.2. Le langage : du texte au corps

Texte et/ou improvisation

Les textes du spectacle sont écrits. Moins travaillés en profondeur que ceux d'autres spectacles parce qu'ils sont très nombreux, les personnages de *Tout va bien* ont néanmoins fait l'objet d'un travail d'écriture. Des centaines de petites histoires ont été travaillées en improvisation. Une quarantaine a été sélectionnée et approfondie. Le texte du comédien fait donc l'objet d'une écriture

---

[73] Cf. Annexes, p.18
[74] ibid, p.17
[75] ibid, p.20
[76] ibid

mais il peut y avoir des variantes en fonction du public. *« Dans cette écriture, il y a une place pour l'improvisation,* explique Barthélémy Bompard. *C'est le principe du théâtre de rue, avoir réponse à tout. Le spectateur, il est présent, il est pas assis dans son siège. Ceci dit, au départ, il y a une structure très précise avec un temps donné. »*[77] Scènes, emplacements et scénographie sont écrits. L'écriture du théâtre de rue, nous y reviendrons précisément, englobe texte dit et mise en scène. Un texte de théâtre de rue pourrait-il se lire pour lui-même comme une pièce de théâtre ? La conception de l'écriture de Barthélémy Bompard laisse à penser que cela n'aurait que peu de sens : *« L'écriture, elle est avant tout instinctive. Elle sort de moi. Elle s'appuie sur la sensation, sur l'émotion. Sur des choses proches de l'humain et l'humain, on ne peut pas l'écrire sur du papier. Les questions que je me pose aujourd'hui, c'est : comment travailler avec le corps ? travailler sans les mots ? s'exprimer en dehors du texte ? Mon désir, c'est de travailler le côté gestuel. »*[78]

Les textes s'appuient essentiellement sur l'homme comédien, un des éléments qui font de *Kumulus* une compagnie de théâtre. *« (...) En théâtre de rue, il y a très peu de compagnies qui travaillent sur l'acteur,* remarque Barthélémy Bompard. *Il y a Délices Dada, Les Piétons, Kumulus, mais les autres, c'est beaucoup de grosses machineries, des effets, du gros son, et ça, c'est plutôt du spectacle de rue. Pour moi, le théâtre de rue, c'est du théâtre. Il utilise le milieu urbain, les gens de la rue, mais la matière principale, c'est l'acteur. »*[79]

Le texte du spectacle est donc issu d'un travail dont la dimension collective est importante. Le directeur artistique aide le comédien à utiliser son énergie intérieure, à puiser dans ses propres ressources pour composer. Le texte ne préexiste pas au spectacle et à sa mise en scène. Il est partie prenante du spectacle tel qu'il est créé et est soumis à toutes les évolutions que peuvent imposer la rue et son public.

Le langage corporel

Particularité de *Tout va bien* : l'espace de jeu est circonscrit au panneau publicitaire dans lequel le comédien prend place. Comment travailler à l'occupation d'un tel espace ? *« Ils se sont adaptés au fur et à mesure des répétitions. C'est pas grand du tout, mais quand tu y passes du temps, ça devient grand. (...) Tu peux bouger, t'asseoir, faire le poirier, te retourner, tu peux y faire des tas de trucs. »*[80] Le langage corporel est une préoccupation centrale et s'intègre à l'écriture de l'histoire du personnage. Chaque comédien donne une consistance physique, une allure et une existence

[77] ibid, p.17
[78] Moreigne Marc, op.cit. p.47, p.41
[79] Cf. Annexes, p.19
[80] ibid, p.17

propre à son personnage, tout comme un comédien de théâtre en salle. Ce langage corporel trouve sa source dans la personne du comédien. L'interdisciplinarité apparaît de nouveau ici. Barthélémy Bompard multiplie les collaborations et enrichit ses spectacles de la contribution personnelle de comédiens, de chanteurs, de danseurs, etc.

Tout va bien montre quels liens unissent le théâtre de rue au théâtre de la salle. La place centrale accordée au comédien et le travail d'écriture tendent à prouver que la dramaturgie de la rue peut rejoindre la salle sur un point précis. *Tout va bien* a cependant aussi toutes les caractéristiques d'un spectacle de théâtre de rue et ne souffrirait pas l'adaptation en salle car il y perdrait son sens. Préoccupé par des thèmes sociaux et guidé par ses réactions face au monde qui l'entoure, Barthélémy Bompard crée un théâtre ancré dans son époque et destiné aux gens de la rue. Son engagement politique et la revendication de l'interpellation du passant rappellent le théâtre de rue des années 70. Le détournement du mobilier urbain réalisé dans *Tout va bien* pose la question de la ville conçue par les urbanistes et pratiquée par les passants, thème cher aux artistes d'espace urbain. La radicalité des choix et partis pris artistiques de *Kumulus – « Moi, je fais des spectacles, qu'ils soient joués ou qu'ils ne soient pas joués, c'est pas mon problème. (...) Je ne fais du spectacle pour faire plaisir aux gens. Je ne fais pas des spectacles pour qu'ils soient vendus. Je fais du spectacle avec ce qui me sort des tripes, avec les types avec lesquels je travaille. La vente et les tournées, pour moi, c'est un autre problème. Quand je fais une création, je ne pense pas aux spectateurs. Je pense avant tout à ce que j'ai à dire, »*[81] explique Barthélémy Bompard – en fait une compagnie reconnue et une preuve évidente de l'existence d'une dramaturgie de rue, pour un théâtre attentif au public pendant les représentations.

[81] ibid, p.19

II. Le théâtre de rue, une identité propre

A travers l'analyse de deux spectacles, nous cernons déjà mieux les enjeux artistiques du théâtre de rue. Les liens avec le théâtre traditionnel sont réels, il semble vain de les nier. Il est peut-être même utile de les souligner afin de sortir le théâtre de rue de son *« ghetto »*. Cependant, le théâtre de rue présente des spécificités qui le distinguent profondément du théâtre en salle mais aussi des autres formes des arts de la rue (spectacle urbain, cirque, fanfare, etc.) La mise en évidence de ces spécificités a deux finalités : permettre, d'une part, l'identification de cette pratique afin de démontrer, ensuite, dans quelle mesure elle assume un rôle de médiation culturelle important et, peut-être, négligé, et souligner, d'autre part, les qualités artistiques d'une pratique encore jeune, en pleine évolution, afin d'aider à sa reconnaissance.

Michel Simonot énumère les spécificités mises en avant par les artistes de rue rencontrés par le groupe de travail des arts de la rue. Voici la liste qu'il dresse [82] :

« - la rue est d'abord esprit avant d'être un lieu ou un espace
- on est, avant tout, hors des lieux de la *« convention »*
- nous travaillons l'interdisciplinarité, le métissage des genres
- il y a des techniques d'acteur particulières
- nous pratiquons l'expérimentation, sans souci des normes
- nous vivons dans la liberté, hors des contraintes institutionnelles
- nous inscrivons nos spectacles dans l'imaginaire de la vie quotidienne des gens
- nous établissons un rapport direct, sans barrière, avec le public, à l'inverse des lieux où il y a une scène
- le rapport au public est le moteur même des spectacles, nous travaillons *« en direct »* avec lui
- nous sommes en rapport avec une foule, des passants, donc avec un public non sélectionné, non élitiste
- la population entière est un public puisqu'on est parmi elle
- nos spectacles sont conçus pour être adaptables aux circonstances (lieux, commandes, etc.)
- la solidarité est une valeur essentielle, dans la vie comme dans la troupe, et entre les troupes.
- chez nous, il n'y a pas de séparation, de hiérarchie des fonctions : jouer, construire, monter-démonter…
- nous avons un rapport direct à la matière, à la fabrication
- mais aussi au temps, au climat, à la vie de la rue
- notre esprit, c'est le nomadisme et non l'enfermement. »

Cette profession de foi faite par les artistes de la rue est valable pour le genre plus restreint du théâtre de rue. *« L'esprit de la rue »* reste celui de la solidarité, de la vie communautaire, du travail collectif. On soulignera cependant que l'idée selon laquelle *« la rue est d'abord esprit avant d'être*

[82] Simonot Michel, op.cit. p.44, p.6

un lieu ou un espace » va quelque peu à l'encontre des intentions artistiques du théâtre de rue dont la dramaturgie prend en compte l'espace urbain comme matière essentielle.
La transformation de l'espace public en espace de jeu et la préoccupation que représente le public seront les deux premiers axes étudiés, suivant le modèle de l'analyse des spectacles. La démarche nous mènera ensuite aux logiques d'écritures pour le théâtre de rue, enjeu artistique central et moteur de la création.

1. L'espace urbain mué en espace de jeu

Le théâtre de rue et l'espace urbain sont interdépendants : alors que le premier opère une mutation en transformant le second en un vaste espace de représentation, le second influence considérablement le premier, suscitant la création. Le théâtre de rue devrait par conséquent être profondément ancré dans la ville : elle est sa muse et devient son décor.
« Lorsque Jean-Pierre Guingané m'a présenté son Espace Sony Labou Tansy à Ouagadougou, raconte Nicolas Roméas, *je cherchai des yeux l'espace scénique, et je n'ai vu qu'un cercle tracé sur le sol. (...) Transformer un lieu en espace de représentation par la force du désir et de l'esprit, c'est, au-delà de toute construction, ce qui fonde le théâtre. »*[83]

1.1. Un espace de représentation ex nihilo

Par sa seule irruption, le théâtre de rue transforme n'importe quel lieu en espace de représentation. Le comédien surgit et, traçant un cercle virtuel, il institue un espace de jeu. La distanciation est créée entre ce comédien et le passant qui, du coup, devient spectateur. Cette *« auto-institution »* est la force du théâtre de rue : en induisant une distance, il fait naître un monde parallèle dont on sait qu'il prétend être réel.
Espace de rue et de salle, la différence est fondamentale. Le théâtre en salle est un temple, lieu ritualisé et orchestré à dessein. Les spectateurs sont assis, passifs et silencieux dans le noir. Les comédiens sont sur une scène, surélevés et inaccessibles. L'extinction de la lumière, l'ouverture du rideau et l'entrée sur scène du comédien sont autant d'éléments qui signifient clairement aux spectateurs le passage dans la fiction. Espace fermé, le théâtre en salle se protège des bruits et du monde extérieur. Chacun est à sa place et ne peut en changer. Ces vecteurs traditionnels du théâtre,

[83] Roméas Nicolas, op.cit. p.40, p.12

c'est-à-dire le texte, le décor, la lumière, le son, sont soit absents, soit transformés en rue. Les *Urbanologues Associés* instituent un espace de jeu sans effet de lumière – il est impossible de *« faire du noir »* en rue – sans décor fabriqué et sans sonorisation. Comédiens et spectateurs arrivent sur le lieu de représentation par la même voie. La séparation imposée par la coulisse qui fait entrer le comédien sur scène, signifiant qu'il pénètre la pièce interprétée, n'existe pas dans la rue.

Comme le souligne Jean Caune citant Henri Gouhier, *« la métamorphose du comédien implique la complicité du spectateur »*[84]. Une sorte de contrat tacite lie l'acteur et le public : la représentation ne fonctionne que parce que les deux parties s'entendent sur les règles du jeu. C'est ce que nous appellerons le *« pacte de représentation »*. Il est profondément remis en cause par le théâtre de rue dont on perçoit ici une spécificité majeure mais périlleuse. Le comédien qui fait irruption et entame un jeu a le pouvoir de transformer le paysage urbain entier en un espace de représentation. A condition que le passant accepte de devenir spectateur. L'interpellation et la transformation la foule en public sont au cœur de la spécificité du théâtre de rue et en font une pratique culturelle alternative s'adressant à tous. Le pacte de la représentation de rue est plus risqué et peut être rompu à tout moment : le public peut se détourner, le spectateur peut redevenir passant et quitter l'endroit brutalement. Dans la rue, la scène est infinie tant que le passant joue le rôle du spectateur, condition même de la représentation.

Il faut souligner que l'effet d'auto-institution de l'espace et la prise de risque du pacte de représentation sont considérablement minorés par le mode d'organisation des manifestations de théâtre de rue en France actuellement. Comme le souligne Barthélémy Bompard, comment surprendre quand le spectacle est programmé ? Le spectacle *Faits divers* de *Kumulus* offre une alternative à cette impasse : les comédiens se promènent dans la ville et improvisent en fonction des rencontres et des situations. La compagnie travaille ainsi librement sur le bouleversement imperceptible du quotidien et s'approche du théâtre invisible. Le théâtre de rue a donc le pouvoir de muer l'espace public en espace de représentation, englobant sans distinction le comédien, le public, la vitrine du magasin, le policier du carrefour, la terrasse du café et son serveur. Ce passage du monde réel au monde de la fiction se fait toujours sur le fil. Il est constitutif du théâtre de rue qui fait de l'espace public vide un espace commun, de l'espace public un *« équipement public »*[85].

---

[84] Caune Jean, *Acteur-Spectateur, une relation dans le blanc des mots*, Nizet, 1996, Saint-Genouph, p.18

[85] Bouchain Patrick, *Le vide comme un équipement public*, in Raynaud de Lage Christophe, op.cit. p.9, p.58

1.2. « La ville est un théâtre à 360°. »[86]

« La ville est un éternel et gigantesque décor de théâtre que l'on peut ranger au magasin des accessoires, »[87] estiment Pierre Layac et Jacques Quentin, codirecteurs du festival de Chalon-sur-Saône, *Chalon dans la rue*. Le théâtre de rue parvient donc à faire de la rue un espace de jeu, à faire de la ville son décor, comme dans les *Urbanologues associés*. Cette irruption n'est pourtant efficace que si la ville elle-même a initié le spectacle. Si le théâtre de rue transforme la ville, c'est parce qu'elle le provoque et l'influence. Le lieu dans lequel est interprété un spectacle ne devrait pas être choisi au hasard. Il doit répondre à une forme particulière de représentation et, en retour, le spectacle doit être écrit *« sur-mesure »*. L'espace urbain n'est pas utilisé seulement pour sa configuration spatiale et sociale, il est un élément signifiant et interactif de la représentation. *« La scénographie, les comédiens, les éléments plastiques ou les accessoires, interviennent alors soit dans un accompagnement qui met en jeu l'architecture urbaine* [Les Urbanologues associés] *soit dans un détournement ou une transgression de celle-ci* [Tout va bien]*, en mesure de produire une énergie utile et nécessaire, »*[88] remarque Jean Chollet.

L'espace public ne se réduit pas à un support, il est lui-même partie prenante du spectacle parce que la ville, entité physique, sociale, idéologique et politique suscite la création théâtrale dans ses murs. Parmi les spectacles les plus représentatifs de cette imbrication entre ville, espace de représentation et écriture, on peut citer *Le sens de la visite* de la compagnie *26000 couverts* qui a été conçu pour être présenté dans des quartiers pavillonnaires ou résidentiels. Visite guidée humoristique, *Le sens de la visite* prend appui sur des légendes urbaines (le boulanger qui fabrique ses petits pains avec de la chair humaine par exemple) afin de s'ancrer dans le phénomène urbain.

Michel Simonot se fait l'écho des programmateurs en notant que de moins en moins de compagnies travaillent un espace de représentation spécifique à l'environnement urbain. Une fois encore, il faut souligner que les modes de création, de production et de diffusion des spectacles ne sont pas adaptés à une telle problématique. Les compagnies ont, nous l'avons évoqué, peu de temps, peu d'argent et parfois peu de place à consacrer à la création pour les espaces publics. Contraintes de faire tourner les spectacles longtemps et souvent, ceux-ci doivent être adaptables à toutes les villes et tous les lieux. Une scénographie à l'échelle d'une ville par exemple, exige un travail à long terme. Repérage précis (flux de circulation, lumière naturelle, identification des quartiers, des usages au quotidien des lieux par la collectivité, etc.), répétitions publiques pour évaluer les

[86] Crespin Michel, op.cit. p.44, p.86
[87] *10 ans de théâtre de rue à Chalon-sur-Saône*, Presses RFB, Chalon-sur-Saône, 1996, p.11
[88] Chollet Jean, *La rue, espace scénique, espace urbain*, in Raynaud de Lage, op.cit. p.9, p.109

réactions des spectateurs et en tenir compte, identification du tissu social sont autant de paramètres que l'artiste doit décrypter afin de créer un événement sur-mesure. Une telle création suppose cependant que la manifestation sera unique et éphémère. Des spectacles peuvent bien sûr concilier création spécifiquement urbaine et adaptabilité, mais ils demeurent, finalement, relativement rares.

Cette problématique de l'espace urbain source d'inspiration et lieu de jeu est essentielle. Elle pose la question de la création, des modes de diffusion et, par conséquent, de la professionnalisation et de l'institutionnalisation. Journalistes, artistes et programmateurs se montrent critiques, à juste titre, envers la multiplication des spectacles *« perclus de lieux communs, de paresses et de solutions rebattues »*[89] pour citer Bertrand Dicale, journaliste du *Figaro* dans un article sur l'édition 2001 du festival d'Aurillac. Accusé d'être avant tout de l'animation de rue, de la kermesse, le théâtre de rue doit mettre en avant sa spécificité urbaine. Pour cela, il faut des moyens financiers et des espaces de diffusion adéquats. A Aurillac, la compagnie *Oposito* a présenté sa nouvelle création *Les Trottoirs de Jo'Burg… mirage* à 5h30 du matin afin d'éviter la foule et de roder la déambulation. Est-ce le seul moyen de s'assurer des conditions raisonnables pour jouer et pour renouer avec l'effet de surprise et d'investissement de l'espace public décrit plus haut ? Le théâtre de rue, aujourd'hui à une période charnière de mutation, doit revendiquer et mettre davantage en valeur cette spécificité, entre autres, dans sa quête de légitimation et pour l'affirmation de son identité.

2. Le public, enjeu et préoccupation

S'inscrivant dans la lignée des pères fondateurs de la décentralisation théâtrale et de la démocratisation culturelle, les artistes du théâtre de rue en réfèrent perpétuellement au public. Michel Crespin parle de *« public-population »*, désignant le large spectre de personnes que le théâtre de rue est capable toucher : la population dans son ensemble. La relation au public est en effet particulière dans la rue et elle influence considérablement le mode d'écriture et le jeu. Se voulant un art populaire, le théâtre de rue revendique sa proximité avec les gens de la rue et puise une certaine légitimité dans sa capacité à côtoyer ceux qui ne vont jamais au théâtre. L'analyse de l'espace de représentation nous mène logiquement à l'étude de la médiation théâtrale qu'instaure le théâtre de rue, à la relation tout à faire particulière qui unit le passant-spectateur à l'artiste de rue. Parce qu'il représente un véritable enjeu, le public de la rue est sujet de nombreux écrits et discours.

[89] Dicale Bertrand, *La rue, la campagne et la foule à Aurillac*, *Le Figaro*, 25/08/2001, p.20

Nous verrons dans un second temps qu'il demeure non identifié et que ce *« public-population »* que tous espèrent rencontrer relève, peut-être, d'un mythe.

2.1. Le passage de la ligne

L'auto-institution de l'espace public en espace de jeu est, nous l'avons expliqué, intrinsèquement liée à ce que nous nommons le pacte de représentation. La relation entre discours et lieu est essentielle, mais il faut la compléter par la présence du public, fondant alors le triptyque de l'écriture pour la rue.

Le public de la rue n'est jamais acquis à la cause de l'artiste et il peut, à tout moment, choisir de briser le cercle magique de l'espace de représentation que les comédiens ont installé. Attention flottante, liberté de décrocher, de partir, possibilité de commenter en direct, d'interpeller, d'agresser, le public peut tout faire en rue. Les codes normatifs n'existent pas comme en salle. Le comédien de rue n'est pas protégé, c'est pourquoi il doit avoir *« réponse à tout »*[90]. Hors de tous protocoles préétablis, les acteurs du théâtre de rue doivent interpeller le passant, en faire un spectateur, et tenter de l'apprivoiser. La difficulté de l'exercice ne décourage personne et c'est justement ce contact et cette proximité qui sont recherchés. Barthélémy Bompard dit avoir quitté la salle parce qu'il avait *« envie de faire du théâtre pour ceux qui ne vont jamais au théâtre, pour croiser la ménagère dans sa rue. »*[91]

Le théâtre de rue brise la frontière infranchissable entre spectateur et comédien, comble le fossé qui sépare irrémédiablement la scène de la salle. Ce *« passage de la ligne »*[92] permet de faire se rencontrer les deux mondes qui coexistent : celui où l'on joue et celui d'où l'on regarde et écoute jouer. Une compagnie comme le *Living Theatre* a fait du franchissement de cette ligne une de ses principales préoccupations. Elle a toujours fini par ce rétablir, chacun restant dans son rôle. Quelle alternative le théâtre de rue offre-t-il ? Les formes divergent mais le public se trouve souvent impliqué. Il est souvent spectateur actif : dans *Le sens de la visite* de *26000 couverts*, une poignée de personnes est installée sur des rangées de chaises montées sur roulettes et constitue ainsi les *« premières classes »* du spectacle tandis que la *« seconde classe »* suit à pied. Ce rôle participatif est d'autant plus flagrant dans les déambulations qui mêlent physiquement comédiens et public. Il peut aussi être rendu actif en étant pris à parti et donc invité dans le cercle du jeu. La compagnie *26000 couverts* développe particulièrement les multiples foyers de représentation en créant des

[90] Cf. Annexes, p.17
[91] ibid, p.16
[92] Dort Bernard, *La pratique du spectateur*, Paris, P.O.L., 1995, p.40

apartés. Ainsi dans *Les Tournées Fournel* (une famille reprend le chemin d'un aïeul forain et part sur les routes présenter un spectacle qui tourne à la catastrophe) des comédiens viennent s'adresser à quelques spectateurs assis pour leur demander ce qu'ils pensent du spectacle joué. Même quand le rapport frontal est rétabli entre public et spectacle, les comédiens franchissent la ligne et invitent le public à en faire de même.

Les tentatives de ce type en salle ne manquent pas et le succès d'un spectacle comme *1789* du *Théâtre du Soleil* prouve qu'elles peuvent aboutir. La frontière est cependant bien plus perméable et diffuse en rue et ce notamment de par la configuration de l'espace de jeu. Le public peut également être acteur : il devient alors nécessaire au spectacle et les artistes lui demandent d'être actif. Les réactions sont imprévisibles et les spectateurs se prêtent plus ou moins au jeu mais le bouleversement et l'effet peuvent être étonnants.

La rencontre avec le public est un moteur de création. Ce rapport au public doit donc, lui aussi, être l'objet d'une attention particulière et d'un langage artistique spécifique afin de donner naissance à des relations innovantes. Là encore, s'il s'agit de récréer, dans la rue, une configuration semblable à celle de la salle, où est la création spécifiquement adaptée à la rue et à son langage ? Tout comme la *« mise en espace »*, terme qui convient peut-être mieux que *« mise en scène »*, la relation au public doit être au cœur de la dramaturgie du théâtre de rue, précisément parce que cette pratique artistique constitue une alternative au spectacle en salle. La rencontre, le face à face, que suscite le théâtre de rue instaurent une distanciation radicalement différente du théâtre en salle et, par-là même, une médiation théâtrale nouvelle. *« [L'efficacité] symbolique [du théâtre],* écrit Jean Caune, *se réalise dans la durée par sa capacité particulière à inscrire des traces dans l'instant de la réception. »*[93] Si l'auteur évoque ici le théâtre en salle, la réflexion est valable pour la rue, avec pour enjeu un public considérablement plus nombreux. En donnant la possibilité aux artistes de travailler cette relation à travers l'intervention impromptue, l'effet de surprise et d'étonnement, il est possible d'imaginer une action culturelle innovante s'adressant au plus grand nombre à travers le théâtre de rue.

2.2. Quel public pour la rue ?

Le public du spectacle de rue n'est pas identifié. Quelques enquêtes sociologiques ont été réalisées mais elles ne permettent d'esquisser qu'un vague profil. En 1995, une enquête de ce type a été menée pendant le festival *Viva Cité* à Sotteville-lès-Rouen. Les données [94] reflètent globalement la situation nationale. Les spectateurs viennent pour se distraire, par intérêt et par curiosité et

[93] Caune Jean, op.cit. p.56, p.16

recherchent les spectacles et l'ambiance. Le public est à la fois hétérogène au niveau des caractéristiques sociodémographiques et géographiques, et homogène : plutôt jeune, urbain, actif et cultivé (70% sont habitués des sorties culturelles). L'enquête montre que le public, satisfait dans l'ensemble, se plaint de quelques détails *« reflets d'habitudes de consommation culturelle traditionnelle »* souligne la journaliste rapportant les données : problèmes de repérage ou d'identification des spectacles, de visibilité, d'horaires (non respectés ou trop chargés), de météo défavorable, de confort (sièges et gradins sont réclamés).

De ces chiffres et des observations des programmateurs et acteurs de terrain s'impose d'elle-même une constatation : la notion de *« public-population »* chère à Michel Crespin représente un idéal-type. *« Par définition,* explique-t-il, *le public se trouve dans la rue, naturellement, qu'un spectacle s'y produise ou pas. Le public représente la plus large bande passante culturelle, sans distinction de connaissances, de rôles, de fonction, d'âge, de classe sociale, personne n'ayant un pouvoir supplémentaire sur quiconque par le seul fait d'être là, à un instant. Le public inhérent à l'espace de la rue, la bande sociale la plus large que l'on puisse jamais trouver dans un ensemble de spectateurs. Bref, la population. Sa qualité première : le libre choix. De passer, d'ignorer, de s'arrêter, de regarder, d'écouter, de participer, hors de toute convention. »*[95] L'élaboration d'une définition du public propre à la rue tend à prouver combien celui-ci est un enjeu central à la pratique elle-même. Cette définition, qui appuie la thèse du lien social qui parviendrait à tisser le théâtre de rue, est discutable. Affirmer que le théâtre de rue touche tout le monde, c'est nier la segmentation sociale et rêver d'un espace public également partagé par tous. Il ne faut pas omettre que les festivals ont souvent lieu en centre ville et dans les quartiers anciens, lieux d'une ville qui ne sont pas fréquentés par toutes les populations. Enfin, le rapport au temps libre et la propension à s'accorder du temps et de la disponibilité varient socialement. *« L'espace-temps social »*[96] influe considérablement sur le public et sur la représentation elle-même. Cet espace-temps social est constitué de variables diverses : l'histoire et la topologie des lieux où ont lieu les spectacles, la composition sociodémographique des quartiers et les caractéristiques de l'habitat, l'heure, le jour, le mois et le climat. Cela contribue à renforcer l'idée que le public doit être pris en compte dans la création d'un spectacle et que, même si l'artiste aspire à toucher tout le monde, la réception de sa proposition artistique effectuera un tri sélectif dans le public potentiel. Festive ou non, de grande ampleur ou intimiste, parlée ou non, sujet de convocation ou d'interpellation, la manifestation ne

---

[94] Gaber Floriane, *Les spectateurs des arts de la rue – foule ou public ?,* Du théâtre, op.cit. p.38, p.75
[95] Cité in, Chaudoir Philippe, op.cit. p.4, p.66
[96] Guy Jean-Michel, *Public-spectateur, la question du public des arts de la rue*, Rue de la Folie, op.cit. p.43, p.22

retiendra pas tous les spectateurs. On peut dès lors en conclure qu'une certaine homogénéisation des publics se produit d'elle-même.

La définition de Michel Crespin a cependant le mérite de souligner le désir profond des artistes de rue de s'adresser directement, au plus prêt, au passant. Ce qu'ils parviennent à faire, c'est flagrant. Tandis que le théâtre en salle ne peut, par définition, toucher que ceux qui font la démarche d'entrer ses murs, le théâtre de rue détient, en puissance, le pouvoir de s'approcher de tous ceux qui circulent, passent et usent de l'espace public. Libres à eux de s'arrêter ou non, d'adhérer au spectacle ou non. Cette spécificité du théâtre de rue est ardemment revendiquée par les artistes qui se situent, dans cette logique, contre l'institution qu'ils jugent élitiste. La liste des spécificités citées par les artistes et détaillée par Michel Simonot voit revenir le public à plusieurs reprises :

« - nous établissons un rapport direct, sans barrière, avec le public, à l'inverse des lieux où il y a une scène
- le rapport au public est le moteur même des spectacles, nous travaillons *« en direct »* avec lui
- nous sommes en rapport avec une foule, des passants, donc avec un public non sélectionné, non élitiste
- la population entière est un public puisqu'on est parmi elle. »

Il s'offre donc aux programmateurs, acteurs de diffusion et scènes de théâtre l'opportunité de proposer à un public nouveau, voire à un non-public qui reste à conquérir, des œuvres contemporaines, significatives du temps présent, adaptées à ces populations qui ne trouvent pas satisfaction dans l'offre culturelle traditionnelle. Le théâtre de rue, dans sa relation directe et conviviale avec le public, pourrait bien être le meilleur biais pour parvenir à une forme de démocratisation culturelle, arlésienne, jusqu'ici, de l'action culturelle. A la condition suivante : le public doit être pris en compte dans l'écriture des spectacles afin de faire émerger de nouvelles formes de relation spectateur-comédien.

3. Quelle écriture pour la rue ?

Dramaturgie, mise en scène, représentation, écriture… Quels termes employer pour évoquer le travail de l'artiste de théâtre de rue sans irrémédiablement revenir au théâtre traditionnel ? Le terme *« écriture »* n'est pas adapté car il est clairement issu du théâtre et de son rapport au texte. *« On va parler d'écriture par référence à un modèle dominant qui est le modèle du théâtre*

conventionnel, »[97] remarque Philippe Chaudoir. Il conviendrait plutôt de préciser : écriture scénographique. Le théâtre de rue est très rarement un théâtre d'écriture au sens de mots signifiants et de texte préexistant à la mise en scène. L'écriture consiste en la manipulation de l'espace, en un dialogue avec l'urbain, en un langage du corps, etc. Il ne faut pas négliger le réel travail des compagnies sur le comédien et sur la création de personnages et d'histoire. Comment concilier ce travail et l'absence de texte ?

C'est que le théâtre de rue, de par la relation étroite qu'il entretient avec le public, n'existe que dans l'instant de sa représentation et le comédien doit être capable, dans une certaine mesure, d'improviser afin d'avoir réponse à tout. La signification n'est pas véhiculée par du texte, ou pas exclusivement. Le terme *« écriture »* n'est donc pas adéquat mais il est difficile d'en trouver un autre ; c'est pourquoi on optera pour l'expression *« logiques d'écritures »* qui soulignent avec justesse les multiples axes de travail du théâtre de rue et la transversalité de la discipline.

3.1. « Dépasser l'horizon du mot » [98]

Il faut accepter *« écrire »* au sens large : avec des mots, mais aussi avec des corps, des postures ou des gestes, avec l'espace, des images ou des sons. Le *« metteur en rue »* compose une écriture multimédia (il peut s'exprimer à travers divers canaux de communication) : visuelle, sonore et gestuelle. In situ, le théâtre de rue doit aussi être écrit pour l'urbain, pour la rue ou la place où il élit domicile. Il doit s'inscrire dans un paysage à 360° qu'il contribue largement à créer. Certains préfèrent le terme de *« dramaturgie »* qui englobe ces éléments, entre autres.

Le travail d'écriture passe par l'élaboration d'un espace de représentation, nous n'y reviendrons pas. Il passe également par un travail avec les comédiens. *Kumulus* et *Les Piétons* disent avoir pour matière première l'humain. Le personnage naît de l'essence du comédien. Celui-ci puise l'énergie du personnage en lui-même et contribue donc à l'écrire. Contrairement à un texte qui serait interprété par le comédien, le texte du personnage s'écrit à mesure que celui-ci prend vie. *« On fonctionne sur un cadre, une structure assez rigide pensée à l'avance. On sait par exemple qu'à tel moment on doit arriver à une baffe mais tous les chemins pour parvenir à la baffe sont ouverts, »*[99] explique Barthélémy Bompard. Les chemins sont ouverts et pavés d'une expressivité multi-sensorielle. Nombre d'artistes de rue font primer l'action, le geste, le corps, sur le mot. Bruno Schnebelin, de la compagnie *Ilotopie*, préfère l'image à la parole car *« le texte est un instrument de*

[97] Cf. Annexes, p.22
[98] Moreigne Marc, op.cit. p.47, p.41
[99] ibid, p.43

classification, de ségrégation sociale à travers le langage »[100]. L'image parle au grand nombre, or c'est au grand nombre que la compagnie souhaite d'adresser. Pour les spectacles d'*Ilotopie*, il n'y a aucun texte écrit, voire pas de texte du tout. Bruno Schnebelin souligne cependant qu'on ne peut pas non plus parler d'improvisation, mais plutôt de préparation à des situations potentielles auxquelles des réponses sont prévues.

Le théâtre de rue ne refuse pas le texte mais lui trouve des limites et explore de nouvelles voies d'expression. Le *« gromelot »* de Jean-Marie Maddeddu des *Piétons* est l'exemple parfait d'une forme de métalangage qui ne signifie rien en lui-même mais qui est rendu signifiant par un travail gestuel et corporel. *« Je cherche à inventer un langage où ce n'est pas le mot qui exprime le sens mais la situation, l'intonation, le débit, le souffle, le regard, la force de la voix. (...) Tout ce qui existe à côté et autour des mots. »*[101] Quête d'un langage sans mots, universel, qui toucherait chacun sans imposer ni sens ni interprétation, le théâtre de rue développe une médiation théâtrale innovante en faisant l'impasse sur le texte. Il faut cependant noter qu'il est présent dans nombre de spectacles, mais qu'il ne fait pourtant pas toujours l'objet d'une écriture très poussée. Il ne s'agit pas de reproduire en rue les logiques d'écriture du texte en salle mais d'engager des recherches particulières en matière d'écriture pour la rue. Cette écriture ne doit cependant pas exister pour elle-même mais s'intégrer à l'ensemble de la dramaturgie. Des collaborations pourraient développer cette écriture, collaborations que certains mènent déjà en travaillant avec des danseurs, des musiciens ou des chorégraphes. Dans ce domaine, le soutien à la création est capital car il permet aux compagnies d'avoir le temps de travail nécessaire à cette phase précise d'élaboration du spectacle. Le texte, en théâtre de rue, doit donc faire l'objet d'une écriture particulière, sans recherche de modèle auprès du texte du théâtre traditionnel. Il développe des axes de recherche multiples, soulignant l'interdisciplinarité travaillée par les artistes qui tentent de décloisonner le théâtre pour en faire, en rue, un art complet alliant visuel, sonore et gestuel.

3.2. La confrontation avec le public, « un conflit sain »[102]

La rencontre avec le public est, nous l'avons montré, un élément fondateur de l'existence même du théâtre de rue. Le public tient un rôle essentiel dans l'acte de représentation et conditionne sa réalisation même. Le terme de *« confrontation »* traduit cette rencontre en mettant en valeur le rapport de force qui peut s'instaurer entre comédiens et public, rappelant que la réaction du public

[100] ibid
[101] ibid, p.44
[102] Cf. Annexes, p.8

peut aussi bien entraîner le spectacle que le détruire. Quelle écriture pour ce public et comment le public agit-il sur cette écriture ?

Si les artistes refusent parfois le texte, c'est parce qu'il impose une vision et une interprétation unique, univoque. Jouer sur les sons, le geste et l'image provoque davantage d'ambiguïté. Cette démarche répond au désir de sentir le spectateur actif et réactif. L'artiste de rue s'oppose au spectateur passif, installé en public frontal. *« C'est très important que le spectateur travaille, lui aussi, qu'il ne soit pas consommateur du spectacle à qui on fournit toutes les clefs, »*[103] insiste Barthélémy Bompard. Par l'écriture, on va ainsi pousser le spectateur à construire sa propre histoire, à faire des choix pendant la représentation. Pour cela, *« le metteur en rue »* peut créer plusieurs foyers de jeu, obligeant le spectateur à en élire un en particulier. C'est le procédé utilisé par *26 000 couverts*, compagnie précédemment évoquée. Les spectateurs du *Sens de la visite* ne voient pas tous le même spectacle. Ainsi, arrivée dans une rue, la déambulation s'arrête devant plusieurs maisons. Des comédiens gagnent les perrons des maisons et entament des solos. Le spectateur ne peut en voir qu'un ou n'en verra aucun entièrement s'il choisit de se déplacer. Il y a un refus de la scénographie traditionnelle où tous les regards fixent le même point. *« Notre désir et notre recherche,* explique Bruno Schnebelin d'*Ilotopie*, *c'est au contraire de tenter pour tous les moyens de déconstruire ce groupe public pour s'adresser à lui en tant que collection d'individus. »*[104]

L'écriture vise donc à déconstruire la relation classique au spectateur. En échange, le public joue un rôle particulier dans l'écriture qu'il peut bousculer. Bruno Schnebelin souligne que les écritures pensées en amont *« sont totalement chamboulées par la réalité de l'acte public, par la vie du spectacle. C'est une épreuve de vérité. »*[105] Le duo discours – espace de représentation est bouleversé par l'intervention du public qui, selon ses réactions, sa participation et son adhésion ou son rejet, bouscule le déroulement du spectacle. Paradoxalement, c'est l'écriture elle-même qui doit provoquer cette entrée du public dans le jeu. Une écriture qui maintiendrait le public à distance ne prendrait ni le risque de la rencontre, ni celui de la remise en question. C'est ce que Barthélémy Bompard signifie quand il insiste sur le fait qu'il attend une réaction du public, peu importe, finalement, qu'il s'agisse d'un accord ou d'un rejet brutal. Ce lien étroit qui unit le spectacle de théâtre de rue à son public-passant exige des répétitions publiques. Sans répétition publique, il manque nécessairement une donnée du triptyque fondateur, discours – espace de représentation – public. C'est en ce sens que l'on peut parler de *« confrontation »*. Le théâtre de rue perçoit bien plus

[103] Moreigne Marc, op.cit. p.47, p.42
[104] ibid
[105] ibid, p.43

directement la réaction de son public que le théâtre traditionnel. Le recours a l'improvisation est donc, à un moment ou un autre, inévitable. C'est *« la réponse à tout »* évoquée par Barthélémy Bompard. Dans le spectacle *SDF*, l'espace scénique et la distance au public sont créés par les comédiens eux-mêmes. Le comédien doit imposer son espace vital et ne pas se laisser envahir par le public.

Les logiques d'écritures du théâtre de rue ne peuvent donc pas négliger le public. Le risque de l'abandon du spectateur-passant serait de recréer une scénographie frontale. Or, c'est bien une des originalités du théâtre de rue que d'offrir autant de points de vue que d'individus. La ré-appropriation de l'espace public passe par cette appropriation du spectacle et par l'adoption d'un angle de vue. Le public, actif, nourrit le spectacle de ses réactions. Se met en place un processus de double donation de sens : le comédien et le spectateur réagissent et se confrontent. Il émerge de cette rencontre une spécificité du théâtre de rue : il est le théâtre de l'éphémère.

3.3. L'écriture de l'éphémère

L'acte public chamboule toutes les écritures réalisées en amont. Chaque représentation est unique et sert de brouillon à la suivante. Le spectacle se nourrit à chaque fois de lui-même et du public. Parce qu'il fait entrer le public dans son cercle de jeu, le théâtre de rue se condamne à l'infini recommencement. Mais est-ce une condamnation ? N'est-ce pas plutôt une éternelle renaissance ? Le spectacle ne perd jamais de terrain, il ne peut que progresser mais il n'est, en quelque sorte, jamais achevé.

Confrontation avec un quartier, avec une ville, avec la dimension politique, sociale et idéologique du lieu qu'il investit, le spectacle devrait être écrit *« sur-mesure »*. L'espace urbain est présent dans l'écriture dans sa potentialité spatiale et sociale, il doit également être un élément signifiant et interactif de cette même écriture. Nous retrouvons ici la notion d'interdépendance qui lie théâtre de rue et phénomène urbain. Il s'agit de travailler à la mise en fiction de l'espace public, de faire fusionner public, thèmes sociaux inhérents à la ville, et temps social, dans une production originale sur cette scène commune que construit le théâtre de rue. Il semble qu'il serait positif de susciter la création sur-mesure et donc éphémère, car elle nécessite une recherche au plus près dans la ville qu'elle investit. On entend par éphémère l'unicité de la représentation, de la présentation même. Le spectacle, écrit pour tel quartier ou telle place, a lieu une fois, en une représentation ou en plusieurs. Sont alors réunis les éléments spécifiques au théâtre de rue : interpellation (pour peu qu'un certain mystère soit entretenu), mise en espace, écriture d'une histoire sur-mesure, participation du public.

De telles manifestations ont déjà eu lieu en France, comme *Le conte de Noël*, par Michel Crespin ou le *Géant* de *Royal De Luxe* à Nantes. Le caractère éphémère de l'événement ajoute à sa force en l'inscrivant dans les mémoires et dans l'histoire de la ville. Il agit comme une perturbation du quotidien et, nous allons y revenir, travaille à créer une forme d'identité collective autour de son intervention.

L'écriture de l'éphémère, qui permet de mettre en œuvre des conditions adéquates au théâtre de rue, n'est pas favorisée par les modes de production et de diffusion actuels. Le système économique de type marchand évoqué antérieurement oblige les compagnies à créer des spectacles souples et adaptables. Par ailleurs, les compagnies n'ont que peu de temps et d'argent à consacrer à la phase de la création. Jusqu'ici, l'Etat a privilégié l'aide à l'écriture de textes. Il convient, à présent, d'encourager l'écriture au sens large, alliant différents langages, des registres différents et des références à des univers symboliques divers (la ville, le corps, etc.).

Conclusion

« Le fait scénique est une totalité qui ne peut être considéré indépendamment de sa substance, c'est-à-dire des sons, des corps, des silences et des regards qui le constituent, écrit Jean Caune. *Le fait scénique est une* ***expérience humaine****, artistiquement construite dans l'intention de produire des effets affectifs et réflexifs. »*[106] Evoquant le théâtre en salle, l'auteur pourrait très bien décrire ici le théâtre de rue. *« L'expérience humaine »* résume en effet parfaitement l'ambition du théâtre de rue : s'exprimer artistiquement dans le cadre d'une rencontre fructueuse entre comédiens et public.

Les spécificités du théâtre de rue, détaillées et illustrées, apparaissent plus nettement même si la transversalité de cette pratique et son interdisciplinarité éprouvent le cadre que l'on tente de créer. C'est, semble-t-il, toute la complexité et la puissance du théâtre de rue : il se caractérise par des axes majeurs de travail mais cherche, en permanence, à faire *« craquer les coutures »* d'un vêtement qui risquerait de l'étouffer. La tentative de définir cette pratique n'en reste pas moins nécessaire, d'après nous, pour lui assurer reconnaissance et pour pointer du doigt les faiblesses de certains spectacles. Exiger de sortir le théâtre de rue de son *« ghetto d'animation »* exige également une qualité artistique et une innovation réelle. Les compagnies de théâtre de rue, remarque Emmanuel Wallon, directeur de *Hors Les Murs* nourrissent une ambition sans borne. *« Pour le dire vite,* écrit-il, *féconder les arts singuliers en pratiquant le pluriel ; aller des arts dans la rue aux arts de la rue ; changer le regard, affiner l'écoute, éveiller les consciences ; révéler les personnes derrière les « gens », les choix sociaux derrière le bâti ; aider le citoyen à percer sous le citadin, et fêter l'acteur dans le passant ; encourager chacun à choisir son parcours. »*[107] Dans son élan vers le public et sa quête de nouvelles formes d'expression, le théâtre de rue s'avère être un axe d'action culturelle à développer.

La question de l'institutionnalisation et de l'entrée du théâtre de rue dans les réseaux nationaux de diffusion se profilent derrière les enjeux artistiques. La création nécessite de l'argent et, par conséquent, des subventions ou des partenariats privés. S'il demeure dans le système marchand, le théâtre de rue est-il condamné au succès sous peine de disparaître, s'interroge Robert Abirached. La logique marchande restreindrait en réalité, et contre toutes les idées reçues, la liberté de ces artistes qui ont choisi la rue *« par rapport à leurs camarades des salles, qui sont capables de traverser les fours sans dommages exagérés »*[108]. Le théâtre de rue serait-il tenu de ménager le bon vouloir du pouvoir politique qui détient les clés de la rue et de créer des spectacles consensuels qui plaisent aux élus et au public ? Cette vision de la situation actuelle n'est peut-être pas si irréaliste et elle est

[106] Caune Jean, op.cit. p.56, p.34, souligné par l'auteur
[107] Wallon Emmanuel, *Des arts en perspective*, Rue de la Folie, op. cit. p.43, p.5
[108] Abirached Robert, op.cit. p.9, p.14

dénoncée, nous avons cité Barthélémy Bompard par exemple, par nombre d'artistes. Pour preuve, le spectacle *SDF*, estimé particulièrement dérangeant, n'a été joué que dix fois. Un plus grand soutien des compagnies par les pouvoirs publics et l'achat de leurs spectacles par les scènes nationales, entre autres, sortiraient-ils le théâtre de rue de l'impasse ? La logique d'industrialisation culturelle amène-t-elle à plus d'institutionnalisation pour soutenir la création ? En retour, l'institutionnalisation ne bride-t-elle pas la création ?

Il nous apparaît cependant certain que l'identification et la mise en valeur des spécificités du théâtre de rue, l'établissement de certains critères d'évaluation de la pratique, peuvent lui assurer une meilleure prise en considération par les acteurs du champ culturel au sens large. La relation que cette pratique instaure entre espace urbain, public et discours est suffisamment singulière et porteuse de créations pour mériter d'être reconnue.

TROISIEME PARTIE – LE THEATRE DE RUE, MEDIATION CULTURELLE DANS L'ESPACE PUBLIC

La perspective historique et la perspective artistique ont d'ores et déjà mis en lumière certaines caractéristiques du théâtre de rue et ont éclairé notre recherche. Origines sociales et historiques et enjeux artistiques font du théâtre de rue une pratique culturelle à part entière dans le champ du spectacle vivant et au sein même du secteur des arts de la rue. Son inscription dans l'espace public est au cœur des préoccupations des artistes, de même que la rencontre et relation de proximité avec un large public, d'origine sociodémographique variée. Il s'agit désormais de poursuivre la démarche et d'aborder une réflexion davantage théorique en interrogeant la signification de cette pratique dans l'espace public et les formes de médiation culturelle qu'elle suscite.

Nous avons eu l'occasion de l'évoquer à plusieurs reprises, les artistes de théâtre de rue choisissent la rue contre la salle, choisissent le *« dehors »* contre le *« dedans »*. Il ne s'agit pas exclusivement d'une question de configuration d'espace physique, mais bien de l'inscription d'un projet artistique dans un espace approprié. Comme le souligne Barthélémy Bompard, *« tu peux t'exprimer n'importe où (...): en salle, dans un hangar, dans la rue, dans des chiottes, dans des sucettes Decaux, en sautant en parachute, sur un toit d'immeuble, en faisant du théâtre d'appartement… Le lieu, c'est un choix en fonction de ce que tu as à raconter, à défendre. »*[109] Or, que défendent-ils ces artistes : la parole dans la rue, la réappropriation de l'espace public, la redécouverte de la ville, sa renaissance, la création d'un *« tous ensemble »*, la constitution d'une mémoire collective et urbaine à travers leurs spectacles. Cette liste est loin d'être exhaustive mais elle a le mérite de souligner l'ambitieux projet des artistes de rue. De nouveau, le théâtre de rue fonde son action sur une conception de l'espace public héritée d'Habermas : l'espace public est un espace de communication où circulent idées et arguments dans le but de donner naissance à l'opinion publique. Une telle conception explique que, pour ces artistes, jouer dans la rue a une dimension fondamentalement politique. Nous reviendrons sur leur conception de l'espace public afin de souligner qu'elle se démarque, en certains points, de celle d'Habermas.

Il convient de s'intéresser à cet ambitieux projet de ré-animation de l'espace public et d'interroger son efficace. Ce terme, peut-être en apparence trop pragmatique, souligne qu'il est question ici d'évaluer la portée d'une action artistique. Toujours dans l'optique de cerner les contours d'un

[109] Cf. Annexes, p.21

genre artistique, nous nous attachons à comprendre sa signification et sa répercussion dans l'univers où il évolue. Mais, avant de nous consacrer à l'espace public à travers le théâtre de rue, il faut d'abord identifier quelle forme de médiation culturelle celui-ci instaure. Il nous semble en effet que la médiation culturelle, assurée par le théâtre de rue, est la condition sine qua non pour envisager un quelconque effet de cette pratique sur l'espace public. Le théâtre de rue, de par ses spécificités artistiques, instaure une médiation culturelle également spécifique. L'étude de ces formes permettra de mettre en avant le projet artistique évoqué ci-dessus et jettera une passerelle vers la problématique de l'animation, dénoncée par nombre d'artistes.

I. Représentation esthétique de l'appartenance collective

Pour une pratique artistique s'intéressant de près au fait urbain et à la ville comme phénomène à la fois social, physique et politique, le théâtre de rue n'a pas choisi un espace de jeu anodin. Une telle remarque peut passer pour un euphémisme mais il semble que l'on n'insistera jamais assez sur la dimension singulière de l'espace de représentation du théâtre de rue et sur sa puissance créatrice. Au-delà de la perspective artistique, la puissance de l'espace de représentation tient aussi au type de médiation culturelle qui s'instaure en son sein. Où, mieux que dans la rue, l'acteur culturel peut-il donner à voir, à représenter, de manière sublimée esthétiquement, la ville et son flux ? Parce qu'il se joue à même le sol, à même le lieu de vie de chacun, le théâtre de rue s'avère être un miroir tendu à la ville elle-même. Décor, sujet de création, lieu de représentation, la ville devient son propre miroir et offre alors à ces habitants une mise en abîme étonnante. Le théâtre de rue tend dès lors à porter un projet social et politique en s'intéressant aux problématiques de la ville et peut, dans une certaine mesure, susciter un *« être ensemble »* créateur de lien social.

1. Le théâtre de rue, quelle forme de médiation culturelle ?

1.1. De la médiation culturelle

Afin d'asseoir notre réflexion, il semble utile d'en poser les fondements en donnant des éléments de définition de la notion de médiation culturelle. *« La médiation représente l'impératif social majeur de la dialectique entre le singulier et le collectif, et de sa représentation dans des formes symboliques. »*[110] La médiation fonde notre appartenance au collectif et, par là même, notre citoyenneté. La médiation culturelle représente cette dialectique dans des formes esthétiques et plastiques. Elle représente devant le public les formes de l'appartenance, lui permettant ainsi de prendre conscience de sa propre sociabilité et de sa propre appartenance en tant que citoyen et membre de la collectivité. *« La médiation culturelle constitue l'instance par laquelle nous prenons conscience de notre appartenance par la médiation esthétique d'une représentation. »* [111] Acteurs,

[110] Lamizet Bernard, *La médiation culturelle*, L'Harmattan, Collection Communication et Civilisation, Paris, 1999, p.9
[111] ibid, p.16

danseurs, musiciens, metteurs en scènes ou plasticiens assurent leur rôle de médiateurs en représentant l'appartenance sociale nécessaire à l'existence de la cité.
Le concept de représentation est central dans la médiation culturelle. Il n'a aucune autre forme d'existence que symbolique puisque son existence dépend entièrement du sens que lui accorde le public. Le lieu de la représentation est celui de la signification et de la reproduction. Face à lui se trouve le lieu de l'indistinction, l'espace public, l'espace du public. Lieu de la sociabilité, la population y devient public et se constitue comme un groupe d'appartenance, comme un ensemble socialement construit. Ce lieu est celui du réel, opposé au symbolique de la représentation. C'est la différence et la frontière entre ces deux lieux qui fondent la médiation culturelle. Si le vocabulaire rappelle celui du théâtre, il ne s'agit pas exclusivement de cette pratique culturelle mais bien de toutes les pratiques du champ culturel : la musique, la danse, les musées, etc.

1.2. La médiation culturelle du théâtre de rue : une nouvelle spécificité

Une médiation hors du texte

S'interrogeant sur la relation qui unit acteur et spectateur au théâtre, Jean Caune explique qu'il préfère la notion de médiation à celle de communication. Selon l'auteur, il y a situation de médiation quand se conjuguent : un support d'expression, une situation d'énonciation, un transport et une transformation du signifié et des effets de médiation. C'est le cas, estime-t-il, au théâtre. Par ailleurs, la notion de médiation permet d'échapper *« au schéma mécanique stimulus-réponse qui caractérise le schéma locuteur-destinataire »*[112]. La médiation dépasse le texte pour ainsi dire : elle n'est pas la transmission de sens déjà présent. Elle est transmission et production de sens. Dans le cas du spectacle des *Piétons*, *Les Urbanologues Associés*, c'est ce que nous avons évoqué en soulignant que l'usage d'un métalangage par Jean-Marie Maddeddu permet de laisser une marge d'interprétation au spectateur. Les artistes de rue, qui évitent souvent volontairement le recours au texte écrit, s'inscrivent profondément dans cette situation de médiation en privilégiant la production de sens par le public. L'acteur est donc médiateur et non communicant : il est porteur d'une parole (là encore, le terme est peu adapté mais acceptons qu'il s'agisse d'une parole au sens large) qu'il transmet au public. Libre au public de la recueillir et de la faire sienne ou non.

[112] Caune Jean, op.cit. p.56, p.35

Le rôle central du lieu d'inscription

La médiation culturelle, pour la musique et les arts du spectacle, souligne Bernard Lamizet, repose sur l'articulation entre l'émotion singulière de l'individu et la représentation de son appartenance au public qui l'entoure dans le lieu de l'indistinction. C'est la raison pour laquelle, ajoute l'auteur, le choix du lieu fait partie intégrante de la signification même de la représentation. Autrement dit, l'espace public dans lequel s'inscrit la médiation fonde partiellement sa forme esthétique. Apparaît ici un facteur explicatif de la spécificité de la médiation culturelle instaurée par le théâtre de rue : le travail de dialogue, d'échange et de création avec et sur l'espace public modèle la médiation culturelle elle-même. La rue est le lieu même de l'urbanité ; elle est lieu de circulation et lieu d'indistinction. Dès lors, la représentation en rue s'appuie sur une médiation aléatoire et d'adhésion. C'est le risque et le pari du pacte de représentation en rue. C'est la raison pour laquelle les artistes disent travailler sur le flux de la rue, sur le mouvement permanent de ses usagers. Là encore, le rôle central du spectateur apparaît : la médiation esthétique n'existe que si les passants acceptent de se laisser transformer en public. La reconnaissance du public fait accéder la représentation à la médiation esthétique.

En retour, l'inscription dans l'espace public de la rue confère au théâtre de rue une force de médiation particulière. Revendiquer les qualités esthétiques et culturelles de la rue revient à revendiquer l'appartenance à l'espace public qui constitue la ville, la cité et, en conséquence, à la citoyenneté. La médiation symbolique de l'appartenance peut être contestatrice et peut rejeter un certain collectif. Représenter au public son appartenance à la sociabilité peut passer par un discours politique sur le collectif en crise. Quelle que soit la teneur du propos, la médiation esthétique en rue est, d'après nous, d'autant plus signifiante, pour les passants devenus public, qu'elle se joue sur les lieux mêmes du réel, à même le sol, lieu de cette réalité qu'elle donne à voir. La frontière entre lieu de représentation et lieu de l'indistinction est parfois même brouillée par les artistes qui tentent de pénétrer le réel. C'est le théâtre invisible, inspiré d'Augusto Boal, que *Les Piétons* ou *Kumulus* approchent parfois.

Un public capté

« L'objectif du spectacle de rue est celui d'une captation : faire public par l'interpellation pour que se constitue une communauté éphémère, faire événement pour que cette communauté prenne

conscience de son existence, »[113] résume Philippe Chaudoir. La différence fondamentale entre médiation théâtrale en rue et en salle tient en ce statut particulier du public. En salle, le public est captif, voire passif. Il est venu à la rencontre et à la recherche d'une représentation esthétique dans laquelle il trouvera les traces de son appartenance à la sociabilité. Le public de la rue, comme l'illustre l'expression *« public-population »* de Michel Crespin, est paradoxalement tout le monde et personne. C'est la communauté entière en puissance. Une fois le public apprivoisé, la médiation esthétique n'en est que plus bouleversante car elle s'adresse à des spectateurs qui ne sont pas en situation d'attente. La nécessité de privilégier les modes de diffusion non convoqués, fondés sur l'intervention et l'interpellation, apparaît de nouveau clairement ici.

« L'ethos »[114] *de la rue*

Enfin, les logiques esthétiques de représentation du théâtre de la rue sont propres à son lieu d'exercice : récupération et recyclage des objets, refus du décor ou, au contraire, construction et utilisation de machines caractéristiques de l'urbanité (notamment autour du transport, de la voiture, de la mobilité, etc.), refus de l'immobilisme et de la stabilisation de l'espace de jeu afin d'échapper à la traditionnelle structure frontale du théâtre en salle et surtout pour mieux s'inscrire dans la logique de flux de la rue, etc. Tous ces éléments, parmi d'autres, dont Michel Simonot estime qu'ils forment *« l'ethos »*[115] de la rue, contribuent à instaurer une médiation esthétique spécifique. Il semble que cet *« ethos »* doive beaucoup à la marginalité et l'indépendance que revendiquent les artistes. Le théâtre de rue, comme toute pratique culturelle, pâtirait probablement d'une trop grande institutionnalisation qui tuerait, à la source, cette puissance créatrice. Des éléments de réflexion quant à la question de l'institutionnalisation sont en effet à chercher du côté des logiques esthétiques de la représentation et donc de la médiation. C'est ce que Bernard Lamizet nomme *« le paradoxe fondateur »*.[116] En soutenant la création, le pouvoir politique limite son autonomie et risque de la brider. *« A partir du moment où les faits culturels sont structurés par des logiques de normes, il s'agit d'une situation structurée et régie par les stratégies de pouvoir des acteurs institutionnels. (...) La culture, dès lors,* écrit l'auteur, *s'inscrit dans des logiques de pouvoir. »* [117]

[113] Chaudoir Philippe, op.cit. p.4, p.207
[114] Simonot Michel, op.cit. p.43, p.8
[115] ibid
[116] Lamizet Bernard, op.cit. p.72, p.319
[117] ibid, p.320 et 322

Représentation esthétique de l'appartenance collective en espace public, le théâtre de rue laisse voir, à travers la notion de médiation culturelle, de nouvelles spécificités qui font sa force et, en même temps, la difficulté de son exercice. La médiation culturelle qu'il instaure, liant profondément le public au processus, est tout à fait singulière et partiellement modelée par l'inscription de cette pratique dans l'espace public, lieu d'échange d'idées et de partage d'opinions. Dès lors, le théâtre de rue reflète la société qu'il représente en choisissant d'assurer un rôle de miroir. Il montre l'image de la société, à ceux qui la composent, dans une mise en abîme esthétique et dans une éthique de la médiation.

2. Le théâtre de rue, miroir social

2.1. Susciter un « être-ensemble »

De la foule au groupe

Le théâtre de rue provoque un bouleversement dans la ville : il occupe une place, un carrefour, stoppant temporairement la circulation et permettant aux piétons de prendre soudainement possession d'un axe où ils n'ont ordinairement pas droit d'existence. Le théâtre de rue fait descendre le piéton du trottoir pour en faire un spectateur sur la chaussée. Occupation de l'espace public, bouleversement de l'ordre public. Au-delà de la ville qu'il bouscule, il transforme les usagers de l'espace urbain en une masse de spectateurs et tend à faire d'eux un groupe social, un groupe d'appartenance éphémère, un *« être-ensemble »*.
Patrick Bouchain, architecte et scénographe, parle du *« vide comme équipement public »*[118]. L'espace public vide est, en quelque sorte, une infrastructure comme une autre, un outil à utiliser pour créer un rassemblement. Alors que les piétons se croisent sans se voir dans ce lieu de circulation, le théâtre de rue les rapproche, dans un corps à corps inimaginable en temps normal. Dans la rue, la distance s'impose d'elle-même, le contact physique est proscrit entre inconnus. Le théâtre de rue réalise presque un tour de magie en faisant se côtoyer ces individus qui se pressent tout à coup les uns contre les autres pour trouver une place, pour mieux voir, pour s'approcher des comédiens. *« Dans la ville, le sol, c'est le niveau général réservé à l'échange,* écrit Patrick Bouchain. *Jouer à cet endroit, c'est être sur le lieu même des opérations. »*[119] Quelle opération se

[118] Bouchain Patrick, op.cit. p.56, p.58
[119] ibid

déroule sous l'action du comédien, lors de la représentation ? La médiation culturelle parvient-elle à transformer une masse compacte de spectateurs en un groupe d'appartenance ?

L'ambition du théâtre de rue n'est pas exclusivement de rassembler, elle est aussi de composer un groupe. Il s'agit donc d'arrêter le piéton dans sa course d'un lieu à un autre, d'en faire un spectateur, mais au-delà, de l'inclure dans cet *« être-ensemble »*, ce groupe de citoyens unis que peut devenir la foule. L'expression *« être-ensemble »* rappelle, à dessein, le slogan des grandes manifestations de décembre 1995 : *« Tous ensemble »*. Nous l'avons souligné, le *« public-population »* de Michel Crespin est davantage un idéal-type qu'une réalité sociologique. Il n'en demeure pas moins que le théâtre de rue parvient bien, dans une certaine mesure, à rassembler en un lieu, des gens d'origine différente, dans le partage d'une même expérience. Finalement, les artistes de rue eux-mêmes scandent esthétiquement ce *« tous ensemble »* en cherchant à rassembler autour de leur spectacle.

Renouer un lien social

Le théâtre de rue ambitionne de créer un lien social, de provoquer un usage plein et physique de l'espace public. Constatant le cloisonnement et la segmentation des usages de cet espace, le théâtre de rue adopte deux approches pour mener à bien son projet : l'opposition à la segmentation sociale et culturelle pour et par une dynamique participative (c'est la place prépondérante du public dans le spectacle) d'une part, et, d'autre part, un travail sur la question de l'émergence d'une vie redevenue publique. Il s'agit de faire naître une communauté, contre la segmentation des publics, caractéristique des spectacles en salle. L'espace public devient espace commun, lieu d'expression, de rencontres et d'échanges.

En tentant de renouer la sociabilité, le théâtre de rue donne à voir à chacun ce qu'est devenue la société contemporaine : celle du *« lien délié »*[120] pour reprendre les termes de Sylvia Ostrowetsky. Le temps de la représentation, le rapport étroit entre la ville et l'art a pour enjeu de renouer les fils lâches d'une sociabilité, d'une civilité et d'une citoyenneté qui s'effilochent. *« Les arts de la rue,* écrit Sylvia Ostrowetsky, *s'engagent au profit d'un sens commun retrouvé du rire et du charme voire d'une réelle émotion esthétique. »*[121] Le choc affectif brutal d'un spectacle puissant provoquerait une onde de choc et rassemblerait, même de manière éphémère, les individus atomisés en un ensemble, un groupe d'appartenance, un collectif. Le conditionnel est de rigueur car il

[120] Ostrowetsky Sylvia, *Paradoxes et métamorphoses de l'espace urbain*, Rue de la Folie, Hors Les Murs, Paris, n°4, avril 1999, p.4
[121] ibid

convient de s'interroger sur la force des milliers de spectacles créés et montrés en rue. Cependant, l'homme araignée des *Urbanologues Associés*, les personnages en boîte de *Kumulus* ou encore les *SDF* de cette même compagnie n'ont-ils pas la capacité de susciter l'émotion et le rassemblement dans la poésie, l'humour ou la tristesse ?

La notion de médiation culturelle amène à une nouvelle approche du théâtre de rue. On perçoit combien l'enjeu de la pratique peut dépasser la simple constitution d'un public, pour aller vers la création d'une forme de lien social dans un lieu commun, hors de toutes formes de segmentation et ségrégation sociales. Il faut, sur ce point, s'interroger sur la nature du lien social créé et sur l'efficace de la pratique, ce que nous ferons dans un second temps. Il s'agit, ici, de montrer que le théâtre de rue détient, en puissance, le pouvoir de susciter un *« être-ensemble »* dans un lieu commun. Pour qui a arpenté les rues d'un festival dans une ville qu'il connaît bien ou vu les Nantais se presser auprès d'un *Géant* apparemment tombé du ciel, la performance du théâtre de rue ne laisse pas de doute : pendant le temps de la représentation, les comédiens parviennent à créer une parenthèse temporelle enchantée au cours de laquelle la population de la ville est ensemble, est un ensemble. Le théâtre de rue devient alors le miroir d'identification de la cité, imposant une éthique de la médiation à ses artistes.

2.2. *Un miroir d'identification de la ville*

La ville se donne à voir

La ville représentée par le théâtre de rue instaure une véritable mise en abîme de celle-ci pour ses habitants. Le spectacle *Le sens de la visite* de la compagnie *26 000 couverts*, précédemment cité, invite les spectateurs à redécouvrir leur quartier en lui inventant une histoire extraordinaire. Les *Urbanologues Associés* font lever les yeux pour regarder murs et façades comme jamais auparavant. Les *SDF* de Kumulus force le public à observer les exclus de la cité, eux que les passants prennent soin d'éviter du regard. Les thèmes choisis par les compagnies placent la ville, sa vie et son quotidien, au cœur de la représentation. Dès lors, c'est bien leur propre ville, sublimée, mise en fiction et en images, que les spectateurs sont amenés à voir. Un miroir en pleine rue. Par le biais de la fiction, il est possible de montrer ce qui, ordinairement, est caché ou oublié.

« La culture, écrit Bernard Lamizet, *constitue un miroir social (pratiques, traditions, etc.) dans lequel peuvent se constituer et se reconnaître les acteurs de la sociabilité. »*[122] Les acteurs de la

[122] Lamizet Bernard, op.cit. p.72, p.49

médiation culturelle, comédiens du théâtre de rue dans le cas présent, représentent l'image des acteurs sociaux que chacun rencontre dans l'espace public. Cette représentation rend signifiant au spectateur sa propre appartenance à cet espace public et au collectif. C'est dans ce miroir social qu'il trouve une signification à son appartenance. C'est en ce sens que l'art, et le théâtre de rue, ne peuvent échapper au politique. La représentation de l'appartenance, y compris par le biais esthétique, est fondamentalement politique.

La médiation contre l'animation

Pour les artistes de la rue, jouer du théâtre dans la rue a une portée très clairement politique. Ils s'opposent, assez vigoureusement parfois, à l'animation, voire à *« l'animatoire »* (la déformation reflète la connotation au combien péjorative du terme). L'animation est rejetée car elle est assimilée à du simple divertissement. C'est dans les années 80, que l'on a assisté à une profonde mutation qui peut, en partie, expliquer ce rejet. Alors que l'animation était une figure centrale de l'action culturelle, elle est progressivement remplacée par le développement culturel. Il ne s'agit pas uniquement d'un glissement sémantique : derrière les termes, le contenu de la médiation change. L'action culturelle, politisée, cherchait jusqu'alors à libérer l'individu. Au début des années 80, explique Jean Caune[123], la contradiction entre art et politique apparaît clairement. Parallèlement, le pouvoir politique, et en particulier le ministère, identifie deux mouvements à concilier : celui de la création intellectuelle et celui des pratiques culturelles *« ordinaires »* définies par Michel de Certeau dans *L'invention du quotidien* ou *La culture au pluriel*. L'artiste devient dès lors développeur de potentialités dont il peut être le révélateur. On saisit combien la place du public dans la médiation est transformée. Si, depuis les années 70, le théâtre de rue est considéré par certains membres du corps politique comme de l'animation, c'est précisément parce qu'il sort dans la rue. Le pouvoir politique s'intéresse moins à la dimension contre-culturelle de ce mouvement qui pose la question de l'espace public, de la prise de parole, de la place de chacun dans la vie civile, qu'à sa capacité à amuser le peuple de la rue. Or, le théâtre de rue se veut plus qu'un amuseur public. Aujourd'hui, l'avènement du développement culturel exacerbe ce rejet de l'animation.

[123] Caune Jean, *La culture en action, De Vilar à Lang : le sens perdu*, Presses Universitaires de Grenoble, Collection Médias et sociétés, Grenoble, 1992

Etre dans la rue, c'est être dans le politique

Les artistes de rue, que l'on dirait davantage engagés que politisés, vont jouer dans la rue pour dénoncer les travers de la *« polis »* et non pour divertir le peuple. L'ambition est de poser des questions, par le médium culturel, par le biais de la représentation esthétique. *« J'aime bien divertir les gens, je pense que le spectacle (...), c'est fait pour divertir, mais c'est aussi fait pour poser des questions, pour faire avancer une machine, »*[124] explique Jean-Marie Maddeddu. *« Pour moi, la politique, c'est la société. (...) Tout peut parler de la société, un spectacle de clowns peut en parler. A côté de ça, il y a des gens qui font du théâtre de supermarché, c'est de l'animatoire quoi. (...) L'animatoire, c'est faire plaisir à tout le monde. Il n'y a pas d'engagement politique, pas d'engagement idéologique, »*[125] insiste de son côté Barthélémy Bompard. La volonté de proposer un spectacle de qualité artistique et intellectuelle au plus grand nombre inscrit le théâtre de rue dans le mouvement de la démocratisation culturelle et de la décentralisation théâtrale. La revendication en faveur d'un théâtre populaire affirme l'importance sociale du théâtre. *« Il ne s'est jamais agi,* souligne Robert Abirached, *pour Pottecher, Romain Rolland, Gémier, puis Vilar de relever l'héritage de Tabarin du mélo ou du vaudeville, pas plus que de concevoir l'art dramatique comme un exutoire aux refoulements accumulés par le corps social. Ils ont repris l'idée d'une haute exigence artistique, avec le ferme espoir de mettre les œuvres (qui font partie du trésor universel confisqué par les classes dominantes) à la disposition de tous. »* [126] Le théâtre de rue se situe dans la lignée de ces pionniers partis à la conquête de nouveaux publics.

Il semble pertinent d'insister sur cette opposition entre médiation culturelle et animation pour la raison suivante : parce qu'ils estiment être porteurs d'un message revendicatif, parce qu'ils instaurent une médiation théâtrale signifiante politiquement et assurent un rôle de miroir du social dans l'espace public, les artistes de rue s'avèrent être responsables de la parole qu'ils diffusent dans cet espace. C'est ce qu'explique Jean-Marie Maddeddu : *« En rue, on peut leur balancer à la gueule des idées qui peuvent être fortes (...), qui sont des idées qui ont un sens et qui sont politiques. (...) Je crois que c'est le sens qui fait que je dis politique. (...) Je pense que dans la rue, il faut trouver encore plus de sens que dans la salle. (...) Parce que ce sont des gens qui sont peut-être moins prêts, moins connaisseurs, plus dans tous les sens, donc t'as intérêt à être plus clair qu'en salle. »*[127] Il ne s'agit donc pas de *« faire plaisir aux gens »* ou de les occuper, mais bien, dans une certaine mesure, de les alerter, de les interpeller et de les amener à se poser des questions. La

[124] Cf . Annexes, p.10
[125] ibid, p.21
[126] Abirached Robert, *Un parcours hors normes*, Rue de la Folie, op.cit. p.9, p.21-22

puissance de la parole, en rue, est donc potentiellement décuplée parce qu'elle s'adresse à un public plus large, dans l'espace public, lieu de communication des idées. En ce qui concerne la réception des œuvres, la spécificité de la relation, et de la médiation, importe donc plus que l'étendue de l'audience. Il faut élever le niveau de conscience des participants *« en affûtant leur sens »*[128]. C'est là qu'intervient l'éthique de la médiation, ce refus *« de faire n'importe quoi »*[129] des artistes.

Représentation esthétique de l'appartenance collective, le théâtre de rue se veut, en terme de signification, une pratique politique et revendicative. Les thèmes abordés, socio-politiques, peuvent l'être sur le ton de l'humour, de manière poétique ou satirique. Le propos du spectacle va cependant toujours plus loin qu'un simple amusement et il cherche à bousculer le spectateur. La représentation théâtrale en rue est un pari : rassembler une foule, en faire un public attentif, le transformé en groupe social à travers l'expérience esthétique. A mesure que son analyse s'approfondit, la représentation de rue ressemble de plus en plus à une échelle virtuelle dont la population et les comédiens graviraient progressivement ensemble les barreaux. Partant du bas, l'arrêt ponctuel devant un spectacle, pour monter vers un échange dans une rue devenue espace commun. L'ascension est longue et la réussite souvent éphémère. La recréation de l'espace public est alors effective, mais pour quelle efficace ?

---

[127] Cf. Annexes, p.11
[128] Wallon Emmanuel, op.cit. p.68, p.5
[129] Cf. Annexes, p.14

II. Quelle efficace vis-à-vis de l'espace public ?

Toutes les spécificités du théâtre de rue révélées jusqu'à présent servent un projet commun à nombre d'artistes : la réappropriation de l'espace public. Philippe Chaudoir met en évidence la figure omniprésente, dans les arts de la rue, du *« retour »*[130]. Traduite par la récurrence du préfixe « re- » dans les termes chers à ces artistes, « réappropriation », « renaissance », « redonner vie », « recréer un espace commun », etc., cette figure n'est pas, d'après l'auteur, la preuve d'une nostalgie mais celle d'une tentative de construire du *« neuf »* à partir de l'héritage du passé.
La perspective historique, l'approche artistique et la notion de médiation culturelle ont apporté de nombreux éléments de réponse à notre interrogation sur l'existence d'un genre *« théâtre de rue »*. Il semble désormais nécessaire de dépasser cette démarche afin d'évaluer les effets de la pratique en espace public. Qu'est devenue la rue ? Si les artistes souhaitent recréer un espace commun, est-ce parce qu'il a disparu ? S'ils parviennent à susciter des moments de communauté, de quel registre relève le lien social renoué ? Que penser de la notion de mémoire urbaine générée par les manifestations ? Toutes ces questions, pour lesquelles il n'existe pas nécessairement de réponses arrêtées, méritent d'être posées car elles contribuent à construire une réflexion sur le théâtre de rue en tant que pratique culturelle en espace libre.

1. Un espace public reconstitué ?

Il faut, avant toutes choses, se demander quelle analyse de l'espace public font les artistes de rue. Si le thème du retour est si prégnant, c'est certainement du fait de la croyance en une certaine disparition de l'espace public comme lieu de vie commune et d'échange d'idées. Dans cette optique, les artistes tenteraient de revivifier la vie publique. Y a-t-il réappropriation et dans quel registre s'inscrit-elle éventuellement ?

[130] Chaudoir Philippe, op.cit. p.4, p.59

1.1. Qu'est devenu l'espace public ?

Une ville de non-lieux

Relecture, rôle de révélateur… Si un retour est constamment évoqué, c'est bien que quelque chose a disparu. La problématique de la réanimation de l'espace public est liée à celle de la dislocation du lien social et de la déshérence de nos sociétés contemporaines. Montée en puissance de l'individualisme, atomisation des groupes sociaux, émergence de non-lieux, rues devenues couloirs de transport, de passage, siège de l'indifférence, qu'est donc devenue la ville ? *« Les grands ensembles ont la densité des villes et la solitude des terrains vagues, les pavillons se retirent dans un monde privé où l'on ne retrouve l'espace public, assis sur le canapé des salles de séjour, qu'à travers une lucarne, »*[131] décrit Sylvia Ostrowetsky. Henri Gaudin, architecte, déplore de son côté la profonde mutation de la ville : *« [La ville] nous échappe. Création collective, elle est un fait social ; or à quoi assiste-t-on sinon à la disparition de l'espace commun dont la rue est l'expression la plus manifeste ? (…) [A] ce dans quoi nous respirons, rues, impasses, ruelles, cours, passages, sont substitués des non-lieux. »*[132] N'est-ce pas ce que Jean-Marie Maddeddu entend lorsqu'il déclare : *« La rue, elle sert à aller d'un endroit à un autre. C'est que des couloirs. (…) Tu connais les trottoirs, mais au-dessus de deux mètres, tu ne connais pas. »*[133]
La ville serait donc devenue un espace de la quotidienneté, de la grisaille, de la circulation d'un point à un autre, substituant à l'espace de vie commune une fonctionnalité pragmatique. Loin d'être un lieu de rencontre et de ludisme, elle n'est plus qu'un couloir menant chaque individu d'un espace privé à un autre, de son domicile au travail ou au supermarché. Par un travail d'investissement de l'espace et de transfiguration de celui-ci, le théâtre de rue cherche à faire voir la ville à nouveau, à briser la quotidienneté pour faire émerger l'espace public. C'est le sens même du spectacle *Les Urbanologues Associés* étudié.

Un parallèle avec la pensée aménageuse

Face à ce constat peut-être un peu catastrophiste, le théâtre de rue pose la question de l'espace public – *« c'est un tréfonds constitutif et fondateur du théâtre de rue »*[134] résume Marie-Hélène Poggi – et de la prise de parole, de l'acte politique. Ce souci de reconstitution se traduit par le désir

[131] Ostrowetsky Syliva, op.cit. p.77, p.4
[132] Gaudin Henri, *Seuils*, in *L'esthétique de la rue*, Colloque d'Amiens, L'Harmattan, Paris, 1998, p.14
[133] Cf. Annexes, p.7

de *« rendre la rue à ses usagers »*, et ce par une force de proposition dynamique. Les artistes de rue croient en la vie civile et en la place de chacun dans l'espace commun. Il y a une forte volonté de faire renaître, à travers une représentation esthétique, une vie commune et collective. Un tel retour est-il possible ? Ce collectif, cette communauté occupant l'espace public, ne relèvent-ils pas du mythe ? Philippe Chaudoir, pour sa part, souligne que le système de pensée des artistes de rue est fondé sur *« une autre ville »*. Une ville idéale, *« pensée autour de son centre »* qui *« est une espèce de fantasme (...) très présent chez les artistes de rue. »*[135] Or la ville aujourd'hui ne fonctionne plus autour d'une centralité unique, celle de sa partie ancienne notamment, mais se caractérise par une multi-centralité. Le développement de la périurbanisation a donné naissance à des pôles d'attraction externes à la ville qui éloignent irrémédiablement certains couches de la population du centre historique de la cité.

On remarque que ce type de réflexion sur la ville, mené par les artistes eux-mêmes, rejoint, en certains points, celle des urbanistes. C'est en ce sens que Philippe Chaudoir décèle un parallèle entre la démarche des artistes de rue et la pensée aménageuse de la deuxième partie du XXème siècle. L'urbanisme des années 60 aspire à renouveler la notion de ville, à redonner sens à l'espace, à *« resocialiser »* l'espace urbain. C'est la période des Villes Nouvelles. Les artistes de rue se défendent de rejoindre le travail de l'urbaniste. Il est pourtant clair que, dans le temps de la représentation, le théâtre de rue met en forme les lieux, redistribue la place de chacun dans l'espace, en bouleverse les modes et usages, reconfigure la ville et la façon de la pratiquer, comme l'urbaniste peut réfléchir à la métamorphose d'un quartier en réhabilitation. Est-il cependant nécessaire d'insister sur la radicale différence de modes d'action et de résultats ? Il n'en reste pas moins que nombre d'artistes revendiquent une capacité à penser et à aménager l'espace public, terrain d'action privilégié jusqu'alors de l'urbaniste.

De quel espace public s'agit-il ?

Tous ces éléments ne remettent pas en cause la capacité réelle et visible du théâtre de rue à rassembler un public. Il semble cependant nécessaire de s'intéresser à ce qui sous-tend cette pratique. Suivant cette voie, Philippe Chaudoir pose la question pertinente de la nature même de l'espace public sur lequel les artistes entendent intervenir. Le sociologue montre que cette conception varie de la notion Habermassienne sur plusieurs points. L'espace public d'Habermas se fonde sur la confrontation et le débat, sur l'échange d'arguments entre couches sociales divergentes

[134] Entretien retranscrit, Cf. Annexes, p.29
[135] ibid, p.27

défendant leurs intérêts catégoriels. *« Faire de la politique, c'est s'inscrire dans un système de représentativité de chaque couche sociale, c'est du moins ce que dit Habermas parlant de la communication comme formatrice d'une opinion publique. »*[136] Or, les artistes du théâtre de rue, et des arts de la rue en général, appellent à la constitution d'une communauté qui gomme les diversités. Il s'agit de faire public, de convoquer un groupe plutôt qu'un rassemblement d'individus chargés des intérêts collectifs cités antérieurement. C'est en ce sens que leur action politique est réelle. Cette volonté de rompre avec *« un individualisme « bourgeois » »*[137] reste la plupart du temps de l'ordre du non-dit, remarque Philippe Chaudoir.

La réappropriation revendiquée de l'espace public tient donc essentiellement dans le désir de créer du lien social, de convoquer cet *« être-ensemble »* décrit antérieurement. Le théâtre de rue se veut donc fédérateur et médiateur. On retrouve la problématique du public, juxtaposition d'individus dont on cherche à faire, même momentanément, un groupe. Les différences sociales s'évaporent pour permettre à ce groupe éphémère de vivre communément une expérience de collectivité. Telle semble être la forme de l'espace public que le théâtre de rue cherche à revivifier. Une question centrale demeure : quel lien social parvient donc à recréer cette pratique culturelle ?

1.2. Nature et registre de l'intervention du théâtre de rue en espace public

La descente dans la rue du théâtre s'est réalisée dans un contexte politiquement fort. Théâtre radical, expérimentations du *Living Theatre*, du *Bread and Puppet*, représentations dans les usines et lycées occupés de mai 68, le théâtre de rue est indéniablement né de la contestation. La dimension politique de son propos est toujours prégnante et elle pose la question de la nature de cette intervention dans l'espace public et du registre dans lequel celle-ci s'inscrit.
Si nombre d'artistes rejettent l'animation, il n'en demeure pas moins que beaucoup de spectacles ne dépassent pas la portée du divertissement. D'autres suscitent une intense émotion, une réaction affective vive, mais quelle en est la portée politique ?

Un parallèle avec la manifestation

L'occupation de la rue, en France, s'inscrit, dans l'inconscient collectif, dans un paradigme complexe qui mêle patrimoine du passé et histoire sociale. L'investissement de la rue appelle de

[136] Chaudoir Philippe, op.cit. p.4 , p.243

puissantes images : la prise de la Bastille et la Révolution Française (dont le bicentenaire a d'ailleurs été dignement fêté par une gigantesque scénographie de rue en 1989, orchestrée par Jean-Paul Goude), les barricades de 1848, la plage sous les pavés en 68 ou encore les grandes manifestations de décembre 1995. Paradoxalement, un discours pessimiste déplore la désertion des rues au profit de l'espace privé tandis que manifestations ont lieu tous les jours sur le bitume français. C'est bien là que se retrouvent les mécontents afin de communiquer les raisons de leur colère. Dans l'inconscient collectif, c'est là, au ras du sol, que s'exerce la démocratie directe. Le parallèle avec le théâtre de rue peut s'avérer intéressant car il révèle un peu mieux le registre politique contestataire de cette pratique.

Où trouver les points communs ? Une manifestation de rue est en elle-même une forme de représentation ritualisée : une distanciation se crée entre ceux qui *« marchent sur la ville »* et ceux qui, du trottoir, les regardent. La *« ligne infranchissable »* décrite par Bernard Dort, à ce moment précis, c'est le caniveau. Il y a là une distribution des rôles que chacun accepte naturellement ; il ne s'agit pas de faire d'une manifestation une représentation théâtrale mais on y décèle bien une stratégie d'acteurs. Entre ceux qui portent les banderoles, ceux qui crient dans le mégaphone, ceux qui reprennent en cœur et le conducteur de voiture bloqué au carrefour, s'instaure une relation qui n'est pas sans rappeler la médiation du théâtre de rue non convoqué. Pour preuve des liens qui unissent les deux pratiques : la compagnie *Les Cubiténistes AHA* a présenté, lors de l'édition 2001 du festival des arts de la rue *Au Nom de la Loire* de Tours, un spectacle intitulé *La Manif*. Les comédiens invitaient le public à venir manifester pour *« la philosophie et l'humour, (...) pour le Nous, le Rire, le Silence, le Temps, et même l'inconscient, autant de sujets de revendications essentiels souvent oubliés de la politique »*.[138] Une anecdote circulant dans les coulisses du festival racontait qu'un représentant de la police se serait étonné de ne pas avoir été prévenu qu'une manifestation devait se dérouler en lieu et place…

Autant d'éléments contribuent à souligner un aspect crucial de l'identité du théâtre de rue : la médiation esthétique dans laquelle il s'inscrit ne doit pas cacher sa puissance d'expression politique. Descendant dans la rue comme une manifestation, perturbant l'ordre public comme une manifestation peut le faire, interpellant le piéton croisé au hasard, elle peut contenir, véhiculée et transmettre un message politique et acquérir de la sorte une signification infiniment plus profonde qu'une pure animation divertissante au coin de l'avenue.

---

[137] ibid

[138] Texte tiré du programme du festival des arts de la rue *Au Nom de la Loire* de Tours, 5ème édition, 12-14 juillet 2001

De l'ordre de la commémoration ?

L'efficacité de l'intervention n'est-elle pas cependant considérablement minorée par l'éphémère du spectacle ? Si un sentiment d'appartenance est suscité, il risque de n'être que bref et labile. Il se passe certes quelque chose : Barthélémy Bompard raconte que lors des représentations de *SDF*, la plupart des spectateurs était en larmes. Affectivement parlant, l'échange peut être très fort : partage, émotion, tristesse ou au contraire rire aux éclats. La très brève durée de cet échange risque de le noyer dans le quotidien. Philippe Chaudoir compare, de manière critique, cet intense sentiment d'appartenance à la l'euphorie provoquée par la victoire de l'équipe de France à Coupe du Monde de football en 1998. Selon le sociologue, le partage de cet instant s'inscrit dans le registre de la *« commémoration, la construction collective d'identité »*[139]. Les grandes manifestations comme le bicentenaire de la Révolution évoqué antérieurement ou le spectacle donné sur les Champs Elysées pour le passage à l'an 2000 participeraient à la représentation symbolique d'une identité collective. La médiation culturelle qui s'instaure dans la commémoration a-t-elle à voir avec les revendications politiques des artistes de rue, pour beaucoup venus de la gauche ? Quel lien social parvient à créer le théâtre de rue ? La participation à un espace commun, l'émergence d'un groupe collectif uni relève de *« l'identité fusionnelle »*[140]. Cette commémoration du groupe social, de l'identité contraste, encore une fois, radicalement avec la dimension contestatrice de l'esprit revendiqué de la rue et minore considérablement son potentiel d'intervention politique décrit dans le parallèle avec la manifestation.

La question de la nature et du registre de l'intervention du théâtre de rue en espace libre mériterait d'être traitée plus en profondeur dans la mesure où elle met en évidence un certain paradoxe de la pratique. *« L'esprit de la rue »* prône la revendication et l'expression d'opinions non consensuelles dans l'espace public régénéré tandis que la pratique suscite un sentiment d'appartenance collective profondément fondé sur une identité sociale temporairement construite. Nous laissons cependant cette question sans réponse arrêtée (en existe-t-il une) car elle tend également à montrer combien le théâtre de rue, y compris dans sa signification symbolique, demeure difficile à cerner. Il convient de s'intéresser à l'un des arguments avancés contre cette critique de l'éphémère efficacité de la pratique : le théâtre de rue, en exploitant l'esthétique de la trace et en proposant une historicisation des lieux, parviendrait à générer une mémoire collective, une histoire urbaine.

[139] Cf. Annexes, p.25
[140] ibid, p.27

2. La constitution d'une histoire urbaine

La répétitivité d'une pratique, d'un festival, d'un spectacle en évolution dans un même lieu permet de générer une mémoire urbaine, une mémoire de la ville portée par ses habitants, et assure une *« historicisation »* des lieux. Cette affirmation est fréquemment convoquée par les artistes de rue comme alternative à l'entropie causée par la dimension éphémère de l'événement de rue. L'effet de la représentation est double : il est l'émotion partagée pendant le jeu et il se manifeste également à long terme, dans des bouleversements de pratiques et d'usages de l'espace public ou dans le changement de nom d'un lieu qu'on rebaptise suite à une manifestation. Le théâtre de rue, en proposant une nouvelle histoire, en cultivant la trace visuelle et virtuelle, crée des souvenirs dont la stratification remodèle l'histoire urbaine. On remarque que cette démarche s'inscrit toujours dans ce mouvement caractéristique du théâtre de rue qui consiste à fusionner l'héritage du passé avec le présent pour aborder le futur.

2.1. Traces et éphémère, le « marquage » de l'espace public

Faire trace

Comment laisser l'empreinte d'un spectacle dans la rue ? Comme après le passage d'une manifestation, le lieu investit par un spectacle ou un festival est soigneusement nettoyé. Le bitume, lessivé par de puissantes machines, ne laisse aucun indice du passage d'une déambulation. Des centaines de personnes, comédiens et spectateurs, ont marché là, y ont vécu une émotion, et, physiquement il n'en reste rien. *« La rue n'aime pas la mémoire, »*[141] remarque Jean-Marie Maddeddu. Est-ce la raison pour laquelle *Murmur*, l'*Urbanologue* qui grimpe aux murs, faits des graffitis et des croix à l'aide de pigments sur les façades qu'il parcourt ? La trace du théâtre de rue n'est jamais que virtuelle. Les marques laissées par *Murmur* s'effacent avec le temps. C'est en ce sens que le théâtre de rue s'inscrit fondamentalement dans le symbolique, dans la représentation : il ne laisse à son public que des images mentales. Le théâtre de *l'Odéon*, de par son existence physique, rappelle à ceux qui y ont été, les représentations auxquelles ils ont assisté. La rue, elle, semble reprendre son droit. Une fois le spectacle fini, cette façade parcourue redevient un mur de maison.

[141] Partie non retranscrite de l'entretien

Susciter un imaginaire du lieu

S'il y a marquage de l'espace public, c'est donc uniquement par le biais du symbolique, de l'imaginaire. Finalement, le théâtre de rue fonctionne à la persistance rétinienne : comme la lumière qui donne l'impression de rester dans le champ de vision quand on a trop longuement fixé une ampoule, l'image du théâtre de rue persiste et revient à notre mémoire visuelle quand on repasse sur les lieux de la représentation. Cette maison, ce passant la connaît car *Murmur* la lui a montrée. Il connaît également ce carré de pelouse où le comédien de *Kumulus*, depuis son panneau *Decaux*, l'a interpellé et a fait de lui un spectateur. Comme le souligne Marie-Hélène Poggi, *« ce n'est pas parce que ça ne laisse pas de traces matérielles et visibles, que ça ne laisse pas de traces dans les manières de pratiquer la ville. »*[142] L'événement et l'éphémère donnent une sorte d'épaisseur symbolique aux lieux qui n'en ont pas ou plus. Ils l'alimentent et créent un souvenir qui reste gravé dans l'espace même. Là encore, le théâtre de rue instaure une médiation culturelle en représentant la ville elle-même à travers des formes esthétiques qui font trace dans l'imaginaire des habitants.

Aujourd'hui, l'investissement de lieux comme les friches industrielles (anciennes usines, anciens abattoirs, anciens centres miniers dans le Nord), par des compagnies ou pour l'établissement de lieux de résidence et de création, correspond à ce désir de revivifier un patrimoine historique et de faire naître un imaginaire esthétique autour de ce patrimoine. Le choix de ces friches s'expliquent par la volonté d'habiter des lieux déjà marqués par un passé auquel les artistes vont pouvoir apporter du neuf. *« Ces espaces porteurs désertés (...) porteurs d'une histoire (...), il ne s'agit pas seulement [d'y] retrouver nostalgiquement des choses mais de leur reproposer des choses, »*[143] insiste Marie-Hélène Poggi. Ces artistes ne sont pas nostalgiques mais porteurs d'un projet qui intègre le passé en héritage.

A travers ce concept de trace, émerge l'idée que l'efficacité sur l'espace public n'est pas directe. Si elle directe, dans l'éphémère, elle ne peut être durable. C'est dans la répétitivité, dans une certaine ritualité que la trace peut construire quelque chose. Le partage du temps de l'événement et de l'espace de la ville lors de la représentation fait trace et contribue à alimenter une mémoire collective. Il y a marquage de l'espace public et historicisation des lieux.

[142] Cf. Annexes, p.31
[143] ibid, p.29

2.2. *Le théâtre de rue, créateur d'une mémoire collective*

Effets de perturbation

Le théâtre de rue, et dans cette perspective il est nécessaire d'évoquer les arts de la rue globalement, ont des effets de perturbation, d'identification et de mémoire. Ces effets ne doivent pas être exagérés mais un certain nombres de manifestations de rue tendent à prouver qu'ils sont réels.
Il convient de souligner que, lors d'un festival ou d'une grande manifestation de théâtre de rue, l'événement n'affecte pas que ses spectateurs, mais toute la population de manière indirecte. Employés municipaux sollicités pour des missions peu banales, habitants dont les rues sont bloquées, commerçants recevant les festivaliers, policiers mobilisés, la ville toute entière vit à un rythme nouveau que le théâtre impose. Ce *« désordre général »*, cette perturbation de l'espace public, et de l'espace privé dans une certaine mesure, exercent des effets de mémoire sur une ville. La mémoire d'un festival prend sa place dans la mémoire de la ville.
Par ailleurs, nous venons de le souligner, le théâtre de rue construit une mémoire des lieux. L'espace devient porteur d'un imaginaire propre, support à la mémoire collective. Parce que le spectacle dialogue avec l'espace urbain, c'est une mémoire inhérente à la ville qui naît ainsi. Il y a historicisation des lieux. Un tel effet global engendre un sentiment d'appartenance et crée un lien social fort dans une ville. L'exemple frappant et emblématique d'une telle réussite est celui du *Géant* de la compagnie *Royal De Luxe*.

Le Géant, exemplaire mais unique

En 1993, le *Volcan*, la scène nationale du Havre, commande à la compagnie installée à Nantes depuis 1989, un conte à la dimension de la ville. Le *Royal* donne naissance au *Géant tombé du ciel*. La présentation se déroule sur plusieurs jours : le premier, les habitants découvrent deux énormes chaussures de 1,80 m accrochée l'une à un réverbère, l'autre au balcon d'une banque ; le deuxième jour, un géant de 9 mètres est allongé sur une place, le corps attaché au sol par des cordes, tel Gulliver ; le lendemain, sous le regard ébahi du public, le géant se lève et parcourt la ville, assisté d'un camion de pompiers qui sort une grande échelle pour lui donner à boire… Une journée supplémentaire lui permet de continuer sa rencontre avec les Havrais et dans la nuit du quatrième jour, il disparaît brutalement. En 1994, il surprend Nantes, Calais et Barcelone. En 1998, il revient au Havre et à Nantes, accompagné du *Petit Géant Noir*, fils que le *Géant* et le *Royal* ramènent d'un

long voyage en Afrique. Sans entrer davantage dans les détails du récit de cette formidable aventure, il apparaît que, ici, tout concourt à forger un véritable conte urbain destiné à rester dans les mémoires. Le lieu du spectacle n'est jamais annoncé : on renonce à la convocation pour privilégier la rencontre fortuite, la recherche du personnage et le bouche-à-oreille qui donne naissance à un véritable mythe. La répétition de son passage dans la ville marque les esprits, notamment des enfants qui grandissent en nourrissant son souvenir. La démesure de ce personnage et l'inscription de son passage dans la ville construisent un imaginaire puissant dans les lieux où il est apparu. C'est toute une population qui devient le médiateur de l'histoire du *Géant*, conte qui tombe alors dans la tradition de l'oralité. Le mystère entretenu laisse libre cours à toutes les interprétations possibles.

L'exemple du spectacle de *Royal De Luxe* est extrêmement éclairant mais il ne doit pas être l'arbre qui cache la forêt. Peu de spectacles ont un tel impact. Les effets de perturbation et de mémoire existent et contribuent à faire de l'intervention du théâtre en rue un mode d'action culturelle pertinent à développer. Il faut cependant insister sur la relativité de l'effet de construction de mémoire collective et d'historicisation des lieux. Cette relativité s'explique par divers facteurs que nous avons eu l'occasion de souligner : les artistes n'ont que peu de temps et peu d'argent à consacrer à la création, le système marchand nuit à la création sur-mesure en exigeant des spectacles souples et adaptables, les modes de diffusion actuels ne permettent pas l'interpellation et la rencontre fortuite. Reste que ces effets globaux existent en puissance et qu'ils font la spécificité du théâtre de rue.

« L'art n'est ni plus ni moins rare en rue qu'en salle, écrit Jean-Michel Guy, *mais lorsqu'il parvient à saisir un public très mélangé, sinon « représentatif » de la population – ce que sa présentation gratuite dans l'espace public facilite – il a d'autant plus de chances de toucher à l'universel et de marquer durablement les consciences et les mémoires. La pauvreté des spectacles « animatoires » qui l'environnent dans les festivals est en définitive un bien petit prix pour le grand art. »*[144]

[144] Guy Jean-Michel, *Public ou spectateur ?*, in Raynaud de Lage Christophe, op.cit. p.9, p.149

Conclusion

La notion de médiation culturelle et l'angle de l'efficace vis-à-vis de l'espace public permettent de mener une réflexion plus théorique nécessaire à l'analyse du théâtre de rue comme genre artistique. Jouer en espace libre n'a pas seulement une incidence sur les formes artistiques mais également sur la signification de la pratique.

La médiation culturelle instaurée par le théâtre de rue renforce l'idée d'une spécificité de celui-ci. Elle éclaire, plus fortement que jamais, le rôle central du public et les transformations symboliques de son statut dans le cadre de la représentation. Cela conforte l'intuition que le spectateur est un enjeu majeur de cette pratique culturelle et que les relations qu'elle parvient à instaurer, même brièvement, avec le public sont un creuset à explorer pour l'action culturelle. Les questions de l'espace public, de sa réappropriation et de la nature de l'intervention du théâtre en son sein apportent une perspective critique sur les effets et tendent à montrer que, de ce point de vue précis, le théâtre de rue se confond avec le projet du secteur global des arts de la rue.

Il semblait, enfin, important de décrire les effets de perturbation et de construction de mémoire et donc de lien social, que le théâtre de rue peut engendrer dans un contexte précis et peu fréquent. S'il apparaît nécessaire de conserver une distance critique par rapport à ces effets, c'est parce que, jusqu'à présent, peu de spectacles ou de compagnies sont parvenus à les susciter. Comme nous l'avons souligné tout au long de ce travail, les conditions d'exercice de la discipline peuvent, en partie, seulement, expliquer cet état de fait. Par ailleurs, l'expérience du théâtre de rue en France étant encore relativement courte, l'espoir d'assister à de nouvelles manifestations de ce type reste grand.

Le théâtre de rue, dans sa forme actuelle, est un genre en maturation. Un certain nombre de spécificités en germe en fait, d'après nous, une pratique prometteuse et un espace de réflexion en termes de politiques et d'action culturelle auprès d'un large public. Son inscription intrinsèque dans l'espace public et la médiation culturelle qu'elle instaure ouvrent une autre voie à la démocratisation culturelle. *« Les artistes de « rue »,* écrit Jean-Michel Guy dans un article sur le spectacle *SDF* de *Kumulus*, *sont bien les seuls – non, ils ne sont pas les seuls, mais c'est tout comme – à porter au grand jour notre mauvaise conscience sociale, et même à œuvrer pratiquement à cette démocratisation culturelle dont le pouvoir se gargarise et s'étrangle depuis quarante ans. »* [145]

[145] Guy Jean-Michel, *SDF de Kumulus : une tragédie contemporaine*, Rue de la Folie, Hors Les Murs, Paris, n°4, avril 1999, p.43

CONCLUSION

Au terme de notre recherche, la complexité de l'entreprise apparaît encore plus clairement : si des spécificités propres au théâtre de rue existent, il refuse de se laisser enfermer dans une boîte de mots et cherche toujours à explorer un nouveau terrain vierge. Cependant, le terme recouvre désormais une réalité mieux identifiée, et ce sur de multiples niveaux.

L'approche historique révèle la force d'un art qui parvient à recycler un héritage pour donner naissance à du nouveau. La quête d'une place dans l'histoire du théâtre et, plus globalement du spectacle vivant, trouve un aboutissement. Cette histoire propre est pétrie de paradoxes et de réappropriation. Reste que du théâtre médiéval aux bateleurs du Pont-Neuf, les filiations peuvent exister dans la forme mais sont absentes dans le fond. Certaines compagnies peuvent s'inspirer de ces époques pour travailler un imaginaire, une esthétique propre mais leur propos s'avère profondèment contemporain. Les artistes de rue parlent de la ville qu'ils vivent aujourd'hui et de sa crise actuelle. La référence à ce passé relève donc soit du pur mythe, soit de la recherche d'une légitimité en réponse à un sentiment de manque de reconnaissance, notamment de la part du secteur du théâtre en salle. Cet ancrage dans la ville s'explique par l'émergence même de la pratique. A un phénomène urbain en crise que les urbanistes cherchaient à régénérer en construisant des Villes Nouvelles a correspondu un mouvement artistique dont l'ambition était de revenir à un espace de vie civile, à un partage d'émotions et d'idées dans l'égalité, valeurs caractéristiques de l'idéologie communautaire des années 70. De cette voie, les artistes d'aujourd'hui ne dérogent pas vraiment même si la figure du militant à laisser place à celle du professionnel. Ils disent toujours vouloir rencontrer le public, faire se rencontrer les usagers de l'espace public afin de faire des piétons pressés des spectateurs alertés. Ce désir de retour et cette référence fréquente au passé ne doivent pas laisser penser que ces artistes sont nostalgiques, amers *« soixante-huitards »* ou porteurs d'un sempiternel *« c'était mieux avant »*. Loin d'une logique de reproduction du passé ou, au contraire, de celle de la table rase, ils récupèrent et remodèlent, réinvestissent dans le but de proposer un projet pour le présent, voire pour l'avenir.

La perspective historique donne des éléments qui servent de base de recherche pour l'adoption d'un angle artistique. Savoir d'où il vient ne nous dit pas ce que, concrètement, le théâtre de rue fait. Le choix des spectacles *Les Urbanologues Associés* et *Tout va bien*, que l'on estimait représentatifs, s'est avéré pertinent. Illustrant chacun un style et des thèmes différents, ils ont, dans leurs différences, souligné leurs points communs et, par là, les spécificités artistiques du théâtre de rue.

Première qualité nécessaire, condition sine qua non à la réalisation d'un spectacle de rue : l'inscription profonde dans l'espace urbain à travers l'écriture qui englobe le lieu de représentation, la relation au public, le rôle des spectateurs – actifs, pris à parti, acteurs désignés, etc. – les modes d'expression allant du texte au geste et au corps. Confirmant notre intuition première selon laquelle le texte n'était pas central dans le théâtre de rue, l'analyse a montré qu'il existe certes une écriture pour la rue, mais qu'elle se distingue fortement de l'écriture pour la salle. Le terme d'écriture ne convient pas et lui est parfois substitué celui de dramaturgie. Créer un spectacle pour la rue, c'est prendre en considération, d'abord, les contraintes inhérentes à cet espace a priori hostile : comme le souligne Jean-Marie Maddeddu, la rue ne connaît pas le silence, ne permet pas le *« noir »* entre deux scènes, ne lève pas de rideau ni ne tape trois coups pour annoncer que la représentation commence. La rue n'a pas de coulisses. Par contre, la rue est lumière naturelle, ombre ou soleil, vent, froid, passants et pluie. Ces contraintes acceptées et canalisées, le théâtre de rue propose un discours dont on attend qu'il s'insère dans le tryptique fondateur : espace de représentation – discours – public.

Les caractéristiques artistiques sont donc originales et liées à l'espace de représentation. La perspective artistique a permis de souligner ce fait qui peut sembler être une évidence mais qui, pourtant, n'est pas toujours très flagrant à la vue de certains spectacles. Il convenait de valoriser ces spécificités artistiques afin de fournir une grille d'analyse de référence, voire d'évaluation, applicable à l'intervention du théâtre en espace libre.

Pour mener à bien notre projet de définition d'un genre artistique, on ne pouvait faire l'impasse sur sa signification. D'autant que beaucoup d'artistes, engagés, revendiquent une acte politique dans le choix de la rue. La réappropriation et la réanimation de l'espace public sont au cœur de cet engagement en faveur de la recréation d'un espace commun. La notion de médiation culturelle, dans un premier temps, a montré que le théâtre de rue parvenait à représenter esthétiquement une appartenance collective aux sujets singuliers que sont les spectateurs. Le théâtre de rue, de par la médiation théâtrale spécifique qu'il instaure, suscite un *« être-ensemble »*, renoue une forme de lien social. Agissant tel un miroir, il donne à voir la ville à ses habitants, projetant devant eux un reflet représenté dans des formes esthétiques sublimant la réalité. Le propos n'en demeure pas moins politique car être dans la rue, c'est être là où le peuple descend quand il veut faire la révolution. Il n'est pas question ici de révolution mais, et c'est déjà un bouleversement, de tenter de muer le passant indifférent en un spectateur alerte, actif, faisant des choix et réagissant. L'espace public à travers le théâtre de rue c'est, par dessus tout, l'expérience d'un collectif au-delà des différences. Faire public, convoquer un ensemble. L'approche critique souligne la relativité de la réussite du projet ainsi que celle de la création d'une mémoire urbaine. Certains spectacles pourtant, semblent

avoir tenu le pari en suscitant une véritable mythologie portée par les spectateurs eux-mêmes. Il n'y a donc pas de réponse arrêtée à la question de l'efficace vis-à-vis de l'espace public : les effets de perturbation, de bouleversement du quotidien, de mémoire, d'historicisation, existent, certains événements tendent à le prouver, mais ils doivent être relativisés et non généralisés.

Spécificités historiques, artistiques et idéologiques du théâtre de rue tendent à le différencier du théâtre en salle, du théâtre dans la rue et des arts du cirque ou encore des arts plastiques pour la rue. La réalité des pratiques risque toutefois de faire exploser cette définition. En effet, transversalité des pratiques, interdisciplinarité et innovation caractéristiques des arts de la rue supportent difficilement les catégories et les frontières. C'est, sans aucun doute, la meilleure preuve de la vitalité de cette pratique culturelle.
Entre les lignes, transparaît toujours la problématique qui lie création, modes de diffusion, problématique de l'économie des arts de la rue et de l'intégration aux réseaux de diffusion nationaux, notamment aux scènes nationales. Elle est apparue, à mesure, essentielle car elle est au cœur de la crise actuelle du secteur. La logique de marché impose aux compagnies de jouer sans cesse, de faire tourner un même spectacle longtemps afin de l'amortir, et, à l'opposé, les empêche de prendre le temps nécessaire à la création, au travail du jeu des comédiens, ou aux répétitions publiques. Paradoxalement, n'est-ce pas l'auto-production et une certaine marginalité qui assurent la liberté créatrice des compagnies ? Une trop forte institutionnalisation ne risquerait-elle pas de tuer dans l'œuf les idées novatrices ? La dépendance par rapport à l'acheteur est par ailleurs inquiétante dans la mesure où le premier demandeur est le pouvoir politique : collectivités territoriales, municipalités, les élus sont aux commandes. Le risque est de voir les productions à caractère animatoire et consensuel se multiplier au détriment des créations. Mais n'est-ce pas déjà le cas ? Cette question fondamentale, qui mériterait d'être davantage approfondie, implique par ailleurs une certaine hiérarchie entre les compagnies, notamment entre les compagnies subventionnées et les autres. C'est ce que signifie Jean-Michel Guy lorsqu'il écrit, de manière critique : *« Les « arts de la rue », qui entendaient subvertir la société de supermarché, y ont désormais leur rayon, leurs bas et hauts de gamme, leurs têtes de gondole. »*[146]

Comment mettre en œuvre les meilleures conditions de jeu pour le théâtre de rue ? Concernant *Chalon dans la Rue* et le festival d'Aurillac, Barthélémy Bompard parle *de « foire d'empoigne »*[147]. Il faut y lutter contre la fanfare qui passe près d'un spectacle à texte, contre les sons des djembés,

[146] Guy Jean-Michel, op.cit. p.91
[147] Cf. Annexes, p.18

contre l'engorgement du moindre carrefour… Envisager l'intégration de spectacles hors les murs dans les programmations des théâtres traditionnels ne semble pas théoriquement irréaliste. Le chemin à faire pour concilier ces deux enfants là, rue et salle, est, en pratique, encore long. Pierre Berthelot, de la compagnie *Générik Vapeur*, raconte, dans le cadre d'un entretien réalisé par le groupe de travail sur les arts de la rue initié par *Hors Les Murs*, que lors d'une représentation à Villeurbanne, la compagnie fut reléguée dans les caves du théâtre de la ville, et n'eut pas la possibilité d'en utiliser les loges. Détail qui illustre combien le fossé est grand, d'autant que le théâtre en question n'est autre que le Théâtre National Populaire.

De ce point de vue, le travail restant à accomplir est encore considérable et il semble que la tentative de définir plus clairement les spécificités du théâtre de rue, ses enjeux et originalités peut faire avancer la reconnaissance et la quête de légitimité. Programmer un spectacle hors les murs, n'est-ce pas tenter de toucher un nouveau public ? Celui qui ne franchit jamais les portes du théâtre traditionnel ? Car c'est bien dans son intime relation au public, dans son rapport de proximité physique avec lui que se joue, selon nous, toute la puissance du théâtre de rue. Comme Piscator, Brecht, Beck, et les autres, les artistes de rue s'évertuent à briser la frontière entre art et vie, entre représentation et réel, entre comédiens et spectateurs. Dans les déambulations, les comédiens touchent les spectateurs, frôlent la foule, sentent ce public interpellé, surpris et émerveillé. *« L'événement théâtral se distingue de spectacle institutionnel dans la mesure,* écrit George Banu, *car il se rebelle contre l'immobilité d'une distance unique, donnée une fois pour toutes, entre acteurs et spectateurs. Celle-ci se module, varie et permet à chacun d'alterner l'éloignement et l'intimité, bref de ne pas être assigné à une place interdite de permutation. »*[148] L'expérience est unique, émouvante et, dans son éphémère, laisse toujours un souvenir. Rompant l'ordre public, se rapprochant d'une *« manif »*, le théâtre de rue non convoqué a le pouvoir de faire du piéton du coin de la rue un spectateur enchanté, sorti de son quotidien. C'est bien alors toute la rue, espace physique, qui devient scène commune de partage d'émotions, de rencontres entre les gens qui soudainement se pressent les uns contre les autres. Il ne s'agit pas d'idéaliser une pratique culturelle dont a suffisamment souligné les faiblesses et la tendance à la facilité. Il s'agit, plutôt, à travers la définition et l'identification d'un genre d'aider à sa reconnaissance et de souligner le potentiel dont il est porteur. Le théâtre de rue offre à un public aussi large que celui de la population d'une ville, une expérience esthétique et émotionnelle d'autant plus puissance qu'elle se déroule au cœur même de la vie.

[148] Banu Georges, *Dépense anarchiste et liberté proxémique*, Rue de la Folie, op.cit. p.27, p.19

« C'est l'instant de magie par excellence où tout le monde a le nez en l'air, comme des mômes. Moment privilégié où la foule vibre à l'unisson. C'est l'occasion d'imprimer dans le paysage urbain des images fugitives. Le bouffon vient tutoyer l'architecte. Mirages restant gravés dans la mémoire collective. »[149]

[149] Compagnie Transe Express

BIBLIOGRAPHIE

Artaud Antonin, *« Le théâtre et son double »*, Gallimard, Collection Métamorphoses, Paris, 1944, 154 p.

Caune Jean, *« Acteur-Spectateur, une relation dans le blanc des mots »*, Nizet, 1996, Saint-Genouph, 214 p.

Caune Jean, *« La culture en action, De Vilar à Lang : le sens perdu »*, Presses Universitaires de Grenoble, Collection Médias et sociétés, Grenoble, 1992, 362 p.

Chaudoir Philippe, *« Discours et figures de l'espace public à travers les Arts de la rue, La Ville en Scènes »*, L'Harmattan, Paris, 2000, 318 p.

Colloques d'Amiens, *« L'esthétique de la rue »*, L'Harmattan, Paris, 1998

Crespin Michel, *« L'espace de la ville : la scène d'un théâtre à 360° »*, in *« Dossier : Le lieu, la scène, la salle, la ville »*, Etudes Théâtrales, n°11-12, décembre 1997, p. 86-90

Dapporto Elena et Sagot-Duvauroux Dominique, *« Les Arts de la Rue, Portrait économique d'un secteur en pleine effervescence »*, La Documentation Française, Ministère de la Culture et de la Communication, DAG, Département des études et de la prospective, Paris, 2000, 412 p.

De Jomaron Jacqueline (dir.), *« Le théâtre en France, Tome 1 : du Moyen-Age à 1789 »*, Armand Colin, Paris, 1988, 479 p.

De Jomaron Jacqueline (dir.), *« Le théâtre en France, Tome 2 : de la Révolution à nous jours »*, Armand Colin, Paris, 1989, 614 p.

Développement culturel, *« L'économie des arts de la rue »*, Bulletin du Département des études et de la prospective du Ministère de la Culture et de la Communication, n°127, août 2000

Dicale Bernard, *« La rue, la campagne et la foule à Aurillac »*, *Le Figaro*, Paris, 25/08/2001, p.20

Dort Bernard, *« Le jeu du théâtre, le spectateur en dialogue »*, P.O.L., Paris, 1995, 274 p.

Du théâtre (revue), *« Dossier les arts de la rue »*, n°14, 1996, p. 65-88

Habermas Jürgen, *« L'espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise »*, Payot, Collection Critique de la politique, Paris, 1986, 328 p.

Heers Jacques, *« Fêtes des fous et carnavals »*, Hachette, Collection Pluriel, Paris, 1997, 315 p.

Lamizet Bernard, *« La médiation culturelle »*, L'Harmattan, Collection Communication et Civilisation, Paris, 1999, 447 p.

Raynaud de Lage Christophe, *« Intérieur rue, 10 ans de théâtre de rue (1989-1999) »*, Editions Théâtrales, 2000, 175 p.

Roméas Nicolas, *« Le théâtre avec ou sans théâtres, ou le théâtre de rue est-il vraiment du théâtre ? »*, in Le Goliath, Guide des arts de la rue, Hors Les Murs, 6ème édition, 1997/1998, p.11-16

Rue de la Folie, La revue des arts et spectacles urbains, Hors Les Murs, Paris
2.3. *« Dossier thématique – Les théâtres hors les murs »*, n°1, juin 1998
2.4. *« Dossier spécial n°1 – L'art de la rue : scène urbaine, scène commune ? »*, n°3, janvier 1999
2.5. *« Dossier spécial n°2 – Paradoxes et métamorphoses de l'espace urbain »*, n°4, avril 1999
« Dossier thématique – Théâtre et rituel », n°7, avril 2000
2.6. *« Dossier thématique le théâtre de rue dans les années 70 »*, n°8, juillet 2000

Viala Alain, dir., *« Le théâtre en France, des origines à nos jours »*, Presses Universitaires de France, Paris, 1997, 503 p.

« 10 ans de théâtre de rue à Chalon-sur-Saône », Presses RFB, Chalon-sur-Saône, 1996