

L'espace de jeu urbain : généalogie des arts de la rue en France

Philippe Chaudoir

Number 115 (2), 2005

Théâtre hors les murs

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/24854ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Chaudoir, P. (2005). L'espace de jeu urbain : généalogie des arts de la rue en France. *Jeu*, (115), 113–127.

L'espace de jeu urbain : généalogie des arts de la rue en France

Au XVIII^e siècle, une fête à la périphérie de Paris, avec manège, danse, théâtre.

Fête aux Porcherons, dessin anonyme tiré de l'ouvrage dirigé par Georges Duby, *Histoire de la France urbaine*, tome 3 : *la Ville classique*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 501.

Vers le début des années 70, une forme d'événements, qu'on qualifiera, dans un premier temps, de festifs, s'est développée en France, particulièrement dans les petites et moyennes villes. Vingt ans après, ce qui n'était, à son origine, qu'un mouvement artistique agrégant des individualités, va devenir un secteur artistique à part entière, intégré dans le cadre général de ce que l'on nomme en France le « spectacle vivant¹ ».

Cette intégration-reconnaissance va se concrétiser sous des formes diverses. Elle va d'abord s'opérer auprès du public, puis auprès des institutions, nationales et locales. Plus tardivement, et l'opération n'est pas encore aboutie, elle va enfin pénétrer les milieux culturels conventionnels et leurs institutions. Ce mouvement artistique est aujourd'hui nommé « arts de la rue », dénomination qui procède à la fois des acteurs de ce secteur et d'une volonté institutionnelle (en particulier celle de l'État) de l'identifier et de l'inscrire dans une politique culturelle publique. L'histoire (la généalogie) de cette transformation (d'un mouvement à un secteur) renvoie tout à la fois à des considérations philosophiques, sociales, politiques et esthétiques.



L'espace public : jeux et enjeux

À l'origine, et dans une lecture rapide des formes esthétiques, ces manifestations semblent s'inscrire, plus ou moins explicitement, dans la continuité d'un mode d'investissement de l'espace urbain existant dès le Moyen Âge. Pantomime, bateleurs, saltimbanques, se manifestent alors autour des foires², mais aussi sur le parvis des églises et dans les processions³. Au XIX^e siècle, on les rencontre de façon plus concentrée sur les boulevards, le Boulevard du crime si bien représenté dans *les Enfants du paradis* de Marcel Carné (1945). Ils accueillent, sur des tréteaux, les funambules, les enfants de

1. Et qui regroupe le théâtre, la danse, la musique et, plus récemment, le cirque.

2. Nijni-Novgorod, Troyes...

3. Le trait est rapide, et il ne s'agit évidemment pas de pratiquer l'amalgame entre manifestations religieuses, symboliques et pratiques ludiques ou commerciales...

la balle avec les baraques foraines, les entre-sorts, les tournants et les banquistes⁴. La seconde partie du XX^e siècle, à part les moments privilégiés des foires (la foire du Trône), les voit disparaître ou presque. Ces formes qui semblaient s'être éclipsées de la vie urbaine vont donc resurgir dans l'immédiat après 68. En fait, la résurgence apparente de formes festives traditionnelles s'inscrit beaucoup plus dans le contexte d'une crise urbaine, sociale et politique que dans une continuité historique.

Ces nouvelles manifestations puisent largement leurs logiques d'action dans ce contexte, et prennent en charge leur époque avec, comme objectif fondamental, de redonner sens à la notion d'animation urbaine et, plus largement, à l'espace urbain et à ses formes architecturales. En ce sens, ces nouveaux modes d'intervention festive renvoient à une véritable conception d'un espace public quasi habermassien⁵ comme support communicationnel de l'échange et de la constitution de l'opinion. Cependant, si la rue et les espaces publics, tels que Habermas les

a dessinés, étaient pour lui constitutifs de la fabrication d'une opinion publique, ils semblent aujourd'hui, dans ce mouvement contemporain, essentiellement conçus pour produire, comme en aval, et ne serait-ce que momentanément, le public lui-même, comme ensemble. La « rue », dans ce mouvement contemporain, est avant tout un lieu commun ayant comme objectif de produire le public lui-même, comme ensemble, et la ville, comme scène.

Parlant du théâtre et de son origine, Denis Guenoun formule une thèse⁶ sur le sens minimal à donner à l'articulation entre théâtre et politique. Il nous dit notamment que « la convocation, par appel public, et la tenue d'un rassemblement, quel qu'en soit l'objet, est un acte politique. Par le rassemblement lui-même (qui, en tant qu'assemblée, contient tous les germes, développés ou non, du politique), et par sa



4. Sur les grandes foires commerciales du Moyen Âge, seules deux professions, en dehors des marchands, étaient autorisées à installer leur banc : le peseur d'or changeait l'argent, il deviendra le banquier ; le saltimbanque montrait ses tours, il deviendra le banquier qu'on appelle aussi le bonimenteur.

Les entre-sorts sont des baraques foraines, abritant des attractions de physique amusante, de science populaire, des musées d'art, historiques ou ethnographiques, voire les premières expériences de cinéma, dans lesquelles le public transite.

Le terme « tournant » recouvre les attractions de type manège, carrousel et loteries dont l'origine remonte au Moyen Âge, sorte de reproduction symbolique du tournoi.

5. Jürgen Habermas, *L'Espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Éditions Payot, coll. « Critique de la politique », 1993. Voir également *Théorie de l'agir communicationnel*, vol. 1 et 2, Paris, Fayard, coll. « L'Espace du politique », 1987.

6. Dans *L'Exhibition des mots. Une idée (politique) du théâtre*, Éditions de l'aube, 1992.

publicité (« public » désigne d'abord selon Robert ce qui concerne le peuple pris dans son ensemble, la collectivité sociale et politique, l'État) ». Cette acception du politique, minimale on en conviendra, est cependant assez largement partagée par les acteurs du spectacle de rue. Elle lie, en tout état de cause, deux protagonistes : l'un étant l'art comme manifestation d'une esthétique qui se publicise ; l'autre étant le politique, comme conjonction d'un espace et d'une forme de regroupement social volontaire. Elle fonde notamment la nécessité de rechercher, dans les modes successifs d'intervention culturelle, les parallèles qui se sont établis entre le politique, dans le sens grec de *polis*, cité, comme partage d'un espace commun et d'une responsabilité collective, et l'artistique, comme procès social, volontaire et engagé, de signification.

Le sentiment que la ville aurait perdu sa capacité de fréquentation publique et, plus largement, que le lien social, toujours en ville, se diluerait, semble, dès cette période de l'après 68, communément partagé. En réponse, ces nouvelles formes d'intervention culturelle vont prendre le pari volontaire d'un « déblocage » de l'ordre urbain par l'irruption d'une vie publique mais aussi, souvent, politique.

Sous cet angle, la fin des années 60 se caractérise par des formes d'action artistiques susceptibles de recréer du lien social et de la vie politique et sociale, et ceci dans une logique anti-individualiste. Mais, au lieu que ce mouvement passe essentiellement, comme le laisse supposer Habermas, par des discussions, des clubs, des journaux, il se manifeste par un renouveau festif. Celui-ci désignerait, finalement, toute l'originalité de cet espoir de refondation culturelle d'une vie sociale s'absentant à elle-même.

Pour les acteurs de ce renouvellement festif, l'espace du théâtre⁷, comme lieu de la spectacularité formé à partir du XVIII^e siècle, est fortement remis en cause. Être au théâtre, c'est, de fait, être dans un lieu réflexif différent de celui de l'espace public. Ainsi l'opposition dedans/dehors va-t-elle jouer un rôle central dans ce mouvement et construire la légitimité d'une présence dans la rue. La procession, les manifestations de rue, les interventions urbaines, sont, dès cette période, vécues le plus souvent de manière réflexive, et cette réflexivité, particulièrement présente chez les artistes de rue, a comme base la volonté que la rue revive, que la ville revive, que le spectacle revive. Cette logique du *revival* va alors se manifester sous deux angles. D'une part, elle se voudra un renouveau de la ville ancienne ou de son idéal dans une approche quasi culturaliste. D'autre part, elle s'affirmera comme une prolongation d'une pensée politique issue de 68 et, par contrecoup, elle en suivra les aléas, voire les contradictions.

En tout état de cause, cette volonté de l'intervention culturelle de sortir de ses murs prendra des formes différentes. Souvent, elle transférera simplement son action dans la rue en l'utilisant comme cadre ou décor. Mais, dans d'autres cas, elle rompra clairement avec la ville comme lieu de spectacularité, c'est-à-dire comme extension du théâtre tel qu'il était au XVIII^e. Enfin, elle voudra renouer avec une tradition plus

7. Mais aussi celui du musée, de la salle d'exposition et de ses cimaises. Cela renvoie à la dimension pluridisciplinaire constitutive de ces arts.

Le Boulevard du crime du XIX^e siècle, tel que représenté dans *les Enfants du paradis* de Marcel Carné (1945).
Photo : *Cahiers du cinéma*.

rousseauiste de la fête ; paradoxe, quand on sait que, chez Rousseau⁸, la fête est une caractéristique spécifique de la sociabilité villageoise et s'oppose précisément au spectaculaire urbain.

Quoi qu'il en soit, et dans tous les cas, ce renouveau culturel a fort à faire avec la ville comme *polis*. Mais ce retour au politique transite par le médium culturel. Les urbanistes constatent, dans les mêmes années, leur incapacité à faire de l'urbain et croient pouvoir atteindre leur objectif par l'intermédiaire d'interventions artistiques urbaines pour le retrouver. Ainsi, c'est bien d'une action politique qu'il s'agit, mais engagée dans des stratégies volontaires réfléchies. Tandis que les arts de la rue veulent faire de la politique grâce à la fête, les urbanistes veulent faire de l'urbain grâce aux arts de la rue.

Alors, bien sûr, cette logique du *revival*, comme idée seconde de l'action, qu'elle soit urbanistique ou culturelle, doit nous amener à nous interroger. Ce travail qui consiste à finaliser le festif, à toujours vouloir renouer avec quelque chose, à créer du lien pour suppléer à son absence supposée, ce travail qui renvoie à la figure mythique de la ville moyenâgeuse, de l'agora ou du boulevard du crime n'est-il pas profondément ambivalent ? Jamais, en effet, une société spontanément symbolique comme celle du Moyen Âge, par exemple, n'a opéré un tel travail de décalage réflexif. Il apparaît donc ici, en creux, une spécificité historique qui doit nous dégager de l'illusion cyclique du retour.

En tout cas, on voit s'y dessiner l'originalité d'une intervention en espace public qui se veut être un art *de la rue* et non un art *dans la rue*. Cette opposition est l'indice d'un refus d'instrumentalisation de la ville et de la rue comme décors. Elle les travaille, à l'inverse, dans leur matière même. Ainsi, elle peut nous autoriser à considérer ces nouveaux modes d'interventions culturelles comme particulièrement pertinents pour traiter de la question de l'espace public.

Art et politique : filiations

Les arts de la rue, même s'ils se sont proposés, pour un temps, d'être un renouvellement de la tradition festive, n'y puisent pas en réalité leurs seules références. En dehors du fait que celles-ci procèdent souvent d'une réinterprétation parfois éloignée des conditions originelles du développement de la fête, c'est finalement plus autour d'un corpus qui est celui des interventions artistiques en espace urbain qu'il nous paraît plausible de trouver des éléments originels. Les événements qui, particulièrement depuis les années 70, balisent cette histoire récente donnent aux manifestations éphémères de scénographie urbaine un statut de genre où les figures de l'interpellation et de l'intervention sont souvent centrales, ou au moins récurrentes.

De ce fait, c'est bien autour de la question d'un statut et d'un rôle de l'artiste face à la société, urbaine qui plus est, que doit s'envisager une réflexion sur les fondements historiques. Or cette question n'a de sens, dans un premier temps, qu'au regard d'une

8. Voir Paule-Monique Vernes, *la Ville, la fête, la démocratie. Rousseau et les illusions de la communauté*, Paris, Éditions Payot, coll. « Traces », 1978.



George Grosz, *Métropolis*,
1916-1917. Photo : Museum
Thyssen-Bornemisza,
Madrid, tirée de l'ouvrage
de Giovanni Lista, *le
Futurisme*, Paris, Editions
Pierre Terrail, 2001, p. 119.

pensée réflexive de l'art, pensée qui va prendre toute son ampleur avec l'avènement de la modernité. Et il nous paraît nécessaire d'opposer cette réflexivité à la nature spontanément symbolique de la fête. Si l'on doit rechercher des filiations au spectacle de rue contemporain, on devra donc l'interroger en tant que mode d'investissement spécifique de l'espace public, articulation des champs politique, social, spatial et artistique.

À y regarder de plus près, quatre axes, au minimum, apparaissent. Ils ont comme point commun de mettre au centre de leur préoccupation une relation entre art et politique. Ces quatre axes, quatre termes les résument : propagande, événement, radicalité, légèreté. Ils dessinent quatre figures de cette esthétique en action, l'agit-prop et sa tentation prosélytique pour la première, le happening comme survenue sensible pour la deuxième, le théâtre radical dans une di-

mension politique provocatrice et révélatrice pour la troisième, la commedia dell'arte comme alliance d'une légèreté et d'une gravité pour la dernière. La tentative classificatrice force, bien sûr, le trait, et ces axes ne sont pas étanches. Au contraire même, au sein de chacun d'eux résident des contradictions évidentes. Conservons cependant l'idée d'un essai de synthèse qui nous permettra de donner corps à quelques notions ou concepts-clés évoqués dans la suite de l'analyse.

L'agit-prop

Le premier axe d'analyse des filiations des arts de la rue, l'agit-prop, couvre, en fait, une large période historique. On en trouve les prémices dans les premières manifestations du futurisme, russe en particulier, et il se développera jusqu'au discours et à la pratique radicale du situationnisme.

Vladimir Maïakovski publie avec Velimir Khlebnikov un manifeste cubofuturiste en décembre 1912 (*Une gifle au goût du public*). Il compte des artistes de renom dans de nombreuses branches artistiques. Pour le futurisme, le modernisme est un dogme. Il se revendique comme moteur de la naissance et de la diffusion de l'avant-garde. Dadaïste avant la lettre, il refuse toute norme et transgresse toute limite. C'est à travers lui que se développe un art conceptuel et comportemental qui traversera tout le XX^e siècle. Maïakovski déclare en 1914 : « La poésie du futurisme, c'est la poésie de la ville, de la ville contemporaine. La ville a enrichi nos expériences et nos impressions d'éléments nouveaux qu'ignoraient les poètes du passé. » L'engagement politique du futuriste est inscrit dans la logique de son esthétique. L'art cesse d'être distinct de l'activité concrète. Il s'intègre dans la vie sociale. Dès les années 20 en URSS, un courant bouleverse l'ensemble des arts qui vont s'emparer de la rue. Maïakovski en dessine le cri de ralliement : « Dans la rue les futuristes, les tambours et les



Le Théâtre du Peuple à Bussang, dans les Vosges, en 1896. Photo tirée de l'ouvrage dirigée par Marie-Madeleine Mervant-Roux, *Du théâtre amateur*, Paris, CNRS éditions, 2004, p. 76.

poètes⁹ ». Cette logique de l'avant-garde consciente vise à faire de l'interpellation une sorte de « condensateur social¹⁰ ». Dans cette même logique de propagande politique, le constructivisme se propose d'être le lieu d'une expérimentation utopique éphémère. L'art s'y définit comme « une partie intégrante du mode de vie » pouvant apparaître sous forme d'affiche, de publicité, de théâtre et de cinéma d'agit-prop, mais aussi dans l'organisation de la vie : « fêtes et actions de masse, manifestations, aménagement matériel du quotidien, construction d'objets¹¹ ».

Sur cette lancée, le metteur en scène Meyerhold entretient l'espoir de réaliser un théâtre populaire authentique, de réagir contre un théâtre destiné aux seules élites et de promouvoir un théâtre de foire, de cirque, de place publique. Le théâtre d'agit-prop est alors une espèce de technique d'animation collective mettant en œuvre improvisation, expérimentation, production de nouvelles pièces, en tirant parti de genres mineurs ou encore nouveaux : le cirque, le guignol, le batelage, le cabaret, le cinéma. Nouveau théâtre, il se développe en de nouveaux lieux : la place publique, la rue, le tramway, l'usine.

9. Maïakovski, *Ordre à l'armée des arts*, 1919.

10. Voir l'analyse d'Anatole Kopp, dans *Ville et révolution*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1972.

11. Selon Pletnev, président du Proletkult, cité dans l'ouvrage de Christine Hamon-Siréjols, *le Constructivisme au théâtre*, Paris, Éditions du CNRS, coll. « Spectacles, histoire, sociétés », 1992.

À la même époque, mais dans l'Allemagne de Weimar, Erwin Piscator prend le parti d'un théâtre en armes prolétarien. Théâtre narratif, découpé en scènes autonomes, porteur d'un message de propagande politique. Du point de vue formel, Piscator innove grâce à des dispositifs scéniques composés d'espaces de jeu juxtaposés, superposés, interchangeables, où les acteurs se déploient simultanément. Cette influence s'incarnera, après la Seconde Guerre mondiale, dans le Brecht du Berliner Ensemble et le Vilar du TNP qui chacun, bien que de manière différente, tireront des expériences de Meyerhold et de Piscator la recherche d'une mise en scène rénovée en quête d'un authentique théâtre populaire, qui constitue une des filiations des arts de la rue.

En France, Firmin Gémier s'inscrit aussi dans ce courant bien que de manière moins radicale. Maurice Pottecher, fondateur du Théâtre du Peuple à Bussang dans les Vosges, est un des précurseurs. Pour tous, la scène à l'italienne doit éclater, la communion et la participation du public, son déferlement sur la scène, sont au centre d'une nouvelle pratique, populaire, du théâtre.

Proximité du public et d'une comédienne-conteuse dans 1789 d'Ariane Mnouchkine (Théâtre du Soleil, 1971). Photo : Martine Francke, tirée de l'ouvrage de Marie-Madeleine Mervant-Roux, *l'Assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS éditions, 1998, p. 179.

Sur un plan directement politique, ce n'est finalement que dans l'après-68, dans une sorte de relecture, qu'on verra se renouveler cette filiation de l'intervention directe, hors des espaces classiques du spectacle. En Allemagne, on relèvera notamment des actions telles que celle de la Rote Signal ou de ITD/DL (Initiative Theater Dortmund). Mais des metteurs en scène tels que Peter Weiss renouent aussi avec l'approche de Piscator et de Brecht. Weiss donne la théorie de son théâtre qu'il appelle, en référence à Piscator, « documentaire » : « Plus le document est insoutenable, et plus il est indispensable de parvenir à une vue d'ensemble, à une synthèse. »

En France, le travail d'Armand Gatti ou encore de Benedetto, sans être aussi étroitement rattaché à Brecht, va cependant dans le même sens. Le Théâtre du Soleil d'Ariane Mnouchkine est aussi, en quelque sorte, dans l'immédiat après-68, le porte-drapeau d'un théâtre de fête et de combat. Avec *1789* et *1793*, il propose à un large public populaire à la fois une fête et une réflexion sur l'histoire et la mythologie de la Révolution française. Dans *1789*, le public circule dans le dispositif constitué d'un quadrilatère de petites scènes, réunies entre elles par des passerelles, et il figure le rôle de la foule révolutionnaire.

Augusto Boal et son Théâtre de l'Opprimé constituent une autre grande référence de cette période. Pour Boal, « [l]e théâtre est une arme, c'est au peuple de s'en servir ». Aussi refuse-t-il l'enfermement du théâtre en tant que forme avec comme corollaire la passivité du spectateur. Les participants doivent, au contraire, transformer le cours du jeu. La représentation s'invente chaque fois sur les lieux mêmes de l'activité



quotidienne (usines, villages, lycées, etc.), à partir de situations concrètes proposées par l'assistance. Il met en œuvre, en particulier, des techniques de provocation et de révélation à travers des événements dans les lieux publics ou dans la rue (théâtre invisible).

Le Festival du théâtre universitaire de Nancy sera un des lieux où s'exprimera ce mouvement. Le premier festival de Nancy a eu lieu en 1963, lancé par Jack Lang, alors étudiant en droit. En 1964, Grotowski vient à Nancy pour parler des expériences de son Théâtre Laboratoire. Nancy rassemble alors les courants les plus novateurs d'un théâtre non institutionnel. Les références viennent de la rue, saisie par l'agitation politique. 1967 et 1968 voient déferler des groupes iconoclastes qui déboulonnent les traditions, en détournent le sens dans une référence parfois explicite aux situationnistes, c'est-à-dire en voulant substituer au spectacle la construction de situations dans le réel. Pour les situationnistes, en effet, « le rôle du "public", sinon passif du moins seulement figurant, doit y diminuer toujours, tandis qu'augmentera la part de ceux qui ne peuvent être appelés des acteurs, mais dans un sens nouveau de ce terme, des viveurs¹² ».



Festival du théâtre universitaire de Nancy en 1977.
Photo : Enguerand/ Photeb,
tirée de l'ouvrage de
Daniel Couty et Alain Rey,
le Théâtre, Paris, Bordas,
1995, p. 166.

Le happening

Au-delà de cette première dimension politique, un deuxième axe se dégage dans la filiation des arts de la rue, celui du happening. L'inventeur du terme est Alan Kaprow. Il présente en 1959, à la Reuben Gallery, ses *18 Happenings in 6 Parts*. Mais peut-être, dans une préhistoire de ce terme, faut-il, là encore, remonter à des formes d'intervention issues du futurisme. Les premiers événements futuristes italiens (*serata*) sont l'occasion d'un véritable *show* où se côtoient peinture, déclamation poétique, ballet, musique bruyante (*noise music*: *Zang Tumb Tumb*, premier livre « motlibriste » de Marinetti), manifeste politique, dans une simultanéité et une improvisation dont le but est de révéler l'actualité.

Cette lignée se poursuit, d'une certaine manière, et au moins d'un point de vue formel, dans les manifestations du Bauhaus (en particulier avec les performances d'Oskar Schlemmer, mais aussi dans l'œuvre picturale de Kurt Schmidt). Or, il est clair que ce vocabulaire du costume impulsé, en particulier par Schlemmer, a très largement été repris par de nombreuses troupes du théâtre de rue et qu'il constitue, en quelque sorte aujourd'hui, un style.

L'activité des dadaïstes s'inscrira, en ce qui la concerne, dans une lignée similaire, pas tellement sur le plan formel, mais plutôt dans le fil de l'interpellation provocatrice.

12. L'Internationale Situationniste.

Dada dépasse le clivage des champs disciplinaires. La confusion dans les genres, la réduction des frontières entre arts et techniques, l'utilisation de matériaux externes à l'art sont systématisés et forment un ensemble homogène, une dramaturgie nouvelle où « l'acteur-manifeste » est en communication véritable avec le public. Il s'agit là d'une reprise de l'idée d'un art total déjà avancée par Apollinaire et par les futuristes.

Le surréalisme reprendra cette technique du décalage, bien que sur un autre plan. En déplaçant leurs problématiques, en déjouant leur sens manifeste, le surréalisme va être avant tout un incomparable révélateur de revendications latentes. La « centrale surréaliste » s'alimente à la vie quotidienne et veut contribuer à en inventer le merveilleux. Les surréalistes portent le projet de « changer la vie », et vont rencontrer ainsi la réalité politique. Malgré quelques phénomènes de réaction et de rejet (surréalisme imagier, conflits entre le réalisme et l'expressionnisme, etc.), la peinture et la sculpture tendent depuis Dada à rompre avec les habitudes visuelles héritées de la Renaissance et à instaurer un art du comportement et du geste. Les *ready-made* de Marcel Duchamp, les poèmes phonétiques de Hugo Ball, la musique bruitiste du cabaret Voltaire, les actions dadaïstes, les Entr'actes surréalistes et le théâtre futuriste ont établi une cassure dont on ne mesurera que bien plus tard l'importance et qui marque durablement le corpus esthétique des arts de la rue.

Ce n'est qu'à partir de 1950 que certains artistes, ayant pris conscience du caractère répétitif des « révolutions » artistiques, renouent avec les ambitions de Duchamp et de Dada, et mettent en avant un refus du primat esthétique au profit du contenu subversif. De ce désir de renouvellement apparaissent, dès 1952, les happenings créés avec la participation de peintres (Alan Kaprow, Robert Rauschenberg), de sculpteurs (Claes Oldenburg), de musiciens (John Cage, David Tudor, La Monte Young), de poètes (Paul Richards et Charles Olsen) et de chorégraphes (Merce Cunningham). Avec le happening, les clivages entre théâtre et société, entre art et vie, s'estompent. L'action théâtrale s'élabore autour des concepts d'événement et de performance, comme fusion des pratiques artistiques.

Les termes de « performance », d'« *events* » (événements), d'« action » (pour les dadaïstes ou pour Beuys), de « concert » (pour Fluxus) et, plus tard, d'« environnement », relèvent, en fait, d'un ensemble dont nous souhaitons montrer la cohérence et l'influence. Ainsi le choix du lieu et le caractère éphémère de l'œuvre construisent-ils ici un art corporel du geste et du comportement. Parallèlement, un souci d'intégration de la réalité sociologique est très fréquemment présent.

En tout état de cause, ce qui caractérise les performeurs, au moins du point de vue formel, c'est souvent la mise en œuvre simultanée d'éléments audiovisuels variés se combinant dans un espace scénique en englobant les spectateurs, participant ainsi au même titre que les « acteurs ». Espace fusionnel où se rencontrent, en une confrontation multimédia, les arts majeurs ; idéal de la fusion des horizons (l'Horizontverschmelzung du philosophe allemand Hans Georg Gadamer¹³) où nous ne sommes plus dans une logique de la représentation mais dans celle de l'événement. De ce point

13. Auteur, en particulier, d'un *Essai sur l'origine de l'œuvre d'art*.

de vue, somme toute, en termes de méthodes d'interpellation et de techniques d'investissement de l'espace, les performeurs participent de la spécificité artistique du spectacle de rue.

Le théâtre radical

Un troisième axe, à l'instar du premier plus directement politique, est celui du théâtre radical nord-américain. Le théâtre radical est d'abord un théâtre hors théâtre. Sa spécificité réside dans un mode d'investissement de lieux divers. Il apparaît dans un contexte où l'Amérique est traversée par des bouleversements et il remet simultanément en cause le rôle du théâtre « officiel » dans la société, le système auquel il appartient et les formes dramatiques traditionnelles. L'ensemble du mouvement radical émerge particulièrement dans le contexte des marches pour les Droits Civiques, puis autour de la guerre du Vietnam. Il tente de rendre à la rue ce qu'il considère et revendique comme étant son ancienne fonction : être une arène publique.

En 1962, la San Francisco Mime Troupe présente ses sketches dans les parcs et les rues. C'est cette année-là qu'est créé par Peter Schumann, sculpteur d'origine allemande, le Bread and Puppet Theatre.

En 1965 va également apparaître une troupe importante, le Teatro Campesino, allégorique et métaphorique : pas de naturalisme, mais une fable où transparaît une morale de la lutte, où une esthétique se construit, empruntant aux techniques de la *commedia dell'arte* et de l'*agit-prop*. La Mime Troupe, le Bread and Puppet et le Teatro Campesino vont progressivement retrouver d'anciennes formes de spectacles populaires occidentaux dont, en particulier, la *commedia dell'arte*, les marionnettes, les parades, le théâtre de tréteaux (*teatro de carpa* mexicain). Le Bread and Puppet Theatre utilise les marionnettes géantes dans le style des mannequins de carnaval, pour réaliser, sur la place publique, des spectacles d'agitation politique et sociale. Avec une implication moins directe dans le concret, mais dans une radicalité politique évidente, le Living Theatre est aussi une des troupes phares de cette mouvance. Judith Malina, élève de Piscator, et Julian Beck, peintre, fondent la compagnie en 1950. Leur approche, d'abord très brechtienne, va évoluer vers des formes de happenings puis se radicaliser. Le Living met en place un théâtre au croisement de l'acte politique et du geste sacré. Il écoute la leçon de Brecht et rejoint Artaud par son travail physique de l'épreuve sensible sur le corps et l'esprit. Théâtre de l'incantation, le Living tente de provoquer « l'insurrection » des corps et de la raison dans une distance critique. Comme l'affirme Julian Beck, « [l]e 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 [d']apprendre à "se jouer soi-même" ; vivre réellement. » Ainsi les trois éléments du théâtre total sont-ils « la participation physique du spectateur, le conte et la transcendance ». Proximité, on le voit, non seulement avec Brecht et Artaud, mais aussi avec un scénographe aussi radical que Tadeusz Kantor.

Le Living, le Bread and Puppet Theatre, l'Open Theatre ainsi que le Campesino et de nombreuses autres troupes du nouveau théâtre américain interviendront au Festival de théâtre universitaire de Nancy. Sorte de ferment de la vie théâtrale française, ce



Spectacle du Bread
and Puppet Theatre au
Festival du Jeune Théâtre,
à Sherbrooke, en 1975.
Photo : Michel Brais.

festival marquera, à cette époque, très fortement les esprits, en particulier de toute une nouvelle génération d'artistes. Toutes les figures de la nouvelle avant-garde, en particulier le théâtre radical nord-américain, vont s'y succéder.

L'ensemble de ces manifestations contribue à imposer l'autonomie de la mise en scène au détriment du texte comme création spécifique d'images vivantes où les scénographies, les masques, la musique, l'expression corporelle, les marionnettes de toutes dimensions jouent le premier rôle. On s'interroge alors, en France, sur le théâtre populaire, et il ne s'agit plus d'amener le peuple au théâtre mais le théâtre au peuple.

Dans ce contexte, on rêve alors d'action directe, de provocation immédiate du spectateur ou encore de fête ou de communion où s'annulerait toute différence entre acteurs et spectateurs. Le Festival de Nancy investit la ville entière dans une sorte de préfiguration des événements qui vont suivre. Comme l'indique Bernard Dort¹⁴, « [l]a scène et la rue se trouvent à l'unisson. En retour, la rue va déstabiliser la scène. » En définitive, l'apport de cette troisième approche tient, dans un premier temps, en ce que « la technique du théâtre radical réside dans l'engagement et la compréhension de la nature politique de la réalité¹⁵ », et l'on rejoint en partie une tradition de

14. Article « L'âge de la représentation », dans *le Théâtre en France*, sous la direction de Jacqueline de Jomaron, Paris, Armand Colin, coll. « Pochothèque », 1992.

15. Selon Ronnie Davis, directeur de la Mime Troupe.

l'agit-prop. Elle inaugure, ensuite, la mise en œuvre de formes expressives nouvelles, ou renouvelées, dans le contexte de la rue ou, au moins, hors les murs de la scène traditionnelle. Elle instaure, enfin, le primat de la mise en scène sur le texte et l'immédiateté du choc émotionnel.

Le théâtre italien

La tradition du théâtre italien est une quatrième tendance. Son influence essentielle repose à la fois sur la tradition de la comédie italienne et de la *commedia dell'arte*, d'une part, et sur le théâtre de Giorgio Strehler, autour du *Piccolo Teatro*, d'autre part. Celui-ci dénonce la situation esthétique et sociologique du théâtre où « [l]e public, le vrai, [...] est absent. L'absurdité des prix et des horaires a sélectionné un public. » Strehler définit ainsi ses intentions : « C'est un théâtre d'art pour tous [...] Nous ne concevons pas le théâtre comme une anthologie d'œuvres mémorables du passé et de nouveautés curieuses du présent, s'il n'y a en ces œuvres un intérêt vif et sincère qui puisse nous toucher. » Ainsi Patrice Chéreau disait de Strehler : « Il était le théâtre tout entier, celui qui pensait que le théâtre avait une responsabilité dans le monde et dans la société, celui qui m'a tout appris, l'espace théâtral, le travail du sens, comment raconter une histoire à travers la poésie du théâtre, comment allier la légèreté à la gravité. » Ce théâtre, essentiellement ludique, va constituer également une référence marquante des arts de la rue.

D'un mouvement à un secteur : politiques publiques

Au-delà des dimensions politiques, philosophiques et esthétiques, reste à mettre en évidence la manière dont ces arts se sont intégrés dans le champ culturel, en particulier dans leur rapport au public et dans leur inscription dans les politiques culturelles publiques. Nous terminerons donc notre survol par la description du parcours intégratif qui va faire passer, en une trentaine d'années, ces arts d'une posture artistique (un mouvement) à un secteur quasi à part entière du paysage culturel français.

Quelles que soient les tendances auxquelles on se réfère pour analyser les influences originaires des arts de la rue, les années 70 marquent un tournant. D'une part, la période, comme on l'a vu, se spécifie soit par l'irruption de nouveaux modes d'intervention, avec une partie du théâtre radical, soit par le retour, dans l'après-68, à des pratiques majoritairement issues de la première partie du siècle. D'autre part, l'arrivée d'une nouvelle génération d'artistes de rue, en décalage avec la tradition des saltimbanques et autres cracheurs de feu, et venant en particulier d'un théâtre en crise, des écoles d'art, voire de toute autre origine, va se trouver véritablement en phase avec les interrogations du moment. Ainsi, avec l'irruption de nouveaux acteurs, cette période est aussi celle de la généralisation relative d'un mode d'intervention qui rentre progressivement dans le domaine de l'action culturelle et, tout à la fois, élargit son champ d'action à l'ensemble de la ville.

La création par Jean Digne, en 1972, d'Aix ouverte aux saltimbanques en est un des exemples les plus clairs. Cette manifestation qui, comme son nom l'indique, ouvre la ville, l'offre à une pratique trouvant ainsi droit de cité et, en quelque sorte, son statut artistique, est un moment charnière de ce point de vue. L'événement se donne comme objectif de sortir les pratiques théâtrales et festives de leurs champs respectifs. Par la

suite, en 1977, cet investissement de la ville par le spectacle vivant prend encore une autre ampleur. Il trouve une référence majeure avec la création de *l'Été romain* par Renato Nicolini, adjoint à la Culture de Rome. Celui-ci propose d'inscrire le spectacle de rue dans la notion de « merveilleux urbain » comme incitation à engager, à la suite de l'événement, une démarche de réforme dans la vie de la cité. Son action se déploie sur tout le territoire romain. Il invente des « machines-spectacles » qu'il installe dans les lieux les plus divers mais aussi les plus inattendus. Si les sites historiques, tels le Colisée ou le Forum, sont investis par d'immenses projections, la ville entière est aussi parcourue, enserrée dans un réseau souple de micro-événements dans l'espace public (cirque, saltimbanque, vidéo, constructions fugitives, bals...). La mise en spectacle de lieux polémiques soumis à la pression de la spéculation immobilière, avec l'irruption d'architectures éphémères, va directement au cœur, politique, de la question urbaine, au risque assumé de la confrontation, voire de la violence. Dans une certaine mesure, parce qu'il se construit là une situation qui exacerbe le réel, qui interpelle directement les contradictions contemporaines, on peut considérer qu'il s'agit d'un héritage, à une grande échelle, du situationnisme.

La fin des années 70 va donc voir apparaître, en toute logique, une nouvelle mutation consistant à passer d'une notion ponctuelle d'animation, de plus en plus décriée, à celle de développement culturel, mutation qui se double d'une institutionnalisation de plus en plus marquée. Cette institutionnalisation s'accompagne alors de l'irruption dans le champ culturel d'un discours savant sur l'urbain. Ainsi, dès 1979, se tient un séminaire des arts de l'extérieur à Kiel et à Brême en Allemagne. En 1981 sont organisées, à Marne-la-Vallée, les premières rencontres d'artistes d'espaces libres qui verront notamment l'abandon du terme de « saltimbanques » ; puis, de 1983 à 1987, l'organisation des Rencontres d'octobre sous l'égide de Lieux publics, association constituée avec le soutien du ministère de

Spectacle de Royal de Luxe, compagnie contemporaine de théâtre de rue en France.



de la Culture et devenue aujourd'hui Centre national de création des arts de la rue. De manière peut-être encore plus parlante, la troisième Rencontre des chefs d'État des pays les plus industrialisés à Versailles, en 1982, sera couronnée par un spectacle pyrotechnique de Pierre-Alain Hubert et un concert d'Urban Sax. Retransmis en direct à la télévision, cet événement manifeste un véritable tournant dans la « mise en lumière » et dans la reconnaissance d'une forme d'intervention artistique. La fin de la décennie 80 et le passage aux années 90 seront marqués par deux événements importants du point de vue de cette visibilité et de la place majeure maintenant accordée aux grandes scénographies urbaines. C'est d'abord le bicentenaire de la Révolution orchestré par Jean-Paul Goude, sur les Champs-Élysées, en 1989. Enfin, en

1992, les cérémonies des Jeux olympiques d'Albertville, mises en scène par Philippe Decouflé, parachèvent cette reconnaissance par leur retransmission internationale.

Parallèlement, et c'est finalement la poursuite du mouvement entamé dès les années 70, cette institutionnalisation dans le champ du politique va s'accompagner d'un rapprochement de plus en plus concret des arts de la rue avec le spectacle conventionnel. Ce rapprochement procède sans doute d'une ambiguïté de part et d'autre. Désir, d'un côté, de reconnaissance d'une pratique « populaire » par une culture « cultivée », diraient certains ; constat, de l'autre, d'une capacité des artistes de rue à mobiliser un « non-public » tellement recherché et si rarement atteint.

Mais c'est surtout la montée en charge de l'interaction entre les acteurs de l'intervention en espace public et les collectivités territoriales qui va spécifier cette période. En effet, ces dernières vont voir leurs compétences étendues, voire démultipliées, avec



la mise en place progressive de la décentralisation. Celle-ci, en fait, apparaît dès la fin des années 70. Elle se concrétisera légalement vers 1982. Mais sa véritable mise en œuvre nécessitera un temps d'« incubation » d'une dizaine d'années, au terme desquelles les nouvelles collectivités (ou celles dont les compétences ont été renouvelées) prendront véritablement toute la mesure des enjeux auxquels elles doivent faire face. Cette situation les conduira alors à multiplier les commandes publiques d'intervention. Mais, plus encore, dans la logique du développement cul-

Spectacle de Générïk Vapeur, compagnie contemporaine de théâtre de rue en France.

turel, une floraison de festivals apparaîtra tels qu'Éclat à Aurillac, puis Chalon dans la rue à Chalon-sur-Saône, Dedans-Dehors à Tours, les Allumées de Nantes, les Jeudis du port à Brest, les Inattendus de Maubeuge, Vivacités à Sotteville-lès-Rouen, etc. En tout état de cause, les villes petites et moyennes – celles, en particulier, qui, prises dans l'émergence de nouvelles concurrences urbaines, n'ont pas forcément tous les atouts économiques pour y répondre – seront le cadre privilégié de l'imbrication étroite des arts de la rue avec le champ urbain.

La fin des années 90 consacrera l'intégration de ce secteur. Si les logiques de diffusion sont constituées dès la fin des années 80, notamment avec les festivals, les logiques de production ne se mettront véritablement en place qu'avec la reconnaissance officielle de « lieux de fabrique » maillant le territoire et constituant un premier réseau de coproducteurs. Ce mouvement s'accélénera ensuite avec une professionnalisation de plus en plus accentuée du secteur qui se dotera d'une organisation professionnelle

(la Fédération des arts de la rue) interlocutrice de l'État et des collectivités locales. Plus encore, un groupe parlementaire spécifique va être créé à l'Assemblée nationale pour mettre en débat la place des arts de la rue dans les politiques culturelles nationales.

La question de la formation et de la transmission va ensuite devenir une question importante, concrétisée par la mise en œuvre d'une formation supérieure, soutenue par l'État, et consacrée au secteur. Dans le même temps, les arts de la rue vont être à l'origine de réseaux culturels soutenus par l'Europe et élargissant les dimensions de production et de diffusion des œuvres à cette échelle.

C'est, enfin, au début de 2005 que l'État s'est engagé dans la mise en œuvre d'un « temps des arts de la rue » qui constitue les bases d'une véritable politique culturelle spécifiquement dirigée vers ce secteur. Aujourd'hui, ce dernier est constitué par plus de 700 compagnies ou équipes artistiques; plus d'une centaine de festivals ou de saisons y sont consacrés. Cependant, le secteur reste économiquement fragile et son intégration « symbolique » dans le champ culturel reconnu n'est pas entièrement acquise. En revanche, son assise auprès du public semble incontestable.

Les arts de la rue, même s'ils ont pu se développer dans d'autres pays, notamment européens, paraissent pourtant être une spécificité hexagonale. Ils procèdent d'un étrange compromis entre des exigences artistiques, un propos politique souvent virulent et l'intégration dans des politiques publiques nationales et locales encore largement soutenues en France. Au-delà des formes esthétiques qui les qualifient, il nous semble pourtant que c'est cette articulation entre les dimensions politiques, urbaines et esthétiques qui permet véritablement d'en comprendre la signification. **J**

Philippe Chaudoir, sociologue, est maître de conférences à l'Institut d'urbanisme de Lyon (Université Lumière Lyon2). Il est président de Lieux publics – Centre national de création des arts de la rue.