

UNIVERSITE DE BOURGOGNE

UFR Langues et Communication

THÈSE

Pour obtenir le grade de

Docteur de l'Université de Bourgogne

Discipline : Sciences de l'Information et de la Communication

par

Anne Gonon

le 28 juin 2007

## Ethnographie du spectateur

Le théâtre de rue, un dispositif communicationnel analyseur des formes et récits de la réception.

Directeur de thèse  
Serge Chaumier

Jury

Philippe Chaudoir, maître de conférence, Institut d'Urbanisme, Lyon

Serge Chaumier, professeur des universités, IUP Denis Diderot, Dijon

Elena Dapporto, chargée de mission pour les arts de la rue, les arts du cirque et la marionnette, ministère de la Culture et de la Communication – DMDTS

Bernard Lamizet, professeur des universités, Institut d'Etudes Politiques, Lyon

Marie-Madeleine Mervant-Roux, chargée de recherche, CNRS

Claude Patriat, professeur des universités, IUP Denis Diderot, Dijon

N° attribué par la bibliothèque

0 0 M L V | | | | |



Je remercie pour leur confiance,  
l'enthousiasme et la transmission des savoirs :

Serge Chaumier,  
Claude Patriat et l'équipe de l'IUP Denis Diderot,  
l'équipe du CRCM à Dijon,  
Marie-Madeleine Mervant-Roux,  
Philippe Chaudoir, Bernard Lamizet,  
Elena Dapporto,  
26000 couverts,  
Léa Dant, Ema Drouin, Fabrice Watelet  
et les équipes du Théâtre du Voyage Intérieur,  
de Deuxième Groupe d'Intervention  
et de No Tunes International,  
Sylvie Clidière, Michel Simonot, Michel Crespin,  
Philippe Saunier-Borrell, Bruno Schnebelin  
et tous les artistes et professionnels rencontrés,  
Jean-Pierre Estournet.

Je remercie les spectateurs  
qui m'ont accordé du temps et qui se sont livrés,  
acceptant de partager leur expérience.

### *AVERTISSEMENT*

Afin de permettre une diffusion, une circulation et une consultation facilitées de la présente recherche, quelques modifications de forme ont été apportées à sa version originale.

Le document est imprimé en recto verso. Le corps de la thèse et les annexes sont ainsi réunis en un volume unique.

Etaient présentés en annexes des calques qui permettaient de superposer les zones de proximité aux schémas scénographiques. Ils ont été remplacés par des impressions couleur.

Pour des informations complémentaires :  
[agonon@free.fr](mailto:agonon@free.fr)

# Sommaire

<b>Introduction</b>	<b>7</b>
<b>Première partie – Représentation, acteur et espaces, les fondements du théâtre de rue : un contexte d'exécution malléable</b>	<b>15</b>
Chapitre 1 – Représentation et acteur : les spécificités du théâtre de rue	17
Chapitre 2 – Les espaces imbriqués du théâtre de rue	45
Chapitre 3 – Les figures du spectateur de rue	67
Chapitre 4 – Des facteurs conditionnant la réception	93
<b>Deuxième partie – Spectateurs <i>in situ</i> et <i>in vivo</i></b>	<b>123</b>
Chapitre 5 – Une méthode d'enquête à la croisée des chemins	125
Chapitre 6a – Trois spectacles pour prismes d'observation – <i>Je cheminerai toujours</i> , Théâtre du Voyage Intérieur. Le spectateur pris en charge	157
Chapitre 6b – Trois spectacles pour prismes d'observation – <i>Rendez-vous</i> , No Tunes International. Le spectateur en marche	181
Chapitre 6c – Trois spectacles pour prismes d'observation – <i>État(s) des Lieux</i> , Deuxième Groupe d'Intervention. Le spectateur sollicité	205
<b>Troisième partie – Ce que le théâtre de rue fait au spectateur</b>	<b>235</b>
Chapitre 7 – Le théâtre de rue, catalyseur de rencontres	237
Chapitre 8 – L'invention d'un nouveau spectateur ?	261
Chapitre 9 – Effets et prospective : des pistes de recherche fécondes	299
<b>Conclusion</b>	<b>331</b>
Bibliographie	343
Table des matières	365



# Introduction

« Le public est capable de tout, capable de siffler un chef-d'œuvre et d'acclamer une stupidité... et le lendemain de goûter la chose la plus fine, la plus subtile du monde ! Pourquoi ? Parce que c'est un être humain ! Un être humain qui aurait toutes les qualités et tous les défauts de la race humaine. Les gens de théâtre qui croient le connaître ne connaissent que ses défauts et ils les flattent... Il faut violer le public... Nous allons y arriver ! »<sup>1</sup>

A défaut de violer le public, Denis Bablet propose d'œuvrer à l'analyse de la communication théâtrale. « L'événement théâtral se fonde sur un réseau de relations » qui, « dans le temps et l'espace se concrétisent en une série de communications aux types différents, selon qu'il s'agit de communication entre les acteurs-personnages, entre les spectateurs, entre l'action dramatiques et les spectateurs. »<sup>2</sup> La communication théâtrale est particulièrement délicate à étudier dans la mesure où « les spectateurs ne perçoivent pas tous les mêmes messages (certains n'en reçoivent qu'une partie, d'autres en « lisent » que le metteur en scène n'a pas voulu), parce que cette communication est à la fois rationnelle et irrationnelle, qu'elle touche l'intellect et la sensibilité, voire ses couches plus profondes, et atteint directement ou subrepticement le physiologique »<sup>3</sup>. Augurant de la vaste tâche à accomplir, Denis Bablet prévient que les méthodes restent « à tester, à développer de manière à savoir précisément jusqu'où peut agir l'« instrument scientifique » sans détruire l'objet fluide et friable de l'analyse. Le travail est en cours. (...) Il faut se méfier des a priori et aller au-delà. Une recherche sur le vivant et le vécu »<sup>4</sup>. Cet article lapidaire, mais inspirateur, tout simplement intitulé « Analyser la communication théâtrale », constitue un point de départ pertinent à la présente recherche, offrant les fondements d'une réflexion à construire, développer et nourrir.

---

<sup>1</sup> Emmanuel Ethis a découvert, entre les pages collées d'un exemplaire de la première étude du public du festival d'Avignon réalisée en 1967 entreposé à la maison Jean-Vilar, un petit papier plié en deux, daté de 1921, sur lequel figuraient quelques annotations, dont celle citée ici. Il s'apprête alors à mettre en œuvre une enquête sur le public du festival. « On se prête à rêver. Et si c'était la plume de Vilar sur cette feuille passée inaperçue entre ces pages collées ? Signe prometteur, s'il en est, alors que l'on commence une enquête sur les publics, ces phrases semblaient constituer là une touchante augure qui, si elle date bien de 1921, demeurerait, de fait, assez actuelle pour caricaturer dans ses plus forts contrastes une certaine idée récurrente à propos de cette drôle d'entité qu'est le public et d'une certaine manière d'engager une relation avec cette entité-là : soit on le flatte dans le consensus, soit on le viole dans une agitation toute relative, bien sûr. » ETHIS, Emmanuel. « La forme Festival à l'œuvre : Avignon, ou l'invention d'un « public médiateur ». » in DONNAT, Olivier. TOLILA, Paul. (sous la direction de) *Le(s) public(s) de la culture – Volume II (cédérom)*. Paris : Presses de Sciences Po, 2003, p.182

<sup>2</sup> BABLET, Denis. « Analyser la communication théâtrale. » in *Le CNRS et sa communication*. Paris : CNRS, 1984, p.38

<sup>3</sup> idem, p.39

<sup>4</sup> id.

### ***Qu'est-ce que la communication théâtrale ?***

Les sciences de l'information et de la communication incitent à envisager toute situation comme relevant de la communication et de médiation. Comment le phénomène de la communication et surtout son étude à la fois théorique et empirique peuvent-ils contribuer à l'analyse de la représentation théâtrale ? Dans une société où la communication est omniprésente, devenue une valeur, voire une idéologie, le théâtre doit être observé tel un dispositif communicationnel à la configuration singulière et circonstanciée. Les outils des sciences de l'information et de la communication (associés à d'autres) permettent d'étudier ce contexte particulier qui, en retour, s'avère riche d'enseignements certes atypiques mais révélateurs quant aux fondements mêmes de la communication.

Le terme « communication » apparaît au XIV<sup>ème</sup> siècle et sa racine latine, *communicare*, évoque initialement l'union des corps. Dans la perspective de l'étude du théâtre de rue où l'influence de la mise en présence (voire en contact) des corps des acteurs et des spectateurs constitue une hypothèse de travail que le terrain souhaite éprouver, cette racine n'est pas sans interpeller. L'évolution du terme focalise sa signification sur la notion de transmission (notamment en médecine) puis la communication va progressivement désigner l'acte (et bientôt l'objet, le moyen, c'est-à-dire le médium) de transmission d'une information (quelle qu'elle soit) entre des individus. Son développement, et l'émergence de l'objet comme sujet d'étude, connaît une explosion en Occident dans les années 40 et après la Seconde Guerre mondiale. Ce qui deviendra la théorie de l'information et de la communication naît, à l'origine, dans le monde des sciences dures. De Claude Shannon et Warren Weaver étudiant la thermodynamique<sup>5</sup> à Norbert Wiener identifiant le principe de la rétroaction à partir de recherches sur la DCA et la cybernétique<sup>6</sup>, la communication émerge comme un principe de flux, un dispositif d'échange d'informations entre des agents. La notion d'échange constitue précisément une des passerelles à jeter vers l'objet de cette recherche. Quel flux, dynamique, s'instaure entre acteurs et spectateurs ? Dans le temps éphémère de la représentation, quelles sont les logiques d'échange instaurées ? Quel schéma communicationnel le théâtre de rue met-il en œuvre ? En quoi varie-t-il par rapport au modèle structurel et référent qu'est le théâtre ? L'hypothèse d'un schéma spécifique s'impose dans la mesure où la communication établie entre acteurs (au sens de comédiens) et spectateurs n'est pas conforme à celle établie entre les acteurs sociaux.

---

<sup>5</sup> SHANNON, Claude. « A Mathematical Theory of Communication. » *Bell System Technical Journal*, 1948, n°27, pp.379-423 et 623-656

<sup>6</sup> WIENER, Norbert. *Cybernétique et société*. Paris : UGE, 1971

La communication peut être envisagée comme un système d'interactions au sein duquel les individus jouent un rôle actif au travers d'une réception que le mode de communication lui-même ne détermine pas de manière péremptoire<sup>7</sup> ou comme un rapport de force se focalisant sur les termes de l'énonciation plutôt que sur l'énoncé du discours<sup>8</sup>. Entre ces deux tendances volontairement schématisées et dressées en opposition, une variation (et variété) de configurations font émerger des situations toujours singulières. Comment déceler, expliciter et analyser les paramètres définissant la situation de la représentation théâtrale de rue ? Quel lien s'établit entre acteurs et spectateurs ? Entre les spectateurs eux-mêmes ? En abordant la représentation théâtrale de rue, objet et donc contexte d'étude, telle une situation de communication originale dont il faut définir et analyser les particularités, nous cherchons à comprendre ce qui s'échange dans un tel cadre et comment. Prosaïquement, la question pourrait se résumer ainsi : que se passe-t-il ?

### ***Le spectateur, un mystère à percer***

« Le spectateur fonctionne dans l'art et singulièrement dans le théâtre comme un *Nord magnétique*, c'est-à-dire comme une puissance d'orientation. Une orientation *interne*, une inflexion non superficielle. C'est d'abord une potentialité, une virtualité – un pur devenir. »<sup>9</sup>

Le théâtre n'existe que pour lui et que par lui. Bien qu'il soit dans les salles occidentales la plupart du temps plongé dans le noir, la scène n'a d'yeux que pour lui. Il est toujours présent, destinataire fantomatique. Le metteur en scène l'incarne lors des répétitions, premier spectateur de la création à venir, les yeux rivés sur le plateau. Aborder le spectateur, c'est aussi aborder « la question du public » dont Marie-Madeleine Mervant-Roux estime qu'elle pourrait bien devenir « un cauchemar »<sup>10</sup>. Alors qu'émerge dès les années 60, les premières études portant sur les pratiques culturelles des Français et que s'annonce déjà l'échec de la

---

<sup>7</sup> Voir WOLTON, Dominique. *Penser la communication*. Paris : Flammarion, 1997

<sup>8</sup> Voir BOUGNOUX, Daniel. *La communication par la bande : introduction aux sciences de l'information et de la communication*. Paris : La Découverte, 1998

<sup>9</sup> RIPOLL, Philippe. « Pour un laboratoire du spectateur. » *Du Théâtre*, 1996, hors série n°5, p.5 (souligné par l'auteur)

<sup>10</sup> « Cette image [celle du cauchemar de Vilar] s'est proposée comme métaphore possible du phénomène que nous souhaitons décrire et analyser : l'évolution et la dérive de la notion de spectateur, l'idée s'étant peu à peu imposée à nous selon laquelle cette dénomination « le spectateur », si neutre en apparence, si simple, avec son substantif limpide et son article défini, avait constitué dans le champ particulier du théâtre un véritable danger, une sorte de piège rhétorique, que l'utiliser sans examen et la transformer en concept sans réfléchir assez à sa définition – ce qui avait été notre cas et celui de très nombreux autres – n'était sans doute pas demeuré sans conséquence sur la description et conséquemment sur la réorganisation moderne des relations de la scène (professionnelle – les amateurs, ici, ne sont pas concernés) avec la société. » MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. *Figurations du spectateur. Une réflexion par l'image sur le théâtre et sur sa théorie*. Paris : L'Harmattan, 2006, p.6 et p.7

démocratisation culturelle, la « question du public » va progressivement pénétrer dans l'esprit et le langage des tenants de l'action culturelle pour devenir aujourd'hui le leitmotiv des services de relations publiques et autres médiateurs. Le spectateur n'est pas uniquement celui qui fait l'expérience de rencontrer une œuvre (qu'elle soit théâtrale, cinématographique, chorégraphique, etc.), il est aussi une problématique (voire un problème) et l'objet de toutes les attentions. Si le recours au terme *spectateur* lui-même reste relativement récent<sup>11</sup>, il est désormais entré dans le vocabulaire courant des champs artistique et culturel. Entre école du spectateur, abonnements, chargée (la profession est particulièrement féminine) des publics scolaires ou universitaires, le spectateur est avant tout envisagé comme un individu à capter, conquérir et fidéliser. La présente recherche délaisse délibérément cet aspect de la problématique pour se focaliser sur le temps de la confrontation entre le spectateur et l'œuvre, faisant l'hypothèse qu'une partie des réponses à la « question du public » se niche dans cet instant précis.

Le théâtre de rue, dont l'émergence artistique en France date des années 70 et la construction en tant que champ culturel des années 80, est lui aussi en perpétuelle quête de son *Nord magnétique*. Au cœur du discours, de l'écriture et de la scénographie, le spectateur est omniprésent. Les partis pris esthétiques fondateurs du genre trouvent pour la plupart leur origine dans un intense désir de rencontrer l'autre. Il en résulte un rejet des règles édictées par le théâtre de salle considéré comme l'ancre de l'exclusion d'une trop grande part de la population. En s'aventurant sur des chemins buissonniers, le théâtre de rue s'inscrit pourtant aussi dans une continuité historique qu'il ignore bien souvent. « Depuis l'aube du XIX<sup>ème</sup> siècle, toutes les révolutions artistiques se sont laissées guider par l'euphorie d'une liberté à conquérir contre des règles devenues insupportables et par conséquent contre la tradition porteuse desdites règles. (...) Mais on sait désormais que la table rase est une dangereuse illusion. Où commence vraiment l'innovation ? Qu'est-ce qui la rend nécessaire ? Quelles sont ses racines, au-delà de cette ambition commune d'un commencement radical, voire

---

<sup>11</sup> « Les premières études spécifiquement consacrées aux occupants de la salle de théâtre n'ont (...) qu'une cinquantaine d'années » souligne Marie-Madeleine Mervant-Roux. Elles « ont d'abord envisagé ceux-ci ensemble, comme un groupe d'une nature originale : l'article de Léon Chancereau écrit en 1944 s'intitulait « Du Public » ; Jean Vilar rédigea en 1946 sa « Définition du public » ; Jean Doat, l'année suivante, (...) inventa pour analyser ce groupe une psychologie nouvelle qui n'était plus « de masse » [*La Psychologie collective et le théâtre*, Paris, Editions de Flore, 1947]. Une histoire et une sociologie spécifiques se sont ensuite développées : *Le Public de théâtre et son histoire* de Maurice Descotes est publié en 1964 ; « Le public du Festival d'Avignon 1967 », de Janine Larrue, en 1968. La notion de spectateur n'apparaît encore qu'exceptionnellement dans les années cinquante (l'article de David Victoroff, « Le paradoxe du spectateur », est de 1955). Elle s'affirme deux décennies plus tard ; plusieurs champs disciplinaires sont alors concernés : la psychanalyse (le livre d'Octave Mannoni, *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*, est de 1969), la sémiologie (*L'École du spectateur* d'Anne Ubersfeld paraît en 1981) et l'esthétique de la réception (illustrée en France par Patrice Pavis). » idem, p.58

virginal ? »<sup>12</sup> La place et la fonction du spectateur dans le théâtre de rue constituent-elles un renouveau radical ? Un bouleversement fondamental du rapport spectateur - œuvre ? « Qu'on élève symboliquement un quatrième mur entre l'acteur et le spectateur pour ne laisser à ce dernier que la seule fonction de voyeur anonyme d'une action réelle, comme le préconise Diderot, ou qu'on fasse tomber ce mur – comme Pirandello et bien d'autres avant lui au XVII<sup>ème</sup> siècle –, par des effets de mise en abyme, pour briser l'illusion et dévoiler la vérité du théâtre, il s'agit toujours d'affirmer, même en le niant, le « chassé croisé » fondamental entre scène et salle, et de définir la relation regardé/regardant. »<sup>13</sup> En organisant dans une grande liberté les conditions de la rencontre entre acteurs et spectateurs, les artistes du théâtre de rue offrent-ils au spectateur une fonction innovante ? La question au cœur de la présente recherche continue de se préciser : en quoi les créations de théâtre de rue modifient-elles la place et la fonction du spectateur dans la représentation théâtrale ? Quelles sont les spécificités de cette fonction ? En étudiant le spectateur du théâtre de rue, est-il possible de percer un tant soit peu le mystère de ce « grand inconnu de l'hémisphère obscur du théâtre »<sup>14</sup> ? « La véritable fonction du spectateur est une chose difficile à comprendre ; il est là et, en même temps, il n'est pas là »<sup>15</sup> souligne Peter Brook. Le spectateur du théâtre de rue, pour ce qui le concerne, est bel et bien là : voyant, vu, exposé aux regards de l'acteur et de tous. Et si le théâtre de rue devenait un prisme d'observation ? La loupe du chercheur enquêtant sur le spectateur.

### ***Les relations acteurs - spectateurs révélatrices d'esthétiques***

« Parler des arts de la rue d'un strict point de vue esthétique relève de la gageure. Pour une raison bien simple qui renvoie directement à la question de la définition de ces arts dont on remarquera au passage qu'ils sont nommés au pluriel. Sur quel corpus travailler ? Une seule constatation peut être faite : divers, variés, les arts de la rue sont hétérogènes, pluriels comme on dirait aujourd'hui. C'est leur première caractéristique (...). »<sup>16</sup> Les problèmes de définition du champ sont en effet nombreux. Au cœur même des arts de la rue, qu'est-ce que le théâtre

---

<sup>12</sup> BOUCRIS, Luc. FREYDEFONT, Marcel. « Espace et frontières des arts : territoire, scène, plateau. » *Etudes Théâtrales*, 2003, n°27, p.12

<sup>13</sup> DECROISSETTE, Françoise. « Avant-propos. Inventer le spectateur du passé. » in DECROISSETTE, Françoise. (sous la direction de) *Les Traces du spectateur – XVIIème-XVIIIème siècles*. Vincennes : PUV, 2006, p.6

<sup>14</sup> REINHARDT, Max. Cité par MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. « Le créateur obscur. » *Les Cahiers de la Comédie Française*, 1994, n°11, p.55

<sup>15</sup> BROOK, Peter. *L'Espace vide*. Paris : Seuil, 1977, p.76

<sup>16</sup> HAN, Jean-Pierre. « Les arts de la rue : questions artistiques. » *Première contribution du groupe de travail sur les arts de la rue*. 1998, p.14. Document de travail interne cité avec l'autorisation de HorsLesMurs.

de rue ?<sup>17</sup> Le choix du champ disciplinaire étudié (le théâtre de rue comme sous-genre des arts de la rue) oblige à apporter des réponses méthodologiques et à borner un terrain d'étude particulièrement foisonnant. En retour, la place du spectateur et la relation entre l'acteur et le spectateur dans le cadre de représentation à dispositif non-frontal s'avèrent de féconds révélateurs d'esthétiques. L'observation des spectateurs et le recueil de leur discours, confrontés à des analyses formalisées de spectacles faisant office de terrain, révèlent en creux les caractéristiques artistiques induites par le bouleversement de la place du spectateur dans la représentation. Alors que la recherche portant sur les arts de la rue reste largement à poursuivre, le présent travail s'inscrit dans une dynamique de « connaître et faire connaître »<sup>18</sup> le secteur. Sans angélisme aucun, il s'agit de creuser la problématique de la relation au public qui, si elle semble au centre des enjeux artistiques, esthétiques et professionnels (notamment en termes de modes de diffusion), n'est que très partiellement approfondie et décortiquée<sup>19</sup>. Or il y a fort à parier que comme toute interrogation touchant au destinataire d'une œuvre et aux caractéristiques de sa réception et de son appropriation de celle-ci, les ambiguïtés soient nombreuses et, pour certaines, paradoxalement fondatrices.

### ***Une démarche de va-et-vient entre théorie et terrain***

La thèse s'articule en trois temps qui, dans la mise en œuvre, se sont déroulés simultanément, permettant un va-et-vient entre théorie et terrain, recherche et action, observation et réflexion. S'il existe aujourd'hui des ouvrages et des articles portant sur les arts de la rue (assez peu se penchent exclusivement sur le théâtre de rue), il est nécessaire d'opérer un travail d'analyse et de synthèse global afin de construire un socle théorique solide. La première partie se consacre donc à ce panorama théorique en posant tout d'abord les tenants et les aboutissants du contexte d'observation du spectateur, la représentation théâtrale de rue. Pacte de représentation, caractéristiques du jeu d'acteur et relation à l'espace sont explorés comme autant de paramètres conditionnant la réception du spectacle par le spectateur. Un zoom

---

<sup>17</sup> La définition du genre artistique a constitué la première étape de notre recherche sur cet objet. GONON, Anne. *Qu'est-ce que le théâtre de rue ? De la définition d'un genre artistique*. Mémoire d'Institut d'Études Politiques, Lyon, 2001

<sup>18</sup> « Connaître et faire connaître les arts de la rue » est le nom du groupe de travail que Philippe Chadoir a animé dans le cadre du Le Temps des arts de la rue, plan triennal mis en œuvre par le ministère de la Culture, HorsLesMurs et la Fédération des arts de la rue \*. Le Temps des arts de la rue, lancé en 2005, s'achève en 2007. Il avait, entre autres, pour axes la consolidation de la structuration du secteur au travers de la labellisation de neuf lieux devenus Centres nationaux des arts de la rue, le conventionnement de compagnies, le développement de la diffusion, etc. ([www.tempsrue.org](http://www.tempsrue.org)) \* La Fédération des arts de la rue est une association de professionnels et d'artistes militant en faveur du secteur. ([www.lefourneau.com/lafederation](http://www.lefourneau.com/lafederation))

<sup>19</sup> Au sens propre de débarrasser de son écorce, de son enveloppe, de sa caparace et, au sens figuré, d'analyser minutieusement le sous-texte au-delà du discours entendu.

focalisant sur l'objet lui-même permet de cerner les spécificités de la condition de spectateur en rue. Le discours du secteur sur la question du public fait par ailleurs l'objet d'une analyse, fournissant les premiers éléments de connaissance quant à une fonction singulière. Dans un deuxième temps, le spectateur est étudié dans son milieu naturel. L'adoption d'une approche ethnographique permet d'appréhender les spectateurs comme les membres d'une communauté (le terme est employé à dessein car il va s'avérer récurrent) dont le chercheur tente de comprendre les règles de vie, les préceptes et les codes. Des spectacles, agissant tels des prismes d'observation, sont décryptés du point de vue de la place du spectateur. Des observations et des entretiens réalisés auprès de spectateurs assurent un premier niveau d'analyse quant à la réception du spectacle par le public. Cette enquête de terrain doit éprouver et préciser les ambivalences inhérentes à la place du spectateur dans le théâtre de rue pointées par l'approche théorique. La troisième partie permet de prendre du recul pour œuvrer à une mise en perspective plus large. Quels sont les effets du théâtre de rue sur le spectateur ? Quelle est la nature de la relation acteur - spectateur dans la représentation théâtrale ? A partir du travail mené, une fonction du spectateur au théâtre de rue émerge-t-elle ? Quelles en sont les spécificités et les enjeux induits ? Capitalisant les apports théoriques et méthodologiques de champs aussi variés que les sciences de l'information et de la communication, la sociologie et les études théâtrales, la démarche relève d'une concrétion pragmatique construite autour d'un sujet anticonformiste exigeant du sur mesure.

### ***La réception, un objet sensible et fragile***

« Comment dépasser ce que les sémioticiens appellent les analyses ou hypothèses dogmatico-normatives issues des écrits d'auteurs, de metteurs en scène, de théoriciens qui envisagent – voire règlent – de l'extérieur les comportements, les réactions, l'impact du spectateur sur l'écriture et la représentation ? Quelles analyses de la singularité subjective du spectateur, de son émotion proposer, qui mettent en évidence les processus d'évaluation, de mémorisation, d'interprétation, à travers lesquels « le spectateur donne une structuration cohérente à son expérience » sans pour autant, la plupart du temps, en livrer le témoignage ? Comment connaître les usages individuels, secrets, fugitifs, des spectateurs, par lesquels ils s'approprient une œuvre théâtrale, qui sont faits d'environnement politique, social, culturel et artistique, de vécu social et intime, et d'associations – sensibles, psychologiques, mémorielles – fugaces, suscitées par la vision/audition d'une œuvre en représentation ? »<sup>20</sup>

La réception est un très volatil objet de recherche et Françoise Decroisette pointe avec une grande acuité la difficulté de l'entreprise. S'attacher à rendre tangible la réception d'un spectacle par les spectateurs relève peut-être d'une mission impossible. Si les spectateurs

---

<sup>20</sup> DECROISSETTE, Françoise. op.cit., p.8

livrent rarement tel que le témoignage d'un délicat processus d'interprétation et d'appropriation (largement inconscient d'ailleurs), des clés de lecture apparaissent au cœur des entretiens. Entre les lignes et malgré les hésitations dues à ce qui semble relever de l'indicible, ces libres paroles nous apprennent autant sur les spectateurs que sur les spectacles eux-mêmes. C'est ce processus que notre recherche tente, en filigrane, de mettre à jour. « Au XIX<sup>ème</sup> siècle, parlant du théâtre en musique, Berlioz écrivait que le public est un « être multiple, juste ou injuste, raisonnable ou capricieux, naïf ou malicieux, enthousiaste ou moqueur, (...) facile à entraîner et si rebelle parfois (...) »<sup>21</sup> Espérons, en toute modestie, faire un tant soit peu mentir Berlioz à l'issue de notre voyage.

---

<sup>21</sup> DECROISSETTE, Françoise. op.cit., p.6 et p.7 (citant BERLIOZ, Hector. *Mémoires*. Paris : Flammarion, 1991, p.484 et p.485)

# **Première partie**

## **Représentation, acteur et espaces, les fondements du théâtre de rue : un contexte d'exécution malléable**

Replacer les pratiques actuelles du théâtre de rue dans une perspective théorique est la première étape de la constitution d'un cadre de réflexion, socle de la recherche. Loin de proposer une nouvelle histoire du théâtre et de la mise en scène<sup>22</sup>, l'approche se concentre sur la construction et la mise en perspective d'une théorie du spectateur du théâtre de rue. Souvent en rupture et en innovation, le théâtre de rue s'inscrit dans une continuité théâtrale qu'il contribue à questionner et à faire évoluer. L'intention n'est pas de minorer sa spécificité artistique en tentant de fondre cette discipline dans le théâtre mais, au contraire, de souligner ses caractéristiques propres, dans le cadre de la représentation. La représentation est précisément la notion définie et analysée en premier lieu, suivie des notions d'acteur puis d'espace. Ces trois pôles sont les piliers d'un contexte d'exécution malléable au sein duquel le spectateur vient prendre place. L'approche théorique aborde séparément ces trois notions (représentation, acteur, espace) auxquelles s'ajoute ensuite le spectateur ; elles sont pourtant intimement liées dans le temps du théâtre et les références croisées sont constantes. Cette construction théorique aboutie, l'élaboration d'une typologie raisonnée permet la formalisation des facteurs conditionnant la réception du spectacle par le spectateur et fournit une première grille de décryptage des propositions artistiques ; comme un avant-goût des études de cas présentées en deuxième partie qui illustrent l'interdépendance entre les quatre points d'ancrage du théâtre de rue.

---

<sup>22</sup> Voir, entre autres : DE JOMARON, Jacqueline. (sous la direction de) *Le théâtre en France, Tome 1 : du Moyen-Age à 1789*. Paris : Armand Colin, 1988. DE JOMARON, Jacqueline. (sous la direction de) *Le théâtre en France, Tome 2 : de la Révolution à nos jours*. Paris : Armand Colin, 1989. BABLET, Denis. *La mise en scène contemporaine. Volume I – 1887-1914*. Bruxelles : La Renaissance, 1968. DE JOMARON, Jacqueline. *La mise en scène contemporaine. Volume II – 1914-1940*. Bruxelles : La Renaissance, 1968



# Chapitre 1 – Représentation et acteur : les spécificités du théâtre de rue

---

L'identification des divergences avec le modèle théorique structurel fait émerger les singularités de la représentation théâtrale de rue et permet d'en cerner les fondements et enjeux esthétiques. C'est la première étape de travail visant à formaliser le contexte d'observation et d'étude de la fonction du spectateur dans le théâtre de rue.

## I. Le temps de la représentation de rue : le surgissement du théâtre

### 1. Aux fondements de la représentation théâtrale de rue

#### 1.1. La confrontation de deux groupes, fondement archaïque du théâtre

##### 1.1.1. Territoires et statuts symboliques, une corrélation inhérente au théâtre

« [L]e théâtre est bien (...) cette pratique qui calcule la place regardée des choses : si je mets le spectacle ici, le spectateur verra cela ; si je le mets ailleurs, il ne le verra pas, et je pourrai profiter de cette cache pour jouer d'une illusion (...). La représentation ne se définit pas directement par l'imitation : se débarrasserait-on des notions de « réel », de « vraisemblable », de « copie », il restera toujours de la « représentation », tant qu'un sujet (auteur, lecteur, spectateur ou voyeur) portera son regard vers un horizon et y découpera la base d'un triangle dont son œil (ou son esprit) sera le sommet. »<sup>23</sup>

La formulation de Roland Barthes rend intelligibles les deux axes intrinsèquement liés qui fondent la représentation : l'organisation spatiale du regard. La représentation, c'est l'orientation du regard de celui qui voit. L'art de la représentation n'existe pas sans regardant. C'est le regard du regardant qui fait exister le regardé. La représentation théâtrale est, avant toute chose, la disposition, dans un espace donné, de deux aires qui vont se confronter : l'aire où l'on joue et l'aire d'où l'on regarde. En grec, *theatron* désigne d'abord le « lieu d'où l'on voit », en l'occurrence les gradins de l'hémicycle. Ce n'est que « par extension » que le terme désignera ensuite « le bâtiment lui-même, y compris la scène, et jusqu'à l'art même qu'on y pratique »<sup>24</sup>. La représentation théâtrale induit également une notion de temporalité : les deux aires vont se retrouver en un lieu à un moment donné. C'est donc, en soi, un événement ; un temps de convocation qui va assurer une rencontre entre deux groupes.

La différenciation entre ces deux aires spatiales est d'ordre topographique. Elle donne naissance à l'art de la scénographie que Guy-Claude François définit « comme l'art de créer

---

<sup>23</sup> BARTHES, Roland. *L'obvie et l'obtus*. Paris : Seuil, 1982, p.86

<sup>24</sup> NAUGRETTE, Florence. *Le plaisir du spectateur de théâtre*. Rosny-sous-Bois : Bréal, 2002, p.49

l'espace de représentation – celui dans lequel un acteur est confronté à un public ou à une caméra, ou celui dans lequel un amateur est confronté à un objet d'art. Il s'agit bien là de *deux territoires*. Entre les deux... une frontière ! C'est cette division que le scénographe se doit de maîtriser, pour la transformer en un instrument de relation d'intimité ou d'illusion. »<sup>25</sup> Cette séparation physique des deux groupes a un pendant symbolique, l'existence de différents statuts. Le terme « statut » désigne la fonction que se voit attribuer l'individu dans le cadre de la représentation : le spectateur a la fonction du regardant tandis que l'acteur a la fonction du joueur. Il y a face-à-face entre deux statuts qui induisent des comportements différents. Le lieu d'où l'on voit est l'espace du spectateur ; c'est là que s'exerce l'activité du regardant. Le lieu où l'on agit est celui de l'acteur.

Le théâtre a ainsi pour fondement une corrélation étroite entre un territoire spatial donné et un statut symbolique. L'articulation entre les deux sphères tient au regard. Celui des spectateurs se porte sur les acteurs qui n'existent qu'à travers lui. La dimension performative de la représentation émerge nettement dans cette première définition. Le théâtre est un événement de médiation entre ces deux groupes.

### *1.1.2. Le pacte de représentation, la mise en relation tacite de deux statuts*

Si la représentation théâtrale s'organise autour de ces deux territoires, elle repose logiquement sur la relation qui les unit. L'appartenance physique à l'un des deux groupes, et donc à l'un des deux espaces, induit un statut symbolique et temporaire. Comment expliquer que ce rassemblement fasse événement ? La représentation, pour exister, exige un pacte entre les spectateurs et les acteurs. Anne Ubersfeld parle de contrat :

« Le fait même de la représentation suppose un accord préalable, une sorte de *contrat* passé entre les praticiens et les spectateurs, contrat qui ne précise pas seulement le fait même de la représentation, avec ses conditions socio-économiques, mais le mode de représentation, et le code de perception du spectacle. (...) [L]e contrat (...) peut se résumer ainsi : « *Je vais dire ce que tu vas pouvoir entendre (et voir)* », s'y inscrit aussi la formule contraire : « *Je vais dire ce que tu n'es pas préparé à voir ni à entendre* ». »<sup>26</sup>

Le pacte de représentation est une convention instaurée entre acteurs et spectateurs, un accord régissant de manière tacite les comportements considérés comme adaptés à l'espace de représentation. « A chaque époque, écrit Denis Bablet, à chaque étape de l'histoire sociale, répond un certain type de lieu théâtral, défini par une organisation précise de l'espace,

---

<sup>25</sup> FRANÇOIS, Guy-Claude. « Frontière. » *Etudes Théâtrales*, 2003, n°27, p.108 (souligné par nous)

<sup>26</sup> UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre. Volume II – L'école du spectateur*. Paris : Belin, 1996, p.254 et p.255 (souligné par l'auteur)

l'institution d'un rapport déterminé entre la salle et la scène, une répartition du public, qui n'est que le reflet des structures et des idéaux sociaux. Le rapport salle - scène correspond d'autre part aux nécessités d'une dramaturgie possédant ses lois et ses moyens d'expression, à la manière dont une société se représente le monde, à ses modes de représentation (...). »<sup>27</sup> Ainsi, alors qu'au XVII<sup>ème</sup> siècle les spectateurs du parterre, debout, discutaient entre eux à haute voix, les spectateurs du Théâtre National de Chaillot acceptent aujourd'hui d'être assis, dans le noir, face à la scène et de faire silence pendant toute la durée de la représentation.

L'un des fondements du pacte de représentation contemporain est le principe du quatrième mur. Si l'on doit une telle formulation à l'acteur et metteur en scène Antoine, c'est Denis Diderot qui, le premier, a énoncé la convention actuelle : « Imaginez sur les bords du théâtre un grand mur qui vous sépare du parterre ; jouez comme si la toile ne se levait pas. »<sup>28</sup> « Les bases de la modernité sont jetées, commente Georges Banu, instaurant ce que l'on peut désigner comme étant le pacte fondateur, le pacte de clôture. Diderot le préfigure et Constantin Stanislavski le scelle : scène et salle doivent cesser de communiquer directement pendant la durée de l'exercice théâtral. »<sup>29</sup> Diderot révolutionne le contexte de la représentation théâtrale alors régi par la bruyante et perturbante présence des spectateurs du parterre qui interpellaient parfois les acteurs. Les acteurs ne doivent plus être soumis à la dictature du public. Depuis, le théâtre occidental s'est construit autour de ce pacte du quatrième mur. Les salles elles-mêmes ont été, et continuent d'être, érigées autour de l'axe principal qu'est la rampe – frontière physique entre les deux aires. Les formes théâtrales questionnant ce pacte se sont multipliées au XX<sup>ème</sup> siècle. Parmi elles, le théâtre de rue.

## 1.2. La rue : théâtre du franchissement

### 1.2.1. Transgresser la frontière

« [Dans] quelque lieu qu'il se donne, tout spectacle suppose la coexistence, simultanée ou distincte, de deux espaces : celui où l'on joue et celui d'où l'on regarde (et écoute) jouer.

*Pareille frontière est, en principe, infranchissable.* Aux spectateurs la salle, aux comédiens les planches. Ceux-ci viennent des coulisses, du dedans, du ventre du théâtre ; ceux-là arrivent de la ville, du dehors. Entre eux, tout contact est proscrit. Il y a une entrée des artistes et celle du public. La première est souvent exigüe, tortueuse et confidentielle. L'autre, un vestibule doublé parfois d'un péristyle, est solennelle, ostentatoire. Ce seront aussi leurs sorties respectives. Ici, on n'échange pas les rôles.

---

<sup>27</sup> BABLET, Denis. « La remise en question du lieu théâtral au vingtième siècle. » in BABLET, Denis. JACQUOT, Jean. (sous la direction de) *Le lieu théâtral dans la société moderne*. Paris : CNRS, 1988, p.13

<sup>28</sup> DIDEROT, Denis. Cité par BANU, Georges. *L'Homme de dos. Peinture, théâtre*. Paris : Adam Biro, 2000, p.92

<sup>29</sup> idem

*Toute frontière, cependant, appelle le franchissement. »*<sup>30</sup>

Le pacte de représentation reposant sur le quatrième mur est devenu force de loi. L'organisation spatiale du théâtre en salle se fonde sur ce principe. Confronté à une vision du monde mise en représentation par des acteurs endossant des rôles, le spectateur est face à la scène, regardant en silence. Toute loi engendrant sa propre transgression, vives sont les aspirations à franchir cette frontière. C'est la tentation première du théâtre de rue qui se construit sur son abolition. La représentation théâtrale de rue modifie le pacte de représentation en rejetant l'un des fondements de la salle : la séparation physique de deux aires. Que devient alors la différenciation symbolique ? La corrélation entre espaces physiques distincts et statuts symboliques ne disparaît-elle pas quand la frontière s'efface ? Et avec elle la différenciation de statuts ? Qu'induit pour la représentation un tel franchissement qui bouleverse la relation même au spectateur ? Le pacte du quatrième mur engage une négation symbolique de la présence du spectateur. Renoncer au quatrième mur implique-t-il de « jouer en sachant qu'il y a quelqu'un » ? Que cela peut-il signifier ?

### *1.2.2. L'adéquation transgression - principe d'abolition*

Dans un rapport commandé par HorsLesMurs<sup>31</sup> en 1997 s'appuyant sur une soixantaine d'entretiens réalisés auprès d'artistes et d'acteurs historiques du secteur, Michel Simonot résume et synthétise les spécificités des arts de la rue avancées par les interviewés. Y figurent notamment celles-ci : « On est, avant tout, hors des lieux de la « convention » ; « Nous vivons dans la liberté, hors des contraintes institutionnelles. »<sup>32</sup> Le théâtre de rue est un mouvement de liberté : jouer où on le désire, partout si possible, sans limites d'espace, de temps, sans cadre. La « convention », pour reprendre le terme utilisé par les artistes, incarnée par le spectacle en salle articulé autour du pacte de clôture, fait figure de loi à transgresser. Cet élan de rejet correspond également à un certain échec de la démocratisation culturelle qui fait constater aux artistes un gouffre entre la population et le théâtre de salle, fréquenté par une part limitée de spectateurs. Jouer dans la rue, « c'est une manière de rencontrer ma société, de refuser de ne rencontrer que les 16% de la société qui va dans les théâtres, et d'essayer de m'intéresser aux 84% autres, que j'ai du mal à rencontrer, comme tout le monde. On

---

<sup>30</sup> DORT, Bernard. *Le jeu du théâtre. Le spectateur en dialogue*. Paris : P.O.L, 1995, p.40 (souligné par nous)

<sup>31</sup> HorsLesMurs est le centre de ressources pour le développement des arts de la rue et de la piste, basé à Paris. ([www.horslesmurs.asso.fr](http://www.horslesmurs.asso.fr))

<sup>32</sup> SIMONOT, Michel. « L'art de la rue : scène urbaine, scène commune ? » *Rue de la Folie*, 1999, n°3, Dossier spécial « L'art de la rue : scène urbaine, scène commune ? Première contribution du groupe de travail sur les arts de la rue. », p.6

rencontre sa classe sociale, c'est pas facile de rencontrer les gens (...). »<sup>33</sup> En écho à Bruno Schnebelin, co-directeur artistique de la compagnie Ilotopie<sup>34</sup>, Philippe Saunier-Borrell, directeur du Centre national des arts de la rue Les Pronomade(s) en Haute-Garonne<sup>35</sup>, cherche à « donner la possibilité du droit d'accès, d'un droit de regard sur les formes de théâtre qui se font aujourd'hui. (...) On se satisfait du fait que 90% [de la population] n'y va jamais [au théâtre]. (...) Ce qui me motive, c'est de donner cette possibilité. »<sup>36</sup> Si les modes esthétiques d'investissement de l'espace public sont multiples, la volonté originelle est bien de chercher à « élargir le champ des personnes interpellées »<sup>37</sup>. Le théâtre de rue n'a donc pas restreint la question de l'accessibilité au fait de jouer dehors. Il a généré une forme esthétique en écho à sa tentative de provoquer la rencontre entre artistes et spectateurs, d'où la transgression de la frontière séparant spectateurs et acteurs. Une démarche artistique ancrée dans un positionnement politique – rendre l'art accessible à tous – suscite l'émergence de nouvelles formes<sup>38</sup>. Dès lors, le pacte de représentation entre aire des regardants et aire des regardés est chaque fois renouvelé et exige l'instauration d'un sas de codification qui révèle le code à l'œuvre aux spectateurs. Le sas de codification pose les règles du jeu de la représentation.

## 2. Le temps du théâtre de rue : la représentation

### 2.1. Le théâtre de l'éphémère

#### 2.1.1. Le théâtre ex-nihilo

Les définitions jusqu'alors posées semblent aller dans un sens univoque : le théâtre de rue est bien « une forme de théâtre »<sup>39</sup>. Les formes multiples que peuvent prendre les propositions de rue interrogent pourtant cet état de fait. Sylvia Ostrowetsky a décrit, pour sa part, le spectacle

<sup>33</sup> SCHNEBELIN, Bruno. Entretien réalisé le 21 mars 2004.

<sup>34</sup> La compagnie Ilotopie, co-dirigée par Bruno Schnebelin et Françoise Léger, propose dès les années 80 des interventions artistiques (spectacles et installations) marquées par une forte dimension plastique et un lien à la performance. La compagnie dirige le Citron Jaune, Centre national des arts de la rue à Port Saint Louis du Rhône dans les Bouches-du-Rhône. ([www.ilotopie.com](http://www.ilotopie.com))

<sup>35</sup> Les Pronomade(s) en Haute-Garonne, Centre national des arts de la rue, dirigé par Philippe Saunier-Borrell, programme une saison des arts de la rue et du cirque à l'échelle du territoire du pays de Comminges. Un lieu de résidence et de fabrication est en cours de construction à Encausse-les-Thermes. ([www.pronomades.org](http://www.pronomades.org))

<sup>36</sup> SAUNIER-BORRELL, Philippe. VIAN, Marion. Entretien réalisé le 22 juillet 2005.

<sup>37</sup> CRESPIEN Michel. Entretien réalisé le 9 août 2005. Michel Crespin est le fondateur de Lieux Publics, Centre national de création des arts de la rue à Marseille ([www.lieuxpublics.com](http://www.lieuxpublics.com)), du festival international de théâtre de rue d'Aurillac ([www.aurillac.net](http://www.aurillac.net)) et de la FAI AR (Formation Avancée et Itinérante des Arts de la Rue, [www.faiar.org](http://www.faiar.org)).

<sup>38</sup> Cette démarche s'inscrit dans le droit fil de la réflexion de Romain Rolland qui formule dans son ouvrage *Le Théâtre du Peuple* les conditions permettant l'émergence d'un théâtre populaire. L'hypothèse d'une filiation entre théâtre de rue et théâtre populaire a émergé à mesure de la recherche et est développée comme une piste d'approfondissement dans le dernier chapitre. Voir chapitre 9, II., 1.2. Romain Rolland, Copeau, Vilar... des pères inconnus. ROLLAND, Romain. *Le Théâtre du Peuple*. Bruxelles : Complexe, 2003 (1<sup>ère</sup> édition en 1903)

<sup>39</sup> DELFOUR, Jean-Jacques. « Rues et théâtre de rue. Habitation de l'espace urbain et spectacle théâtral. » *Espaces et Sociétés, Les langages de la rue*, 1997, n°90-91, p.147

de rue comme une « critique radicale de la scène théâtrale » dans la mesure où « la rue implique en effet un autre dispositif qui défait la définition même de représentation et engage de façon différente, non seulement physiquement mais moralement, le spectateur »<sup>40</sup>. Dans un chapitre consacré à la « figure du théâtre »<sup>41</sup>, Philippe Chaudoir interroge cette évidence : en quoi le théâtre de rue est-il du théâtre ? L'auteur rappelle que le théâtre « consacre une relation, celle d'un acte artistique et d'un public conjointement présents, d'un espace et d'un temps qui leur sont communs »<sup>42</sup>. A l'inverse des arts plastiques, « la dimension spectaculaire de l'acte est (...) fondamentale : ce qui se performe, ce qui va advenir (...) »<sup>43</sup>. Autre point crucial, le théâtre est une forme de médiation caractérisée par la mise à distance. « C'est en cela qu'il s'agit d'une re-présentation. »<sup>44</sup> Il faudrait donc, pour le théâtre de rue, davantage parler de « processus de théâtralisation tout à la fois comme conjonction d'un spectacle et d'un public et comme médiation représentative »<sup>45</sup>. A travers l'analyse de leur discours, Philippe Chaudoir montre que les artistes de rue « font théâtre » et que la ville, elle-même, « peut devenir théâtre »<sup>46</sup>. C'est un processus de théâtralisation, une « conjonction de cette mise en scène distanciée avec la constitution d'un public qui n'est pas là dans une célébration collective mais dans un double regard spécifique au théâtre, regarder et se regarder (...). Non plus Faire Un, comme dans la fête, mais Faire Public. »<sup>47</sup>

Jean-Jacques Delfour, quant à lui, affirme que « l'important est de prendre conscience que c'est la même règle qui fonctionne dans les murs comme hors les murs ; c'est la même règle qui organise dans la salle de théâtre et dans la rue »<sup>48</sup>. Cette règle, c'est la « microsociologie du quadrillage » : « chaque activité humaine, à l'instar de la maison dont chaque pièce correspond à un certain usage du corps, a son lieu et son moment propre »<sup>49</sup>. « Ainsi la topologie générale de la société normale consiste à faire entrer les lieux de vie dans un cadastre, avec un compartiment spécial pour la jouissance théâtrale. »<sup>50</sup> Le théâtre de rue entend développer, contre cette répartition segmentée, « une jouissance plurielle des lieux »<sup>51</sup>.

---

<sup>40</sup> OSTROWETSKY, Sylvia. « La rue et la thébaïde. » *Espaces et Sociétés, Les langages de la rue*, 1997, n°90-91, p.140

<sup>41</sup> CHAUDOIR, Philippe. Discours et figures de l'espace public à travers les « Arts de la Rue ». *La Ville en scènes*. Paris : L'Harmattan, 2000, p.177

<sup>42</sup> idem, p.180

<sup>43</sup> id.

<sup>44</sup> id.

<sup>45</sup> id.

<sup>46</sup> id., p.182

<sup>47</sup> id., p.184

<sup>48</sup> DELFOUR, Jean-Jacques. op.cit., p.150

<sup>49</sup> idem, p.149

<sup>50</sup> id., p.154

<sup>51</sup> id.

Jean-Jacques Delfour cite à l'appui la formule prônée par Hervée de Lafond et Jacques Livchine, co-directeurs artistiques du Théâtre de l'Unité, lorsqu'ils dirigeaient le Centre d'art de plaisanterie<sup>52</sup> de Montbéliard : « Il ne s'agit pas simplement de remplir le théâtre de Montbéliard, mais de remplir Montbéliard de théâtre ». « Ainsi le théâtre de rue veut montrer qu'il peut y avoir une jouissance théâtrale des lieux, au-delà du lieu qui est prévu à cet effet. »<sup>53</sup> Dès lors, en quoi le théâtre de rue respecte-t-il la microsociologie du quadrillage en remplissant la rue de théâtre ? Ne va-t-il pas, précisément, à son encontre ? C'est qu'il substitue « la règle du théâtre à la règle de la rue »<sup>54</sup> investie. En d'autres termes, pour revenir aux propos d'artistes cités par Philippe Chadoir : « la ville devient théâtre », les artistes « font théâtre ». « L'acte d'ouverture, poursuit Jean-Jacques Delfour, consiste (...) à s'emparer d'un lieu non prévu pour l'effet théâtral, et à y faire du théâtre au moyen d'outils, de signes et de techniques qui ne sont pas fondamentalement étrangers au théâtre normal. »<sup>55</sup> Au-delà de la transgression de la règle du quatrième mur, le théâtre de rue est également transgressif de par sa volonté à vouloir faire théâtre là où il ne devrait pas y en avoir.

### *2.1.2. Du surgissement à la disparition*

« C'est la représentation qui donne au lieu son caractère théâtral. »<sup>56</sup> Dans le temps de la représentation, la rue devient espace théâtral. Les règles de vie et de comportement sont temporairement bouleversées. On s'assoit dans la rue, on monte sur les abribus, on s'attroupe, on se serre, on se regarde... « Je pense quand même que le théâtre, ce n'est pas un bâtiment. C'est une pratique. C'est dommage que ce soit devenu un bâtiment, une architecture. Et à partir du moment où c'est une pratique, (...) et bien je me revendique comme théâtre (...). [C]ela ne doit pas être un bâtiment, un huis clos. »<sup>57</sup> La distinction que Bruno Schnebelin établit entre le « bâtiment » et la « pratique » illustre un des piliers de la conception du théâtre par les artistes de rue. Pratiquer, c'est s'adonner, se livrer à une activité, une occupation. C'est l'acteur qui « fait du théâtre », qui joue ; c'est l'individu qui va devenir spectateur, qui va « assister à du théâtre ». La « pratique » renvoie à un temps particulier au cours duquel des individus se rassemblent pour, dans le cas présent, donner ou assister à une représentation. Le lieu est l'espace d'accueil de cette volonté de faire théâtre ensemble ; ce n'est pas

---

<sup>52</sup> Le Théâtre de l'Unité a dirigé la Scène Nationale de Montbéliard, alors rebaptisée Le Centre d'art et de plaisanterie, de 1991 à 2000. La compagnie est désormais implantée à Audincourt. ([www.theatredelunite.com](http://www.theatredelunite.com))

<sup>53</sup> DELFOUR, Jean-Jacques. op.cit., p.154

<sup>54</sup> idem, p.155

<sup>55</sup> id.

<sup>56</sup> BABLET, Denis. op.cit., p.13

<sup>57</sup> SCHNEBELIN, Bruno. Entretien. op.cit.

nécessairement un bâtiment. Pour les artistes de rue, il est même requis qu'il ne s'agisse pas d'un théâtre. Le théâtre de rue surgit donc dans l'espace public, manifestation d'une aspiration à la pratique du théâtre. Il a le pouvoir, par le temps de la représentation, de convoquer l'espace théâtral. Lorsqu'il disparaît, la ville reprend ses droits. Que reste-t-il de cette parenthèse aussitôt refermée ? A peine la parade passée, la circulation est rouverte et, derrière les derniers spectateurs du cortège, on aperçoit déjà le service de la voirie qui vient nettoyer les traces de l'événement. La potentialité du surgissement demeure pourtant : l'espace théâtral est virtuellement présent. La représentation théâtrale de rue est une incursion du théâtre dans le quotidien de l'espace urbain. Son seul jaillissement fait naître un champ des possibles : le théâtre, soudainement, devient pensable ici, là, et partout ailleurs. Le pacte de représentation scellé entre acteurs et spectateurs est un contrat chaque fois renouvelé dans cette apparition *in situ* du théâtre. La représentation théâtrale de rue réinvente systématiquement les termes de la convention liant acteurs et spectateurs.

## **2.2. La non primauté du texte**

La relation que le théâtre de rue entretient au texte conforte-t-elle l'idée qu'il est d'abord un art éphémère de la représentation ? Les évolutions du texte au théâtre aident à comprendre une relation distinctive à l'écrit.

### *2.2.1. Le décentrement du texte*

« Au commencement, il y a des textes, dont le parcours dessine une histoire du théâtre. Non que le texte soit tout le théâtre, mais dans la tradition occidentale, du moins, il a été et il est encore pour une grande part ce sur quoi se fonde le théâtre. Tout texte de théâtre, à coup sûr pour les œuvres du passé, (...) est porteur de ce que Bernard Dort appelle un « modèle de représentation » plus ou moins explicite qui constitue l'idée que l'auteur se fait de la représentation au moment où il écrit (...). »<sup>58</sup>

La fin du XIX<sup>ème</sup> siècle se caractérise par un mouvement de décentrement du texte : « la parole poétique n'est plus l'élément déterminant et dominant de l'art dramatique »<sup>59</sup>. Antoine, entre autres, fait de la mise en scène un acte de création théâtrale en lui-même. Une évolution lente mais certaine va mener à ce que certains définiront comme une dictature du metteur en scène. « [L]e rôle du metteur en scène s'est hypertrophié, écrit Bernard Dort. Une fois admis qu'il était l'auteur du spectacle, ce metteur en scène s'est aussi voulu un auteur, au sens que

---

<sup>58</sup> DANAN, Joseph. RYNGAERT, Jean-Pierre. *Éléments pour une histoire du texte de théâtre*. Paris : Dunod, 1997, p.VII

<sup>59</sup> NAUGRETTE, Catherine. *L'esthétique théâtrale*. Paris : Nathan Université, 2000, p.24

l'on donnait à ce mot au XIX<sup>ème</sup> siècle. Il a revendiqué le statut de créateur. Le metteur en scène est devenu obèse. »<sup>60</sup>

En 1938, dans *Le Théâtre et son double*, Antonin Artaud « prône l'abandon du théâtre fondé sur la prééminence du texte, pour redécouvrir la dimension sacrée du théâtre événement pur, œuvre d'art totale »<sup>61</sup>. Dans sa droite lignée, les acteurs du collectif new-yorkais Living Theatre sont, dans le cadre de la création de *Paradise Now* en 1968, à la recherche « d'un mode de communication plus immédiat que le langage verbal »<sup>62</sup>. Leurs recherches se focalisent sur l'acteur et sur sa capacité à transmettre « des états d'une rare intensité au public. Il lui [l'acteur] fallait pour cela subir des entraînements particuliers où le texte occupait une place réduite en tant que matériau (...). »<sup>63</sup> Les metteurs en scène Bob Wilson, Tadeusz Kantor et la chorégraphe Pina Bausch, entre autres, contribuent eux aussi dans les années 70 et 80 à « ébranler bien des certitudes sur le statut de la représentation théâtrale et sur la place du texte. Ces artistes (...) ne viennent pas du tout du théâtre mais des arts visuels ou de la danse et pourtant ils font appel à du texte, souvent sous des formes de fragments répétitifs. (...) Tous s'intéressent au langage et aux bizarreries des codes existants qu'ils font s'entrechoquer. »<sup>64</sup> Quant aux réalisations du Théâtre du Soleil, elles procurent au spectateur un plaisir qui « tient précisément à la perception absolument simultanée et définitivement indissociable de tous les éléments du spectacle, fable, dialogue, danse, mime, costumes, architecture scénique construite comme une aire de jeu plus que comme un décor »<sup>65</sup>. De telles créations ont deux conséquences étroitement liées : le bouleversement du statut du texte et la remise en question de la place de l'auteur lui-même.

« La tradition lui [le texte] accordait une place exorbitante, la toute première, parfois au détriment des autres moyens d'expression scénique. La pensée moderne, quand elle envisage avec Barthes la représentation comme une partition, « un système de signes », refond le texte dans un ensemble signifiant où le processus sensible de la mise en scène occupe largement le terrain. »<sup>66</sup> L'évolution des techniques scéniques (scénographie, lumière, etc.) n'est pas non plus étrangère à ce mouvement. « En simplifiant, on pourrait dire que nous passons d'une pratique du théâtre où c'est le texte qui fait sens, à une pratique où tout fait sens (...). »<sup>67</sup> De telles perturbations ne provoquent pas pour autant la disparition de l'écriture dramatique mais

---

<sup>60</sup> DORT, Bernard. Cité par RYNGAERT, Jean-Pierre. *Lire le théâtre contemporain*. Paris : Dunod, 1993, p.47

<sup>61</sup> NAUGRETTE, Florence. op.cit., p.73

<sup>62</sup> RYNGAERT, Jean-Pierre. op.cit., p.37

<sup>63</sup> idem, p.38

<sup>64</sup> id., p.53

<sup>65</sup> NAUGRETTE, Florence. op.cit., p.74

<sup>66</sup> RYNGAERT, Jean-Pierre. op.cit., p.49

<sup>67</sup> idem, p.51

« elles remettent en cause la place de l'auteur en tant qu'artiste autonome ayant un statut privilégié dans le processus de création scénique »<sup>68</sup>. Une modification profonde de l'écriture dramatique s'opère, analysée par Michel Vinaver.

« Le récit n'est plus unificateur. (...) On passe de la fable brechtienne (qui proposait un récit exemplaire à la réflexion du public) à la fable « dissoute », en passant par la fable ambiguë (dont la construction est laissée au spectateur/récepteur). (...) Il y a atténuation, abolition de la ligne de partage entre l'imaginaire et le réel, entre l'histoire représentée et la représentation, entre le personnage et l'acteur-l'auteur-le spectateur, entre le lieu de l'action et la scène. Il y a interférence, interpénétration, mixage, brouillage des plans où la parole se prononce. La fiction théâtrale est trouée ou mise en abîme. »<sup>69</sup>

L'évolution se poursuit et va jusqu'à provoquer, dans les années 90 et 2000, un brouillage des notions mêmes d'« écriture », de « texte » et d'« auteur » que Michel Simonot décrit dans son ouvrage *De l'écriture à la scène : des écritures contemporaines aux lieux de représentation*<sup>70</sup>. Alors que « dans l'histoire du théâtre on le [l'auteur] plaçait au début de la chaîne de création », aujourd'hui « sa position est loin d'être aussi simple : (...) le processus de création peut ne pas nécessiter le besoin préalable d'un texte ou l'appeler en cours de travail »<sup>71</sup>. En réponse à cette mutation, le ministère de la Culture et de la Communication crée une subvention au titre des « dramaturgies non exclusivement textuelles » et reconnaît ainsi l'existence d'écritures dites scéniques<sup>72</sup>. Dans le même temps, les institutions incitent fortement les compagnies de rue à travailler sur le texte. « [L]e clivage entre ceux qui possèdent une culture cultivée et ceux qui ne l'ont pas apparaît, se souvient Michel Crespin. Or la culture cultivée nous renvoie depuis toujours que le théâtre de rue, le spectacle de rue, ne fait pas sens car il ne s'appuie pas sur du texte littéraire. »<sup>73</sup> Alors que le texte perd de son statut au théâtre, le théâtre de rue manque de légitimité de par son absence. Le texte demeure donc un facteur de légitimation pour un art alors dit « émergent », en quête de reconnaissance. « Il fallait introduire le texte dans le théâtre de rue, relate Michel Simonot. Personne ne s'était posé la question de la relation entre le texte et le théâtre de rue, il fallait simplement qu'il y en

---

<sup>68</sup> RYNGAERT, Jean-Pierre. op.cit., p.38

<sup>69</sup> VINAVER, Michel. Cité par IBOS, Jean-Pierre. *Mobylette. Conversation sur le théâtre et la mécanique*. Bordeaux : Script éditions, 2004, p.89

<sup>70</sup> SIMONOT, Michel. *De l'écriture à la scène : des écritures contemporaines aux lieux de représentation*. Paris : Théâtres-écritures, 2001

<sup>71</sup> idem, p.55

<sup>72</sup> Dans le cadre de l'aide à la création d'œuvres dramatiques, « des aides spécifiques peuvent être accordées, après avis de la commission, pour le montage des projets dont la dramaturgie, non exclusivement textuelle, peut faire appel à des expressions multiples (théâtre et musique, danse, mime, marionnettes, audiovisuel, arts plastiques, arts de la rue, etc., ...). » Extrait du descriptif du dispositif d'aide à la création d'œuvres dramatiques présenté sur le site du ministère de la Culture ([http://www.culture.gouv.fr/culture/dmdts/aide\\_creadrama.htm](http://www.culture.gouv.fr/culture/dmdts/aide_creadrama.htm)).

<sup>73</sup> CRESPIN, Michel. Entretien. op.cit.

ait. C'était une espèce d'injonction, une représentation toute faite de ce qu'était l'art légitime... ou des conditions de légitimation de l'art, donc en l'occurrence, la présence du texte. »<sup>74</sup> Le texte n'a pourtant jamais été absent du théâtre de rue. Il est simplement rarement confié à un auteur dramatique (la collaboration avec des auteurs est certes de plus en plus fréquente mais le développement de cette pratique est surtout notable depuis le début des années 2000) et il ne préexiste pas souvent à la création d'un spectacle. Enfin, il ne fait qu'exceptionnellement l'objet d'une fixation écrite destinée à être publiée. Prise de parole, écriture et texte sont intégrés à la pratique des artistes des compagnies. Le théâtre de rue s'affilie ainsi à l'élan de « l'émergence de la mise en scène »<sup>75</sup> et participe au développement des écritures dites contemporaines.

### 2.2.2. *Un art avant tout visuel ?*

La question de l'écriture suscite des réactions contrastées dans le champ des arts de la rue, témoignant de la coexistence de positionnements très divers à l'égard de cette problématique. Le texte est-il accessible à tous ? Est-il adapté au contexte de la rue ?

Le Living Theatre était en recherche d'un mode de communication plus immédiat que le langage verbal. Nombre de compagnies et d'artistes de rue s'inscrivent dans cette dynamique en adoptant une approche plus visuelle que textuelle, arguant de la plus grande accessibilité des images. « Les images sont beaucoup plus polysémiques que les mots, estime Bruno Schnebelin. Il y a une ségrégation forcée qui passe par les mots. On ne peut pas dire un mot dans l'espace public. Tout le monde ne pourra pas l'entendre. Alors qu'une image, tout le monde peut l'assimiler. Je pense que la langue est une barrière culturelle dans notre société telle qu'elle est actuellement. S'il y a encore une fabrication d'utopie, je crois que c'est par l'image, même si elle est bafouée par la publicité, les clips, la politique. »<sup>76</sup> Michel Crespin lui fait écho : « Le texte n'est pas le meilleur des matériaux par lequel je peux interpeller simultanément tous les gens qui me font face dans la rue. Qu'est-ce qui peut lier tous ces gens différents ? Le texte n'est pas du tout, pour moi, un élément fédérateur. Il dépend d'un vocabulaire, il dépend d'une syntaxe dont il faut avoir fait l'apprentissage. Par contre, le visuel, c'est quelque chose qui te nourrit. Les images rentrent très vite et tu les décryptes à partir de tes références. Donc l'image est le matériau privilégié pour appréhender le

---

<sup>74</sup> SIMONOT, Michel. Entretien réalisé le 31 mai 2005.

<sup>75</sup> DUSIGNE, Jean-François. « L'incandescence, la fleur et le garde-fou. » FARCY, Gérard-Denis. PRÉDAL, René. (sous la direction de) *Brûler les planches, crever l'écran. La présence de l'acteur*. Vic la Gardiole : L'Entretemps, 2001, p.22

<sup>76</sup> SCHNEBELIN, Bruno. Entretien. op.cit.

monde. »<sup>77</sup> La primauté du visuel au détriment du texte se justifierait par l'argument de l'accessibilité à tous. L'effort de démocratisation culturelle aurait ainsi une incidence directe sur la production artistique. La « domination du visuel » s'expliquerait par le fait que le théâtre de rue « s'adresse à un public varié et fabrique des signes lisibles par tous »<sup>78</sup>. Michel Simonot décrypte, et dénonce, la mécanique de cette argumentation.

« Aujourd'hui, l'intérêt grandissant (...) pour les écritures contemporaines (...) s'explique (...) par des présupposés qu'il convient d'explicitier : - l'écriture contemporaine, au singulier, aurait une connotation de recherche intellectuelle, voire élitiste ; - les écritures contemporaines, au pluriel, prendraient en compte toutes les formes d'expression et auraient donc, par opposition à l'écriture contemporaine, une destination publique assez diversifiée et large ; - ce que l'on désigne par « écritures contemporaines » prendrait en compte la transversalité et le métissage des genres artistiques. Transversalité et métissage auraient une vertu démocratisante certaine car ils pourraient correspondre à des pratiques culturelles multiples, donc à des ancrages sociaux diversifiés. (...) Ainsi, les écritures contemporaines auraient en elles-mêmes une capacité démocratisante, ce que les arts « purs » – et donc l'écriture – n'auraient pas. »<sup>79</sup>

La suprématie du visuel ne caractérise pas l'unanimité des créations de rue. Nombreuses sont les compagnies à se pencher sur la question du texte et de la langue, la plaçant parfois au cœur de leurs propositions, et nombreux les artistes à continuer de produire eux-mêmes leurs textes. La multiplication de projets associant auteurs dramatiques et compagnies, voire de créations liées à des textes préexistants<sup>80</sup>, est par ailleurs flagrante depuis une dizaine d'années.

### 2.2.3. *Quelle écriture pour la rue ?*

Parallèlement à l'accessibilité se pose la question de l'audibilité du texte dans la rue. Comment organiser l'écoute dans l'espace public ? « Ce qui est différent quand on écrit et que le spectacle est dans un lieu totalement ouvert, c'est que les gens arrivent, s'en vont, bougent. Des choses ont lieu à côté, et la prise de parole n'est pas la même parce qu'elle est soumise à des influences extérieures que l'on ne peut pas maîtriser (...) »<sup>81</sup>, témoigne Claudine Galéa, sollicitée par la compagnie Deuxième Groupe d'Intervention<sup>82</sup> pour écrire pour la création

---

<sup>77</sup> CRESPIAN, Michel. Entretien. op.cit.

<sup>78</sup> DELFOUR, Jean-Jacques. « Théâtre d'art ou majorettes en goguette. » *Rue, Art, Théâtre*. Paris : Cassandre, HorsLesMurs, Parc de la Villette, 1997, hors série (non paginé)

<sup>79</sup> SIMONOT, Michel. op.cit. (2001), p.33 et p.34

<sup>80</sup> La compagnie Lackaal Duckric a par exemple créé en 2003 une adaptation de *Caligula* d'Albert Camus et Sham, alias Serge Hamon, une adaptation de *L'Etranger* du même auteur en 2005. Le Théâtre de l'Unité s'est emparé en 2006 de la pièce *Oncle Vania* de Tchekov pour créer *Oncle Vania à la campagne*.

<sup>81</sup> GALÉA, Claudine. In *Y a-t-il une écriture du théâtre de rue ?* Rencontre du 2 août 2002. Actes édités par le Logis du Gouverneur, Aigues-Mortes, p.9

<sup>82</sup> La compagnie Deuxième Groupe d'Intervention fait l'objet d'une étude de cas approfondie dans la deuxième partie. Voir chapitre 6b, *État(s) des Lieux*, Deuxième Groupe d'Intervention. Le spectateur sollicité.

*Paroles de mur, Foire et tragédie* (2002). « La parole dans la rue est à la fois grossière, amplifiée et meurtrie, on n'entend pas tout d'ailleurs (...), poursuit-elle. Soi-même, on est obligé de revoir son rapport à la langue. »<sup>83</sup> L'espace de la rue impose des techniques d'écriture spécifiques qui peuvent aller de la fragmentation d'histoires au recours à la répétition ou au jeu sur la musicalité de la langue (onomatopées, écriture de chants, etc.). Le contexte influe sur l'écriture produite. « Les deux auteurs, écrit Jean-Pierre Han dans un article consacré à Eugène Durif – qui a écrit pour la compagnie Métalvoice<sup>84</sup> – et Claudine Galéa, ont travaillé sur des écrits fragmentaires en portant une attention particulière à la rythmique (...), en tenant compte d'une certaine déperdition de leurs paroles et en peaufinant leur adresse au spectateur. »<sup>85</sup> Pour autant, Eugène Durif refuse que ses textes ne soient « qu'une sorte de bruit de fond décoratif »<sup>86</sup>. Cette exigence d'une écriture particulière est-elle si singulière ? « [I]l y a une écriture spécifique pour tous les arts. Quand vous écrivez un livret d'opéra, c'est une écriture très spécifique sur laquelle se sont cassés les dents des monceaux d'écrivains. »<sup>87</sup> La rue, à son tour, questionne la place de l'écrivain et son mode d'écriture. L'écrivain vient travailler aux côtés des acteurs, pour tester, en situation, ses propositions et s'imprégner du lieu où sera joué le spectacle. Le metteur en scène le sollicite autour d'une thématique ou d'un espace précis. Les modes de collaboration multiples (la commande d'un texte dont le metteur en scène assure ensuite la mise en jeu, la co-écriture ou encore la demande de textes pour des personnages déjà définis) s'inventent à chaque projet, amenant les écrivains à intégrer les paramètres de la rue (sonorisation ou non, échelle de l'espace, jauge et proximité avec le public, etc.).

Parallèlement à la question du texte lui-même, la reconnaissance d'une écriture dans l'espace public est progressivement devenue un véritable enjeu. Dès les années 80, des artistes de rue ont revendiqué le statut d'auteur, défendant le principe d'une écriture spécifique pour l'espace public. En 1997, le documentaire *Bombyx*<sup>88</sup> part à la rencontre des artistes pour tenter d'identifier les processus d'écriture pour l'espace public. En 1998, le festival Chalon dans la

---

<sup>83</sup> GALÉA, Claudine. In *Y a-t-il une écriture du théâtre de rue ?* op.cit., p.24

<sup>84</sup> La compagnie Métalvoice ([www.metalvoice.com](http://www.metalvoice.com)), fondée en 1994, crée des spectacles autour du concept de « poésie industrielle ». Eugène Durif a été associé à l'écriture de textes d'*Espèce H – Mémoire vivante* (1998) et de *La Presse, Orotario industriel* (2001). La compagnie a également collaboré avec Xavier Durringer, auteur des textes de *Fragiles* (2003). La compagnie est implantée à Corbigny, dans la Nièvre.

<sup>85</sup> HAN, Jean-Pierre. « Mariage forcé ou union libre... » *Scènes Urbaines*, 2002, n°1, p.14

<sup>86</sup> idem

<sup>87</sup> GIRARD, Daniel. In *Y a-t-il une écriture du théâtre de rue ?* op.cit., p.9

<sup>88</sup> DUSSOLLIER, Claudine. LE BELLEC, Patrick. *Bombyx. Carnets des arts de la rue*. Etablissement Public du Parc et de la Grande Halle de la Villette, 1997 (82°)

rue<sup>89</sup> et la fondation Beaumarchais<sup>90</sup> créent le prix « Ecrire pour la rue » qui récompense un texte écrit par un écrivain ou un projet écrit par un ou des artistes(s) d'une compagnie<sup>91</sup>. En 2005, un administrateur délégué aux arts de la rue<sup>92</sup> est élu à la SACD – Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques. La même année, le groupe de travail du Temps des arts de la rue intitulé « Ecrire pour l'espace public » se propose de réfléchir « à l'accompagnement et au soutien des écritures destinées à l'espace public », au travers, par exemple, de la meilleure prise en compte de « ces processus spécifiques d'écriture dans les dispositifs d'aide aux auteurs »<sup>93</sup> notamment mis en œuvre par la DMDTS (Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles au sein du ministère de la Culture et de la Communication) et la SACD. En 2007, six artistes sont ainsi les premiers lauréats de la bourse « Ecrire pour la rue » co-pilotée par la DMDTS et la SACD. Enfin, le festival Chalon dans la rue lance en 2006, également en partenariat avec la SACD, le dispositif « Auteurs d'espaces » visant à mettre en lumière des créations d'œuvres pour l'espace public. Cette forte revendication de la reconnaissance d'une écriture pour l'espace public explique, avec la prédominance de la mise en scène, les relations parfois complexes que les artistes de rue entretiennent avec les auteurs dramatiques. Parallèlement, la multiplication de ces dispositifs souligne la volonté des institutions, des professionnels et des artistes eux-mêmes de soutenir les écritures spécifiques dans le secteur et d'inciter, ce faisant, à une amélioration qualitative des créations produites. Le théâtre de rue s'insère ainsi dans le mouvement de décentrement du texte caractéristique du XX<sup>ème</sup> siècle et dans une tendance générale au mélange des arts, des expressions, des « écritures », qui fait danser les acteurs, chorégraphier les circassiens, dire du texte aux danseurs... Cet état des lieux sur la relation au texte, une des matrices du théâtre de salle, renforce l'hypothèse d'un art du temps de la représentation, de la maîtrise des « modalités selon lesquelles l'artiste propose à voir, à travers une œuvre, une reconstruction du monde par des signes empruntés à l'univers symbolique des langages artistiques »<sup>94</sup>.

---

<sup>89</sup> Le festival Chalon dans la rue se déroule tous les ans, pendant quatre jours, la troisième semaine de juillet à Chalon-sur-Saône. Il a été créé en 1986 par Pierre Layac et Jacques Quentin. Il est dirigé depuis 2004 par Pedro Garcia. Est par ailleurs installé à Chalon-sur-Saône l'Abattoir, Centre national des arts de la rue, qui accueille des compagnies en résidence de création. ([www.chalondanslarue.com](http://www.chalondanslarue.com) / [www.labattoir.com](http://www.labattoir.com))

<sup>90</sup> La fondation Beaumarchais est une association fondée par la SACD – Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques – qui assure la promotion des auteurs de ses répertoires au travers de nombreuses actions et bourses. ([www.beaumarchais.asso.fr](http://www.beaumarchais.asso.fr))

<sup>91</sup> La bourse « Ecrire pour la rue » attribuée par la fondation Beaumarchais et le festival Chalon dans la rue n'existe plus depuis 2003. La fondation Beaumarchais a depuis intégré les arts de la rue à son dispositif de bourses d'aides aux auteurs.

<sup>92</sup> Frédéric Michelet, directeur artistique de la compagnie CIA - Compagnie International Aligator occupe actuellement le siège d'administrateur délégué aux arts de la rue.

<sup>93</sup> « Temps des arts de la rue. Premières réflexions. » *Le bulletin d'HorsLesMurs*, 2005, n°30, p.7

<sup>94</sup> SIMONOT, Michel. op.cit. (2001), p.99

## II. L'acteur, Sisyphe du théâtre de rue

« En FACE de ceux qui étaient demeurés de ce côté-ci, un HOMME s'est dressé (...) coupé d'eux par une BARRIÈRE qui pour être invisible n'en semblait pas moins effrayante et inconcevable, telle que le sens véritable et l'HONNEUR ne peuvent nous en être révélés que par le RÊVE. »<sup>95</sup>

Tadeusz Kantor

« Mourir à soi pour naître aux autres, dans un rapport renouvelé au monde. Mourir à la communauté pour pouvoir se placer devant elle. Être mort pour être habité, sans nom pour être nommé. »<sup>96</sup>

Daniel Jeanneteau

### 1. Aux fondements de l'acteur : dénégation et modes de jeu

#### 1.1. L'incarnation de la dénégation

Les évocations poétiques de Tadeusz Kantor et Daniel Jeanneteau illustrent le mystère et le trouble dont est entourée la figure de l'acteur. En amont du moindre décor, accessoire, costume, avant que le moindre mot n'ait été prononcé, le corps de l'acteur se dressant face aux regardants donne naissance au théâtre. Il s'expose aux regards de ses congénères qui le font exister dans son statut singulier. Acteur et spectateur sont interdépendants.

« L'homme normal, l'homme quotidien tourne la tête autour de lui et retrouve partout le reflet du monde qui l'entoure : il n'a jamais mis en cause son appartenance à la société où il est né. L'acteur, lui, se trouve dans la situation du sorcier dont parle Marcel Mauss : désigné par le groupe ou la société qu'il habite, il en est aussi respecté et redouté parce qu'il est le détenteur d'un pouvoir que lui confèrent les forces collectives qu'ils manient, d'un mana dont il dispose à son gré. »<sup>97</sup>

De façon plus laconique, mais soulignant ainsi l'essence même de cet état qu'accepte d'endosser l'acteur, Jean Duvignaud résume que « sans lui, les choses ne seraient que ce qu'elles sont »<sup>98</sup>. L'acteur prend en charge la convocation du théâtre. Il joue à être un autre, il incarne au sens propre du terme, il donne corps, il assume une présence physique. « Le comédien est le lieu même de l'équivoque de la théâtralité : il s'installe, au milieu de ce qui est une réalité machinée (la scène, l'espace, les objets), une réalité ambiguë, un système de signes qui ne se disent pas, ne peuvent dire s'ils sont ou non de la fiction. Le croisement-conjonction du fictionnel et du ludique se fait au niveau du comédien d'une façon souvent

---

<sup>95</sup> KANTOR, Tadeusz. Cité par MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. *L'assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*. Paris : CNRS, 1998, p.85

<sup>96</sup> JEANNETEAU, Daniel. « Une poétique des limbes. » *Études Théâtrales*, 2004, n°28-29, p.32

<sup>97</sup> DUVIGNAUD, Jean. *L'acteur*. Paris : L'Archipel, 1993, p.202

<sup>98</sup> idem, p.21

indécidable, et fascinante parce qu'indécidable »<sup>99</sup> précise Anne Ubersfeld. Equivoque et ambiguïté : la notion de pacte de représentation est intimement liée à l'acteur et à une acceptation d'un non-dit, d'un faux-semblant. Les spectateurs font « comme si » l'acteur était un autre. L'acteur est porteur du principe de dénégation, fondamental dans le processus de réception théâtrale. « La *dénégation*, c'est le fait que le réel présent sur scène est déchu de sa valeur de vérité, renvoyé à une négativité : *c'est là, mais ce n'est pas vrai* ; le signe est devenu *négatif* : c'est Jules César, mais ce n'est pas Jules César (...). »<sup>100</sup> L'enjeu central, c'est le statut de réalité que le spectateur accorde au spectacle. Croire à ce qui est représenté, tout en sachant que c'est faux ; accorder une crédibilité aux personnages tout en sachant qu'ils n'existent pas. Le théâtre est perçu comme un réel autonome, séparé de la réalité du monde social. La dénégation s'appuie sur la séparation nette entre l'univers du théâtre et l'univers hors du théâtre. Anne Ubersfeld en déduit que la perception du spectateur est, elle aussi, double : reconnaissance de l'image et dénégation, perception de la fiction et décryptage de la performance. C'est l'ambivalence de l'affirmation « Je sais bien... mais quand même » qu'a analysé Octave Mannoni<sup>101</sup>. Pour jouir pleinement de la représentation, le spectateur s'y dédouble ; un autre lui croit à la fiction représentée tandis qu'il a conscience du faux-semblant. « Élément scénique de base, l'acteur constitue à lui seul un microcosme de l'art théâtral. Une multitude de signes émanent de lui qui sont autant d'indications pour le spectateur. »<sup>102</sup> En introduisant le spectateur dans leur définition de l'acteur, Paul Anrieu et Raymond Ravar rappellent eux aussi à quel point l'acteur est dépendant du spectateur.

## 1.2. Les figures de l'acteur

L'acteur est la clé de voûte de la représentation, il maintient entre eux les différents éléments nécessaires à sa tenue tout en dépendant d'eux. Son mode de jeu et d'incarnation peut varier. Sans proposer une histoire des théories du jeu de l'acteur, l'étude de trois conceptions permet de cerner les spécificités du jeu en rue.

### 1.2.1. Le binôme identification - distanciation

Identification - distanciation, c'est l'éternel binôme opposant Constantin Stanislavski, acteur metteur en scène et théoricien du jeu de l'acteur russe, à Bertolt Brecht, auteur dramatique, théoricien du théâtre et metteur en scène allemand du Berliner Ensemble. Alors que le

---

<sup>99</sup> UBERSFELD, Anne. op.cit., p.138

<sup>100</sup> idem, p.259 (souligné par l'auteur)

<sup>101</sup> MANNONI, Octave. *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène*. Paris : Seuil, 1985

<sup>102</sup> AVAR Raymond. ANRIEU, Paul. *Le spectateur au théâtre*. Bruxelles : Institut de Sociologie, 1964, p.17

premier prône un jeu visant « à produire l'illusion de la réalité dans le jeu par une identification la plus parfaite possible de l'acteur au personnage »<sup>103</sup>, le second prêche pour « un décalage entre celui qui montre et ce qui est montré », entre « le personnage et l'acteur qui ne cache pas son savoir »<sup>104</sup>. Alors que Constantin Stanislavski entraîne l'acteur à puiser en lui-même les ressources, souvenirs et sentiments personnels qui pourront l'amener à se « métamorphoser en son personnage »<sup>105</sup>, Bertolt Brecht exige de l'acteur qu'il conserve une distance et la rende manifeste. Se positionnant ainsi, le metteur en scène allemand s'oppose esthétiquement, mais aussi politiquement, au pacte de représentation qui se fonde, depuis Diderot, sur le quatrième mur et la négation de la présence des spectateurs. Ce parti pris répond à une ambition plus large : obliger les spectateurs à une prise de position lucide et cohérente par rapport aux personnages en situation. Il faut « délivrer le comédien du fardeau de sa métamorphose totale en son personnage » pour « sortir le spectateur de l'état d'hypnose »<sup>106</sup>. L'effet de distanciation repose en partie sur des modes de jeu que Bertolt Brecht a observés dans des spectacles interprétés par des acteurs chinois.

« Tout d'abord, l'artiste chinois ne joue pas comme si, outre les trois murs qui l'entourent, il en existait un quatrième. *Il exprime qu'il sait les regards dirigés sur lui.* Ainsi disparaît une illusion qu'entretient la scène européenne. Le spectateur ne peut plus avoir l'illusion d'être le témoin invisible d'un événement qui se déroulerait dans la réalité. (...) Autre mesure technique : *l'artiste s'observe lui-même.* (...) Jeter ouvertement un coup d'œil sur le sol, évaluer l'espace dont il dispose pour se produire, voilà qui ne lui paraît pas de nature à troubler l'illusion. »<sup>107</sup>

Le mode de jeu que prône Brecht n'est cependant pas une totale mise à distance de l'acteur par rapport au personnage. Il introduit un niveau intermédiaire. L'acteur doit jouer comme quiconque joue quand il raconte une anecdote. L'acteur joue sans s'oublier lui-même.

« [Le comédien] emploie l'identification exactement comme n'importe quelle personne qui, dénuée de talent et d'ambition dramatiques, chercherait à représenter une autre personne (à en montrer le comportement). Cette démonstration du comportement d'un tiers s'opère chaque jour en d'innombrables occasions (...) sans qu'on tente jamais de plonger les spectateurs dans une illusion quelconque, ce qui n'empêche pas qu'on entre dans le personnage pour s'en approprier les particularités. »<sup>108</sup>

---

<sup>103</sup> BRECHT, Bertolt. *L'art du comédien*. Paris : L'Arche, 1992, p.12

<sup>104</sup> idem, p.10

<sup>105</sup> id., p.45

<sup>106</sup> id., p.75

<sup>107</sup> id., p.49 (souligné par l'auteur)

<sup>108</sup> id., p.129

Bertolt Brecht propose ainsi aux acteurs l'exercice de « la scène de la rue »<sup>109</sup> au cours duquel ils doivent tenter de raconter à d'autres un accident de voiture auquel ils viennent d'assister. L'acteur qui parvient à retrouver l'état dans lequel quiconque se trouve pour relater un tel accident à d'autres se positionne de manière juste entre une forme de distanciation trop radicale et une illusoire identification totale.

### 1.2.2. *Acting - not acting : niveaux de jeu*

Dans son ouvrage *Le théâtre post-dramatique*<sup>110</sup>, Hans-Thies Lehman évoque les niveaux de jeu qui, selon lui, caractérisent en partie les nouvelles formes théâtrales auxquelles il s'intéresse. Il s'appuie notamment sur l'analyse de Michael Kirby<sup>111</sup> qui propose une formalisation des différents niveaux de jeu de l'acteur.

Au niveau 0, se trouve le « « not acting », l'un des extrêmes, [qui] se réfère à une disposition dans laquelle l'acteur ne fait rien pour renforcer l'information transmise par sa *présence* »<sup>112</sup>. Dans ce cas, l'acteur ne mime pas, n'incarne pas, ne cherche pas à donner vie : il est simplement là. « Lorsque se rajoute une participation émotionnelle claire, une volonté de vouloir communiquer, on atteint là le niveau de « simple acting ». »<sup>113</sup> Le jeu théâtral se met en place, mais il est toujours en dehors d'un contexte fictionnel. La prise de parole fait passer au niveau 1, celui du jeu théâtral. « Ce n'est, poursuit Hans-Thies Lehman, qu'à partir du moment où se rajoute la fiction que l'on peut parler de « complex acting », de comédiens dans le vrai sens du terme, dans son acception usuelle. »<sup>114</sup> Le niveau 2 de jeu est alors atteint ; l'acteur est pris dans un contexte fictionnel. L'auteur précise que, selon lui, les acteurs du théâtre post-dramatique se rapprochent davantage de performers qui « évoluent principalement entre le « simple acting » et le « not acting » » puisque s'impose à eux « le « liveness », c'est-à-dire la présence provocante de l'homme au lieu de l'incarnation d'un personnage »<sup>115</sup>.

L'approche de Michael Kirby, complétée par Hans-Thies Lehman, fournit une grille de lecture enrichissante pour l'analyse du jeu des acteurs du théâtre de rue. La représentation théâtrale de rue leur impose de basculer régulièrement d'un niveau de jeu à un autre. Le théâtre de rue propose un statut hybride, entre stricte incarnation d'un personnage et pur « not

---

<sup>109</sup> BRECHT, Bertolt. op.cit., p.86

<sup>110</sup> LEHMANN, Hans-Thies. *Le théâtre post-dramatique*. Paris : L'Arche, 2002

<sup>111</sup> KIRBY Michael. *A Formalist Theatre*. Philadelphia : University of Pennsylvania, 1987

<sup>112</sup> LEHMANN, Hans-Thies. op.cit., p.217 (souligné par l'auteur)

<sup>113</sup> idem., p.218

<sup>114</sup> id.

<sup>115</sup> id.

acting » du performer. L'acteur de rue navigue entre le niveau 0 où il semble ne pas jouer, où il met parfois en œuvre un effet de distanciation radicale en regardant lui aussi la situation de jeu en cours, et un niveau 1 ou 2.

## **2. Jeu social et jeu théâtral, un double jeu dans l'espace public**

### **2.1. La rue est un théâtre**

La prise de possession d'un territoire non dévolu au théâtre entraîne un processus de théâtralisation de ce territoire. Mais avant même une telle irruption, la rue est elle-même le théâtre du social. Plonger un acteur, porteur d'un univers fictionnel, dans la réalité du monde social ne peut être anodin. Comment ces deux réalités théâtrales s'articulent-elles ?

Si le mot « acteur » désigne le comédien, il réfère également à une terminologie sociologique : l'individu agissant dans la société. L'acteur de rue est dès lors doublement acteur en jouant dans l'espace public. Il est individu agissant dans un espace commun et personne y pratiquant le jeu théâtral.

« Le théâtre est bien plus que le théâtre, car il concerne l'ensemble des cérémonies et des pratiques de la vie collective (...). Et, dans ces conditions, il est clair que le terme d'acteur ou de comédien caractérise une réalité plus vaste dont l'expression dramatique n'est qu'un aspect, presque un cas limite. On pourrait même dire que le concept d'acteur est inséparable de celui du rôle social et de l'exercice des conduites qu'implique ce rôle dans le contexte d'une expérience collective. Et, en ce sens, c'est toute la vie sociale, sous ses divers aspects, qui serait affectée par ce terme, car « s'il existe des réalisations authentiques du théâtre spontané, c'est tout d'abord dans la vie collective quotidienne. » »<sup>116</sup>

Jean Duvignaud décrit la vie comme un théâtre où l'individu serait un acteur. Ce modèle dramaturgique de l'action met en valeur la relation du sujet à son environnement ainsi que la dynamique des relations entre acteurs. La vie quotidienne est une vaste scène où chacun adopte les attitudes requises. Dans une perspective similaire, Erving Goffman observe les interactions sociales quotidiennes comme les conversations ou les rites de politesse et formalise un système de normes et de mécanismes de régulation de la vie sociale. Dans *La mise en scène de la vie quotidienne*<sup>117</sup>, il décrit l'individu comme un acteur au sens théâtral du terme, qui joue des personnages soit sur scène, soit dans les coulisses. Les relations sociales sont des représentations soumises à des règles précises devant être respectées par l'acteur qui poursuit un objectif d'impression de réalité sur son public. La métaphore théâtrale passe par l'adoption du vocabulaire de la scène. Tout le monde étant à la fois acteur et public, la

---

<sup>116</sup> DUVIGNAUD, Jean. op.cit., p.25

<sup>117</sup> GOFFMAN, Erving. *La mise en scène de la vie quotidienne. Volume I – La présentation de soi*. Paris : Minit, 1973

personnalité est définie et garantie par la collectivité. Quand l'acteur est en représentation, la gestion de sa présentation est une des activités principales de son activité dite autorégulatrice. Il doit, en permanence, relier activement un monde interne et un monde externe quand il agit. Le « soi » réside principalement dans les événements et non dans l'individu. Duvignaud démontre pour sa part à quel point l'organisation sociale est une cérémonie régulée fondée sur des symboles reconnus par tous, modes et codes de représentation semblables à ceux utilisés au théâtre. Il en conclut que les cérémonies sociales ritualisées auxquelles participent collectivement les individus suggèrent une « continuité entre la cérémonie sociale et la cérémonie dramatique »<sup>118</sup>. S'il y a continuité, il n'y a cependant pas similarité. Situation dramatique et situation sociale se distinguent nettement : la première « incarne les rôles sociaux pour affirmer son dynamisme et modifier ses propres structures tandis que la seconde représente l'action, non pour l'accomplir, mais pour en assumer le caractère symbolique. »<sup>119</sup> La représentation théâtrale relève ainsi clairement d'une médiation culturelle définie par Bernard Lamizet comme « l'instance par laquelle nous prenons conscience de notre appartenance par la médiation esthétique d'une représentation »<sup>120</sup>. La situation dramatique prend en charge la reproduction esthétique et symbolique de la situation sociale au travers d'outils artistiques.

Dans la rue, la mise en représentation de soi est permanente. « [L]a rue, écrit Sylvia Ostrowetsky, implique une composition de sa personne qui fait de tout un chacun le public ou l'amuseur potentiel de chacun. (...) Ici, le public et l'acteur se confondent. Pas de théâtre donc mais quel spectacle ! (...) [C]ette confusion entre acteur social et personnage, cette assimilation du décor et du site réel, n'engagent pas seulement une nouvelle définition du théâtre mais une autre définition des rapports entre les corps et les lieux, le réel et le fictionnel... »<sup>121</sup> L'acteur de théâtre de rue s'insère dès lors dans l'organisation complexe et théâtralisée des relations entre acteurs sociaux.

---

<sup>118</sup> DUVIGNAUD, Jean. *Les ombres collectives*. Paris : PUF, 1973, p.17

<sup>119</sup> idem, p.21 (souligné par l'auteur)

<sup>120</sup> LAMIZET, Bernard. *La médiation culturelle*. Paris : L'Harmattan, 1998, p.16

<sup>121</sup> OSTROWETSKY, Sylvia. op.cit., p.141

## 2.2. Entre réalité et fiction

### 2.2.1. « La rue n'est pas un terrain conquis. »<sup>122</sup>

Le surgissement du théâtre là où il n'est pas attendu induit la potentielle rencontre (aujourd'hui relativement utopique au regard des modes de diffusion mais néanmoins possible) avec un habitant non prévenu. Le théâtre de rue fait irruption, joue sur le décalage, sème le trouble entre réalité et fiction. La présence de l'artiste dans la rue doit être négociée. Interrogeant la notion d'art public, le plasticien Daniel Buren, qui développe depuis les années 60 une démarche en espace public, pointe la complexité d'une descente dans la rue. « Dans la rue, d'un seul coup, l'artiste se trouve confronté à cette réalité. Cette réalité change tout. »<sup>123</sup> Cette réalité est celle d'une rencontre avec chacun dont l'« éducation artistique ou autre, n'est pas du domaine de la révélation spontanée ni du miracle »<sup>124</sup>. Le plasticien, loin de la protection muséale, se doit d'affronter cette réalité et de la prendre en charge.

« [L]'attitude à la fois originale, marginale, solitaire que l'artiste occidental s'est forgée à la suite d'une tradition culturelle plus que centenaire doit être remise en question, par l'artiste lui-même, s'il veut descendre dans la rue. (...) »

Sortir les œuvres du musée pour les installer sur la place publique, lieu pour lequel elles n'ont pas été faites ou bien, plus grave encore, se conduire dans la rue avec le même type de liberté que celle dont on peut bénéficier à l'intérieur du musée et sous sa protection, me semble être une attitude non seulement vouée à l'échec immédiat mais de plus être complètement régressive, incohérente et pathologique de la part de l'artiste.

*La rue n'est pas un terrain conquis. Au mieux, un terrain à conquérir* et pour se faire il faut d'autres armes que celles forgées depuis un siècle dans l'habitude parfois complaisante du musée. (...)

Travailler pour la rue, c'est questionner plus de cent ans de production artistique pour le musée. C'est aussi, pour l'artiste, descendre de son piédestal, oser risquer et accepter l'humilité.

C'est une nouvelle façon de penser et d'œuvrer. »<sup>125</sup>

En praticien de l'art public, Daniel Buren résume la responsabilité que l'acteur endosse lorsqu'il choisit la rue pour scène. Les niveaux de jeu et leur maîtrise sont une arme essentielle pour naviguer entre réalité et fiction et emporter l'adhésion de tous.

---

<sup>122</sup> BUREN, Daniel. *A force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter ?* Paris : Sens&Tonka, 1998, p.44

<sup>123</sup> idem, p.42

<sup>124</sup> id.

<sup>125</sup> id., p.44, p.45 (souligné par nous) et p.64

### 2.2.2. Niveaux de jeu en rue

Au travers de l'approche dramaturgique du monde social, la question des niveaux de jeu se précise davantage. Avec la grille d'analyse de Michael Kirby pour base, quatre niveaux de jeu (social et/ou théâtral) sont identifiés en rue.

#### *Niveau 0 : l'acteur social*

L'acteur demeure, dans la rue, un acteur social, identique à l'habitant qui lui fait face, agissant dans le monde théâtralisé de la rue où chaque individu est en représentation permanente vis-à-vis des autres. Ce niveau de rencontre est recherché par certaines compagnies de rue, notamment au travers de temps de résidence de création qui leur permettent de rencontrer la population de l'espace public qu'elles vont détourner.

#### *Niveau 1 : l'acteur en présence*

L'acteur assume sa position d'acteur de théâtre dans l'espace public mais n'est pas en position de jeu actif. A ce niveau, la frontière est relativement floue pour le spectateur : il sent qu'il est en situation théâtrale mais l'acteur qui lui fait face ne semble pas jouer. Ce niveau est particulièrement développé en rue ; les études de cas en donneront des exemples précis.

#### *Niveau 2 : l'acteur en jeu*

Comme le souligne Hans-Thies Lehman, l'intervention de la parole induit le passage au niveau du jeu théâtral. La prise de parole dans l'espace public est la preuve pour le spectateur d'une translation de cet espace vers un espace théâtral. Ce niveau peut se dédoubler, la parole agissant alors comme une mise à distance de la situation théâtrale elle-même. C'est l'acteur qui se tourne vers un spectateur et lui demande : « Ça va, tout se passe bien pour vous ? » Ce type d'interpellation provoque un effet de distanciation très net. L'acteur est en jeu et reconnu comme tel par le spectateur mais il semble rompre la situation théâtrale pour y instaurer une discussion relevant du niveau 0, celui des échanges interpersonnels dans le monde social.

#### *Niveau 3 : l'acteur dans la fiction*

A ce niveau, l'acteur de théâtre de rue incarne un personnage pris dans une fiction. S'il est amené à s'adresser au spectateur, il le fait depuis la position de son personnage. L'acteur social disparaît au profit du personnage théâtral. L'identification est privilégiée.

Bernard Dort écrit de l'acteur qu'il est un « Sisyphes du théâtre, [qui doit] toujours marquer ou nier la frontière »<sup>126</sup>. Les niveaux de jeu développés en rue font de l'acteur ce véritable Sisyphes du théâtre. Il bascule en permanence d'un niveau de jeu à l'autre, semant le trouble dans l'esprit du spectateur. Celui-ci est porté par une navigation entre frontière marquée et frontière niée, entre relation interpersonnelle et mise à distance d'un personnage fictionnel. L'acteur gère le passage d'un niveau à l'autre et entretient ainsi la situation théâtrale. Selon Denis Bablet, l'acteur seul possède le don de pouvoir créer une forme de communion entre les deux communautés rassemblées. C'est « la présence vivante de l'acteur, son rayonnement, son impact psycho-physiologique, (...) [qui doit] redonner au théâtre (...) son caractère *d'événement* vécu : quelque chose qui, même s'il a été répété, naît ici, à l'instant, qui se produit, qui agit et est vécu, qui met en confrontation deux communautés pour une fois réunies en une seule »<sup>127</sup>.

L'acteur de rue est pris dans un processus contradictoire d'affirmation de la distance, qui distingue le théâtre du social, et de négation de cette distance, pour confondre réalité et fiction, spectacle et monde social. La préhension sur l'espace public par le biais du processus de théâtralisation et de la conception d'un dispositif scénographique ne suffisent pas à analyser la règle de l'abolition. L'acteur en est également l'un des principaux porteurs.

### **3. L'acteur de rue, un acteur créateur**

#### **3.1. L'acteur exposé**

« [L]es acteurs du théâtre de rue sont à la merci de ces passants qu'ils cherchent à apprivoiser, hors de tout pacte et de tout protocole préétablis (qui régissent le théâtre de salle). »<sup>128</sup> Robert Abirached

« On en vient à se dire que le comédien de rue devrait être une sorte de « super acteur », d'une force d'expression corporelle et vocale sans égales, d'une puissance d'improvisation maximale, pour jouer avec (et non contre) les éléments déchaînés, les lubies des créateurs et les réactions des spectateurs, qui s'entendent parfois traiter d'emmerdeurs, lorsque, imprudents, ils entravent le bon déroulement d'un spectacle en voulant toucher comédiens ou accessoires, lorsqu'ils veulent « jouer », eux aussi... »<sup>129</sup> Floriane Gaber

---

<sup>126</sup> DORT, Bernard. op.cit., p.46

<sup>127</sup> BABLET, Denis. « Le lieu, la scénographie et le spectateur. » *Théâtre/Public*, 1984, n°55, p.19 (souligné par l'auteur)

<sup>128</sup> 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)*. Paris : Editions Théâtrales, 2000, p.13

<sup>129</sup> GABER, Floriane. « Une écriture pour la rue. » *Rue, Art, Théâtre*. Paris : Cassandre, HorsLesMurs, Parc de la Villette, 1997, hors série (non paginé)

Si les dangers auxquels est exposé l'acteur de rue sont peut-être un peu surestimés par Floriane Gaber et Robert Abirached, ces deux auteurs pointent bien les niveaux de difficultés qui s'imposent. L'acteur doit marquer sa présence dans la rue, s'imposer. Il doit faire preuve d'une grande faculté d'adaptation pour se jouer de facteurs exogènes qu'il ne maîtrise pas comme le climat (pluie battante ou soleil écrasant), le bruit (les voitures, l'avion, les travaux, les sirènes, etc.) et le flux de circulation permanente. Tout comme il ne peut ignorer le spectateur en abattant le quatrième mur, il ne peut nier le monde qui l'entoure. Son acte même de jouer dehors est une tentative de préhension artistique sur celui-ci. « On est toujours en danger dans le théâtre de rue, il y a un risque total dans le rapport au spectateur et c'est ça qui est passionnant », remarque Bruno Schnebelin<sup>130</sup>. Le pacte de représentation y étant fragile, le risque de le voir rompu est permanent. Le dispositif d'abolition et le choix d'un espace théâtral ouvert à tous exposent logiquement l'acteur à une agression extérieure qui va du spectateur trop zélé au passant mécontent. C'est aussi ce qui fait de la représentation de rue une expérience passionnante. L'événement théâtral est suspendu, mis en jeu, possiblement malmené. A tout moment, le meilleur comme le pire peuvent survenir. « C'est souvent, écrit Fabrice Watelet, directeur artistique de la compagnie No Tunes International<sup>131</sup>, à cause, ou grâce, au public que l'on réalise des choses insensées, énormes, considérables dans la rue et, surtout, moins prévisibles que dans un théâtre. »<sup>132</sup>

La relation d'interdépendance entre acteur et spectateur est renforcée et placée au cœur du pacte de représentation. « La métamorphose du comédien implique la complicité du spectateur », écrit Jean Caune, citant Henri Gouhier. « La vérité de la représentation, poursuit-il, est saisie dans la relation et dans la crédibilité que spectateur et acteur lui accordent. »<sup>133</sup> Le théâtre de rue agit décidément comme une loupe sur la relation entre acteurs et spectateurs dans le cadre de la représentation théâtrale. Le contexte de représentation de rue, caractérisé par un espace non originellement conçu pour organiser les conditions d'émission et de réception, exige une complicité d'autant plus grande. La précarité du dispositif d'organisation spatiale des deux sphères renforce le sentiment de fragilité. Les spectateurs sont eux aussi sensibles à cette incertitude qui plane sur la représentation théâtrale de rue. La coprésence est ressentie intensément par tous. Cette incertitude rend même la situation théâtrale d'autant plus précieuse, émouvante. A quoi tient cet étrange rendez-vous ?

---

<sup>130</sup> SCHNBELIN, Bruno. Entretien. op.cit.

<sup>131</sup> Le spectacle *Rendez-vous* de la compagnie No Tunes International fait l'objet d'une étude de cas approfondie dans la deuxième partie. Voir chapitre 6b, *Rendez-vous*, No Tunes International. Le spectateur en marche.

<sup>132</sup> WATELET, Fabrice. « Dehors il fait moins froid. » in GONON, Anne. (coordonné par) *La relation au public dans les arts de la rue*. Vic la Gardiole : L'Entretemps, 2006, p.47

<sup>133</sup> CAUNE, Jean. *Acteur-Spectateur : une relation dans le blanc des mots*. Saint-Genouph : Nizet, 1996, p.18

### 3.2. Un acteur compositeur

Floriane Gaber, dans sa description du « super acteur » de rue, évoque « sa puissance d'improvisation maximale ». L'improvisation est un élément important des spécificités du jeu en rue et n'est pas sans lien avec les deux points déjà abordés que sont l'adaptabilité de l'acteur au contexte mouvant et la gestion de la coprésence en proximité avec les spectateurs. L'adresse directe, l'interpellation, l'absence apparente de texte sont autant d'éléments qui contribuent à entretenir l'idée que les « bons » acteurs de rue sont de grands improvisateurs. La récurrence de cette affirmation et la revendication par les artistes de l'existence de « techniques d'acteur particulières »<sup>134</sup> exigent de mieux cerner cette question.

#### 3.2.1. Un détour par la *Commedia dell'Arte*

Dans son ouvrage *Le secret des compagnies de la Commedia dell'Arte*<sup>135</sup>, Ferdinando Taviani consacre un chapitre à l'improvisation. Proposant une relecture critique des textes de témoignages d'époque décrivant le type de jeu des acteurs, Taviani démontre comment est née une image à la fois romantique, commune et erronée de la *Commedia dell'Arte* « comme théâtre de la spontanéité et de la libre fantaisie créatrice »<sup>136</sup>. Dans un premier temps, il souligne que le naturel du jeu des acteurs pousse les témoins à en conclure qu'ils improvisent. Les témoignages dont il dispose s'appuient souvent sur une comparaison avec les acteurs français de l'époque qui semblent déclamer, réciter leur texte. Or, souligne l'auteur, il s'agit seulement là de deux techniques de jeu différentes. Il insiste dans un second temps sur le terme « improvisation » lui-même, relativement confus dans l'esprit des témoins. Il recouvre plusieurs réalités fort différentes. L'improvisation peut consister en la capacité « de composer au pied levé en cas de besoin » pour « faire face à un imprévu et remplir les éventuels trous de la représentation »<sup>137</sup>. Cette capacité, insiste Ferdinando Taviani, tout comédien professionnel devrait en être doté, elle n'est pas spécifique aux comédiens italiens. L'improvisation telle que la pratique les comédiens italiens est, selon lui, plutôt un art de la composition scénique qui repose sur « les interventions dramaturgiques des acteurs autour du squelette du canevas »<sup>138</sup>. Si l'illusion est telle, c'est que les « principes de l'improvisation ne sont parfois rien d'autre que des principes de composition si bien maîtrisés qu'ils peuvent être appliqués

---

<sup>134</sup> SIMONOT, Michel. op.cit. (1999), p.6

<sup>135</sup> TAVIANI, Ferdinando, SCHINO, Mirella. *Le secret de la Commedia dell'Arte. La mémoire des compagnies italiennes au XVIème, XVIIème et XVIIIème siècle*. Cazilhac : Bouffonneries, 1984

<sup>136</sup> idem, p.284

<sup>137</sup> id., p.288

<sup>138</sup> id., p.287

rapidement et presque par instinct »<sup>139</sup>. En conséquence, « le caractère essentiel (...) ne consistait pas dans l'improvisation. (...) Ce qui caractérise plutôt le spectacle de la Commedia dell'Arte, c'est qu'il n'est pas soumis à la volonté d'un auteur unique. »<sup>140</sup> Le théâtre italien se singularise profondément du théâtre français de l'époque dans son rapport à l'auteur dramatique et à l'écrit.

« Ce que refuse le théâtre des compagnies professionnelles [italiennes] – où ce dont il se passe, tout simplement – n'est pas la suprématie et la position centrale du texte, mais la suprématie et la position centrale du texte écrit, du livre. (...) [N]ous sommes parvenus à une antinomie encore plus concrète : théâtre écrit/théâtre non écrit. Ce dernier ne pouvait toutefois être confondu avec un théâtre anti-littéraire, gestuel, mimique, mais se présentait – au contraire – comme un théâtre qui dévalorisait la rédaction du récit au nom de l'agencement des faits, des actions, et qui par conséquent ne pouvait en aucune façon être perçu comme un théâtre sans texte littéraire, même si ce texte était produit de telle manière qu'il ne paraissait que dans le seul spectacle. »<sup>141</sup>

Taviani en conclut que l'improvisation valorisée comme principe fondateur et caractéristique du jeu des comédiens italiens cachait en réalité une « indépendance vis-à-vis de la volonté d'un auteur unique »<sup>142</sup> que les témoins avaient du mal à concevoir.

Le rapprochement avec le théâtre de rue est éclairant. Les similitudes entre les deux pratiques sont flagrantes, du point de vue du jeu de l'acteur qui semble si naturel aux yeux de tous comme du point de vue du rapport à l'écrit et à l'auteur unique, dont la complexité dans le théâtre de rue a été examinée. L'acteur de rue n'est pas tant un grand improvisateur qu'un talentueux compositeur intégrant à son jeu la présence du spectateur, des autres acteurs et de l'environnement dans lequel il évolue<sup>143</sup>.

---

<sup>139</sup> TAVIANI, Ferdinando, SCHINO, Mirella. op.cit., p.290

<sup>140</sup> id., p.293

<sup>141</sup> id., p.295 et p.299

<sup>142</sup> id., p.301

<sup>143</sup> C'est ainsi que Bruno Schnebelin décrit le mode de jeu d'Ilotopie : « Pour ce qui est du mode travail dans les spectacles d'Ilotopie, je ne parlerai pas d'improvisation. Il s'agit pour les comédiens de faire face à des situations à chaque fois nouvelles mais qui ont été imaginées dans le travail de préparation et pour lesquelles on a *a priori* les réponses prévues. Simplement, l'ordre dans lequel vont se dérouler les actions est aléatoire et variable d'un jour à l'autre. Pour autant, les comédiens ont tous en tête le dessin d'un parcours avec des étapes et des paliers définis, inconnus du public. (...) On s'arrange pour faire en sorte que les différents ingrédients soient là et que ces moments de vie puissent avoir lieu. » cité in MOREIGNE, Marc. « Les écritures de la rue. » *Rue de la Folie*, 2000, n°8, p.42

### 3.2.2. L'acteur, dramaturge à part entière

Le théâtre de rue s'inscrit manifestement dans les tendances contemporaines de mutation du théâtre et contribue sans doute lui aussi à le bouleverser. Cette figure du « super acteur » rappelle celle de l'acteur compositeur que la deuxième moitié du XX<sup>ème</sup> siècle a vu émerger, dans la droite ligne de la primauté accordée à la mise en scène.

« [I]l est nécessaire aujourd'hui que la formation [de l'acteur] prenne en compte le développement d'un certain nombre de moyens personnels, de capacités non seulement – ce qui est déjà énorme ! – d'interpréter des textes, mais de création individuelle et d'affirmation de la personnalité. Cela suppose une approche globale du théâtre, des interrogations sur l'écriture dramatique, la mise en scène et, au travers de l'improvisation, sur ce que sont le dialogue, la situation, le récit, le temps dramatique, l'espace théâtral, etc... Il s'agit donc de compléter la formation d'un acteur interprète par celle de ce que j'appelle un acteur créateur. »<sup>144</sup>

Le travail de l'acteur évolue visiblement. Car, remarque Bernard Dort, les « acteurs se refusent de plus en plus à n'être que de simples exécutants dans des spectacles dont la conception leur échapperait entièrement. (...) Ils sont partie prenante d'un ensemble qui est, précisément, la représentation. En tant que tels, ils portent, ensemble, la responsabilité de cette représentation. Ils la partagent. »<sup>145</sup> Michèle Raoul-Davis considère, dans cette logique, que « l'acteur est (...) dramaturge à part entière quand il invente, avec l'assistance de tous les protagonistes de l'entreprise, le spectacle réel, le seul que les spectateurs verront jamais »<sup>146</sup>. Cette figure de l'acteur à la fois interprète, dramaturge et créateur correspond à celle de l'acteur de rue. La coprésence avec le spectateur impose une réactivité permanente. L'espace de représentation étant chargé de signes que le théâtre de rue cherche à interroger, l'acteur, loin d'être dans une bulle protectrice coupée du dehors, est plus que jamais présent au monde, dans l'instant. Si l'acteur peut s'appuyer, dans certaines propositions artistiques, sur un texte, il doit toujours être à l'écoute et composer avec ces multiples partenaires que sont, outre les autres acteurs, les spectateurs, la ville, les passants, le vent, la pluie ou le soleil. Ces paramètres spécifiques l'obligent à jouer d'une palette de composition d'autant plus large.

---

<sup>144</sup> KNAPP, Alain. « Acteur interprète et acteur créateur. Entretien avec André Curmi. » *Théâtre/Public*, 1985, n°64-65, p.19

<sup>145</sup> DORT, Bernard. « L'état d'esprit dramaturgique. » *Théâtre/Public*, 1986, n°67, p.10

<sup>146</sup> RAOUL-DAVIS, Michèle. « Profession « dramaturge ». » *Théâtre/Public*, 1986, n°67, p.6



## Chapitre 2 – Les espaces imbriqués du théâtre de rue

---

Le théâtre, c'est la topographie, la mise en scène de l'espace. « Modeler l'espace, c'est une préoccupation commune à la plupart des gens de théâtre » remarque Luc Boucris qui cite, à l'appui, les « représentations que M. Reinhardt donna sous un chapiteau de cirque (...), les tentatives de scène architecturée de Copeau ou même les grandioses manifestations données par F. Gémier en plein air »<sup>147</sup>. Toutes ces « tentatives de polyvalence » créent « à la fois des espaces nouveaux et une appréhension nouvelle de l'espace (...) qui ne sont pas sans retombées ensuite sur la manipulation des espaces traditionnels »<sup>148</sup>. Quelle relation le théâtre de rue entretient-il à l'espace ? Pour les artistes évoluant dans la rue, cette question se pose à double titre. Ils imposent un espace de représentation, un espace modelé, au sein de l'espace préexistant de la ville dont ils ne maîtrisent que partiellement l'agencement. Le rapport à la ville et à l'espace public constitue un enjeu spatial historique dans l'émergence des arts de la rue et donc du théâtre de rue. De nombreuses productions reconnues du secteur ne se déroulant pas dans la rue, l'analyse du rapport à l'espace ne doit pas se limiter à la problématique spatiale urbaine. Les logiques de constitution de l'espace de la représentation doivent être clarifiées alors que cette question du contexte d'exécution (dehors ? à l'intérieur ?) s'avère être un enjeu de débat et de reconnaissance au sein du champ artistique.

### I. Le rapport à la ville, un enjeu spatial historique du théâtre de rue

#### 1. Le théâtre dans la ville, la ville dans le théâtre

##### 1.1. Une imbrication topographique

« La représentation a ceci de particulier que le fait artistique et le fait social y coïncident, que ce dernier au lieu de s'éparpiller en une série de contacts individuels d'auteur à lecteur, se trouve ramassé dans l'espace et dans le temps d'une manière qui le rend immédiatement saisissable. »<sup>149</sup> S'il retire chacun du monde qui l'entoure le temps d'une représentation, le théâtre y tient une place singulière, une fonction spécifique. Denis Bablet souligne qu'« à chaque étape de l'histoire sociale, répond un certain type de lieu théâtral, défini par une organisation précise de l'espace (...). Le rapport salle - scène correspond (...) à la manière

---

<sup>147</sup> BOUCRIS, Luc. *L'espace en scène*. Paris : Librairie Théâtrale, 1993, p.22 et p.23

<sup>148</sup> idem, p.10

<sup>149</sup> JACQUOT, Jean. « Présentation. » in BABLET, Denis. JACQUOT, Jean. (sous la direction de) op.cit., p.7

dont une société se représente le monde, à ses modes de représentation (...). »<sup>150</sup> Pour Elie Konigson, le spectateur « est en position intermédiaire entre la ville et la scène, entre la société civile et la société théâtrale (...) »<sup>151</sup>. Il est le lien entre l'intérieur et l'extérieur, entre la fiction proposée et la réalité existante, au-dehors.

La relation entre le théâtre et la ville est étroite. Qu'il ait été ouvert sur elle ou qu'il se soit fermé, le théâtre se situe dans la ville, matérialisation topologique du fait social. « En Grèce, à Rome, puis dans l'Occident médiéval tardif, l'espace urbain a toujours été le premier espace de jeu, si bien que l'on pourrait paradoxalement affirmer que le problème des origines du lieu théâtral est moins un problème théâtral qu'urbain ! Et qu'en somme, pour analyser le théâtre, il faut analyser la ville. »<sup>152</sup> De l'agora au forum dans le monde antique, de la place du marché dans l'Europe médiévale aux rues et places des villes actuelles, il apparaît que « la fonction dramatique participe de la caractérisation de la ville au même titre que les fonctions économiques ou politiques, et que la détermination d'un lieu théâtre s'inscrit d'abord dans la définition de la ville. (...) Le théâtre oscille bien, durant les quelque deux mille cinq cents ans où nous suivons à peu près son aventure, entre la ville et la maison, entre la place, la cour et la salle. »<sup>153</sup> La construction de lieux dévolus à l'activité théâtrale correspond à une phase spécifique du développement urbain. Structurations urbaine et théâtrale vont de pair, se faisant écho. Etablissant un parallèle fructueux entre promenade urbaine et promenade théâtrale le long du boulevard du Temple à Paris, Catherine Naugrette<sup>154</sup> montre comment, au XIX<sup>ème</sup> siècle, la destruction de ce boulevard et la construction de lieux dévoués aux spectacles, notamment l'Opéra, ont mis un terme aux pratiques d'une population populaire qui s'y baladait. Le programme de construction de lieux théâtraux s'inscrivait dans un programme plus large de modélisation de la ville. Les changements engendrés à l'échelle des sorties théâtrales constituent un prisme pertinent d'étude des profonds bouleversements qu'a alors connus la ville de Paris. « Le lieu théâtral est le carrefour où se retrouvent, comme exacerbées et affichées en exergue, les manipulations des espaces privés et publics qui investissent la cité. Qu'il participe ainsi de l'apothéose de la ville ou de sa négation, le lieu théâtral reste au centre de toute interrogation sur le passé et le devenir de l'espace urbain. »<sup>155</sup>

---

<sup>150</sup> BABLET, Denis. op.cit., p.13

<sup>151</sup> KONIGSON, Elie. « Le spectateur et son ombre. » in ASLAN, Odette. (sous la direction de) *Le corps en jeu*. Paris : CNRS, 1993, p.189

<sup>152</sup> KONIGSON, Elie. « Espaces construits. Espace privé/Espace public. » *Théâtre/Public*, 2005, n°179, p.7

<sup>153</sup> idem

<sup>154</sup> NAUGRETTE, Catherine. « La fin des promenades : les bouleversements de la carte des théâtres dans le Paris du Second Empire. » in KONIGSON, Elie. (sous la direction de) *Le théâtre dans la ville*. Paris : CNRS, 1987

<sup>155</sup> KONIGSON, Elie. (sous la direction de) *Le théâtre dans la ville*. op.cit. (4<sup>ème</sup> de couverture)

## 1.2. La ville : un espace multifonctionnel

Au regard de deux millénaires d'histoire de théâtre occidental, la sortie des artistes dans l'espace public pourrait paraître anecdotique. La question du rapport à l'espace et en particulier aux espaces non dévoués marque pourtant profondément l'histoire de l'art tout au long du XX<sup>ème</sup> siècle. « [L]'art – les arts – du XX<sup>ème</sup> siècle ont brutalisé l'espace (et le temps). »<sup>156</sup> Ce siècle est celui de « la remise en question du lieu théâtral »<sup>157</sup>. Elle a pris quatre formes : la modification du théâtre à l'italienne ; l'émergence de nouvelles architectures qui « unifient l'espace salle - scène et traduisent le désir d'établir un contact direct entre l'acteur et le spectateur »<sup>158</sup> ; la conception de salles transformables et « l'évasion hors de l'édifice théâtral et la recherche de nouveaux lieux scéniques »<sup>159</sup>. Cette échappée mène certains artistes du dedans vers le dehors, dans la rue, sur la place publique, là où le théâtre est en partie né. Les artistes sont aux prises avec la ville qui voit ainsi revigorés ses liens si étroits et anciens avec le théâtre. Pour reprendre une terminologie d'Elie Konigson, les artistes investissent les espaces multifonctionnels de la ville, au détriment des espaces théâtraux spécifiques. « [U]n espace multifonctionnel (...) ne tire sa fonction théâtrale que de l'usage conjoncturel qui en est fait durant une représentation. (...) Espace non-spécifique, multifonctionnel, malléable, non-normatif donc. »<sup>160</sup> Cette non-normativité de l'espace n'annule pas l'apparition de comportements qui relèvent, eux, de la norme. « [L]es exemples historiques d'utilisation des espaces multifonctionnels montrent que les investissements plus ou moins spontanés de tels espaces provoquent une réponse du corps social (...) qui se réduit toujours à l'émergence des normes socio-culturelles. »<sup>161</sup> Le détournement d'un espace non spécifique, bien qu'il engendre un usage conjoncturel atypique, ne provoque pas des comportements sociaux imprévisibles. « La ville devient globalement un théâtre potentiel, un lieu capable de susciter le spectacle par la manière dont le corps social le perçoit : lieu d'échange, de rencontre, de relation. »<sup>162</sup> Le corps social répond à la présence du théâtre dans l'espace public par un comportement d'adaptation en intégrant les normes socio-culturelles à l'œuvre, voire en générant des normes spécifiques à cette conjoncture éphémère. L'analyse ci-après des pratiques de la ville par le public du théâtre de rue illustre *in situ* cette hypothèse.

---

<sup>156</sup> BOUCRIS, Luc. FREYDEFONT, Marcel. op.cit., p.15

<sup>157</sup> BABLET, Denis. op.cit.

<sup>158</sup> idem, p.18

<sup>159</sup> id.

<sup>160</sup> KONIGSON, Elie. « Espaces multifonctionnels. » *Revue d'esthétique. L'Envers du théâtre*, 1977, n°1-2, p.100 et p.101

<sup>161</sup> idem, p.105

<sup>162</sup> id.

## 2. Le fait urbain à l'œuvre dans l'émergence du théâtre de rue

Les origines historiques du théâtre de rue sont plurielles et nébuleuses. Des bateleurs du Pont-Neuf à l'agit-prop russe des années 20, les filiations artistiques s'accumulent et ressemblent à un patchwork. De l'exploration de cette histoire morcelée se dégage un enracinement plus contemporain qu'antique et une relation étroite au fait urbain comme contexte d'émergence.

### 2.1. 2500 ans d'histoire du théâtre : quel héritage ?

Cherchant à comprendre les origines du théâtre de rue, Robert Abirached évoque une « généalogie improbable »<sup>163</sup>. Il souligne que « le théâtre européen, dès son apparition, s'est tenu en plein air » mais que, pour autant, en Grèce comme ailleurs, « il s'est très vite inscrit dans des lieux identifiables et fixes, fortement architecturés »<sup>164</sup>. Même lorsqu'au Moyen-Âge il s'aventure sur les parvis d'églises ou les places publiques, il se caractérise toujours par « un ordre spatial balisé »<sup>165</sup>. La pratique n'est pas nouvelle et, des Mystères à Carnaval, la ville « a toujours engendré des arts de la rue (...) en essayant de les circonscrire dans des emplacements contrôlables »<sup>166</sup>. L'évidence, décrite par Elie Konigson, s'impose : le théâtre a toujours été présent dans les rues, sous des formes et dans des contextes extrêmement variés. Le théâtre de rue réactive ainsi un binôme deux fois millénaire.

Cette question des origines est traitée de manière récurrente dans les articles ou dans les livres qui concernent le théâtre de rue, comme si l'inscription du mouvement dans un héritage était susceptible d'apporter une caution au secteur. Nicolas Roméas, par exemple, évoque ces « formes urbaines (...) d'expressions artistiques qui [rejoignent] des traditions archaïques, du carnaval au théâtre forain » et estime que « l'on pourrait même remonter jusqu'à la fête dionysiaque des Grecs »<sup>167</sup>. Le texte figurant en quatrième de couverture du livre *Intérieur Rue, 10 ans de théâtre de rue (1989-1999)*, recueil de photos de Christophe Raynaud De Lage, débute quant à lui ainsi : « 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 ». « [T]out se passe, remarque Robert Abirached, 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

---

<sup>163</sup> ABIRACHED, Robert. op.cit.

<sup>164</sup> idem, p.11

<sup>165</sup> id., p.12

<sup>166</sup> id.

<sup>167</sup> ROMÉAS, Nicolas. « La fin d'une fiction. Entretien avec Jean Hurstel. » *Rue de la Folie*, 1998, n°1, p.33

lettres de légitimité en s'inscrivant dans une généalogie théâtrale.»<sup>168</sup> Il est sans doute possible de construire un lien théorique entre les processions festives en l'honneur de Dionysos ou les Fêtes des fous et les déambulations pratiquées aujourd'hui par les compagnies à la recherche d'un rassemblement et d'un entraînement de la foule. Il ne faut pour autant pas négliger le caractère sacré qui recouvrait ces manifestations et l'existence de codes et de normes les régissant qui constituent deux différences majeures avec le théâtre de rue actuel. 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. Les origines artistiques et idéologiques du théâtre de rue contemporain puisent bien davantage dans une histoire plus récente. Philippe Chaudoir estime que la filiation qui ferait du théâtre de rue l'héritier, à la fois, des jongleurs, des bonimenteurs comme Tabarin, des marionnettistes et des farceurs est de l'ordre du mythe. Un point de divergence crucial repose sur la nature même de l'espace public où évoluent les artistes de ces différentes époques. L'espace public dans lequel se pratiquaient le Carnaval, puis le théâtre de Foire, ne rejoint en rien celui que les artistes de rue vont choisir d'investir dès 1968.

## **2.2. Les années 70, berceaux du mouvement**

De ces 2500 ans d'histoire du théâtre que le Théâtre de l'Unité raconte en une heure<sup>169</sup>, c'est le rapport étroit entre théâtre et ville qui interpelle. Le théâtre de rue renouvelle cette liaison à certaines époques distendue et trouve ainsi sa place dans une histoire au long cours qu'il alimente à son tour. Du point de vue des filiations à proprement parler esthétiques, le contexte de l'émergence du théâtre de rue dans les années 70 s'avère plus enrichissant à explorer. Plusieurs berceaux retiennent l'attention. Ils ne reflètent pas de manière exhaustive l'histoire de l'apparition du secteur (cette question, bien que passionnante, ne constitue pas le cœur de cette recherche) mais ils mettent en lumière les axes originels, fortement entremêlés, qui ont donné naissance au mouvement actuel. Le fait urbain continue d'y marquer son influence.

### *2.2.1. Agit-prop, happening et théâtre radical*

Philippe Chaudoir propose une lecture contemporaine des filiations du secteur, prenant pour socle de référence le principe « d'intervention culturelle en espace public »<sup>170</sup> et avançant trois axes de filiations. Si l'agit-prop, l'agitation-propagande, s'enracine dans la Russie du début du XX<sup>ème</sup> siècle, son influence se fera sentir plus tardivement sur le spectacle vivant européen. Du *Petit Manuel de guérilla urbaine* d'Armand Gatti, au Théâtre de l'Opprimé

---

<sup>168</sup> ABIRACHED, Robert. op.cit., p.11

<sup>169</sup> *2500 à l'heure*, 2500 ans de théâtre en une heure, Théâtre de l'Unité, spectacle créé en 1997.

<sup>170</sup> CHAUDOIR, Philippe. op.cit., p.31

d'Augusto Boal ou aux spectacles du Théâtre du Soleil, nombreuses sont les expériences théâtrales des années 70 qui pratiquent à leur tour un théâtre de combat devenu arme de conscientisation du peuple. L'auteur rapproche également les arts de la rue du happening dans la mesure où, comme lui, ils « tentent la mise en œuvre simultanée d'éléments dans un espace scénique en englobant les spectateurs qui participent au même titre que les « performers » »<sup>171</sup>. Enfin, la filiation entre arts de la rue et théâtre radical, du Bread and Puppet au Living Theatre, n'est pas directe mais peut être établie au niveau de l'engagement politique et de la primauté de la mise en scène sur le texte, déjà appréhendée. Ces trois courants constituent un contexte artistique prenant l'espace public comme espace d'intervention et d'action au sein duquel, sans revendication d'appartenance claire, le théâtre de rue va émerger en France.

### *2.2.2. Animation culturelle et militance politique : prendre la parole dans la rue*

Les années 70 marquent un tournant avec l'apparition d'une « nouvelle génération d'artistes de rue, en décalage avec la tradition des saltimbanques et autres cracheurs de feu »<sup>172</sup>. Du Palais des Merveilles de Jules Cordière au Théâtre à Bretelles de Laurent Berman et Anne Quésemand en passant par le Théâtre de l'Unité d'Hervée de Lafond et de Jacques Livchine, tous posent les jalons d'un secteur artistique qui ne se reconnaît pas encore comme tel. Un événement sera un marqueur temporel de l'émergence du mouvement : Aix, ville ouverte aux Saltimbanques, dont la première édition a lieu en 1973, sous la houlette de Jean Digne, alors directeur du Théâtre du Centre d'Aix-en-Provence. Philippe du Vignal, écrivain et écouteur public dans le cadre de l'événement se souvient que « la tentative participe d'une sorte de mise en scène à l'échelon de la ville » et démontre « 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 »<sup>173</sup>. 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 partage entre les artistes et la population. La manifestation s'inscrit dans une démarche d'animation culturelle, caractéristique de l'époque. Culture pour tous, implication des habitants des quartiers et gratuité sont les maîtres mots de ces acteurs de terrain engagés. Edith Rappoport, qui a vécu aux côtés du Théâtre de l'Unité les représentations dans les usines et lycées occupés, se souvient de l'aventure humaine et politique intense de ces années.

---

<sup>171</sup> CHAUDOIR, Philippe. op.cit., p.29

<sup>172</sup> idem, p.48

<sup>173</sup> id., p.49

« 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. »<sup>174</sup>

« [Cette] résurgence apparente de manifestations festives, écrit Philippe Chaudoir, 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. »<sup>175</sup> Ces multiples références soulignent que dans ce contexte d'émergence s'entremêlent démarche artistique et animation culturelle dans un même but de militance politique, de prise de parole dans la rue et de désir de rencontre avec l'autre. Tels sont les ferments originels de l'apparition des arts de la rue dans les années 70. Suit ce que Jean Digne dénomme « l'enterrement » de toute une époque des arts de la rue »<sup>176</sup>. La Falaise des Fous (rassemblement convoqué par Michel Crespin en septembre 1980 à l'occasion de ses 40 ans) signe, avec la création de Lieux Publics en 1983, le début d'un processus de reconnaissance et d'institutionnalisation (toujours à l'œuvre) du mouvement. Les années 80 sont marquées par une explosion du nombre de compagnies. La diffusion est principalement prise en charge par les collectivités territoriales au travers des festivals. Le développement se poursuit dans les années 90 puis 2000 qui voient la mise en œuvre de plans<sup>177</sup> de structuration, axés sur le conventionnement de compagnies<sup>178</sup>, l'instauration de subventions spécifiques aux arts de la rue, la consolidation et la labellisation d'un réseau de production et de diffusion.

---

<sup>174</sup> RAPPOPORT, Edith. « Dans les théâtres, il faisait froid. » *Rue de la Folie*, 2000, n°8, p.31

<sup>175</sup> CHAUDOIR, Philippe. op.cit., p.21 et p.22

<sup>176</sup> ABIRACHED, Robert. « A l'aube des années 80 : Lieux Publics. » *Rue de la Folie*, 2000, n°8, p.39

<sup>177</sup> Un premier plan d'intervention en faveur des arts de la rue est annoncé par le ministre de la Culture Jacques Toubon en 1994. Il crée des dispositifs d'aides au projet et à l'écriture pour les arts de la rue, attribuées par une commission de spécialistes. Il instaure de nouveaux conventionnements de compagnies, repère et structure le réseau des lieux de fabrication. C'est à cette date que Lieux Publics devient Centre national de création à Marseille et que naît HorsLesMurs. En 1999, c'est la ministre de la Culture Catherine Trautman qui lance un nouveau plan. Les compagnies de rue peuvent désormais prétendre aux conventionnements comme les compagnies de théâtre au niveau des DRAC (Directions Régionales des Affaires Culturelles) ainsi qu'aux aides à la production dramatique, en DRAC et à la DMDTS. Des experts sensibles aux arts de la rue sont intégrés dans les commissions attribuant les aides. Le système d'aides spécifiques au secteur géré par la DMDTS se décline désormais en l'aide à la résidence d'artistes et l'aide à la production. En 2005, Renaud Donnedieu de Vabres, ministre de la Culture, inaugure le Temps des arts de la rue, évoqué en introduction, qui s'achève en 2007.

<sup>178</sup> *Le Goliath*, guide annuaire des arts de la rue et de la piste, recense, dans son édition 2005-2006, 32 compagnies d'arts de la rue conventionnées en France. HORSLESMURS. *Le Goliath. Guide des arts de la rue et du cirque. 2005-2006*. Paris : HorsLesMurs, 2005

### **2.3. La pensée aménageuse**

Bien qu'apparemment évident et si souvent revendiqué, un fondement doit être réaffirmé : le théâtre de rue a *choisi* la rue. Phénomène urbain et originellement contestataire, le théâtre de rue procède au choix délibéré du dehors. Contre l'institution, pour la conquête d'un large public non touché par le théâtre en salle, à la recherche de nouvelles expériences esthétiques et parfois d'une vie communautaire, les artistes de la rue n'ont rien des saltimbanques du boulevard du Temple interdits de salle. Ils sont, profondément, ancrés dans leur époque. Tout au plus recyclent-ils peut-être à l'infini ce passé, non de manière nostalgique mais dans une démarche syncrétique qui cherche à en tirer profit pour aller de l'avant.

En spécialiste des questions urbaines, Philippe Chaudoir identifie dans la démarche des artistes, un « parallélisme avec la pensée aménageuse »<sup>179</sup> qui fait des arts de la rue un mouvement indéniablement contemporain. Adoptant un discours pour le renouveau de la ville, les artistes de rue rejoignent le mouvement d'urbanisme des années 60 qui cherchait à renouer des relations distendues entre habitants, à redonner sens à l'espace, à recréer de la ville. Face à la déshérence de la société, les arts de la rue prônent la figure du retour à travers une relecture et une réappropriation de la ville que les spectacles se doivent de révéler.

Le fait urbain joue sans conteste un rôle substantiel dans l'émergence des arts de la rue et donc du théâtre de rue. En réactivant les liens ancestraux qui unissent le théâtre à la ville, les artistes de rue envisagent l'espace public comme un espace politique de prise de parole et d'intervention artistique que la population doit réinvestir.

## **3. Modes de préhension sur l'espace public**

Le principe du surgissement du théâtre de rue dans l'espace public décrit, reste à comprendre et analyser par quels moyens le théâtre s'impose dans la rue. Il y a préhension au sens d'une prise à bras le corps, puisque les artistes s'approprient physiquement cet espace et préhension au sens d'une réquisition imposant le théâtre dans un espace non dévolu.

### **3.1. Faire théâtre de la rue**

Le théâtre de rue « prétend s'inscrire dans cette réalité non pas en la bouleversant, mais en transformant ponctuellement les façons de la vivre, ponctuellement c'est-à-dire provisoirement et localement. Le théâtre de rue doit se voir, il doit être manifeste comme théâtre (...). Le théâtre de rue est une forme de théâtre : il présuppose un travail de théâtralisation spécifique ; c'est-à-dire un travail de fabrication d'une représentation perceptible comme telle. Changer la vie, mais au sens de la création

---

<sup>179</sup> CHAUDOIR, Philippe. op.cit., p.231

d'une autre expérience de la vie et de la réalité sociale, au moyen d'une expérience théâtrale, esthétique. »<sup>180</sup>

Il y a dans le théâtre de rue le désir de mettre la ville en représentation, d'y faire émerger le théâtre, non pour faire du théâtre *dans* la rue, mais pour faire du théâtre *de* rue, c'est-à-dire *faire théâtre de cette* rue. « Cette opposition (dans/de) est l'indice d'un refus d'instrumentalisation de la ville et de la rue comme décors. Elle les travaille, au contraire dans leur matière même. »<sup>181</sup> Mettre la rue en théâtre, en représentation pour « changer l'expérience du monde »<sup>182</sup>. « Il s'agit en effet non pas d'écarter ou d'anéantir les règles qui déterminent les possibilités de comportement dans la rue, mais bien plutôt d'y installer, d'y intercaler la règle collective du théâtre, c'est-à-dire la présence d'une représentation théâtrale et de spectateurs. »<sup>183</sup> L'approche de Jean-Jacques Delfour s'inscrit dans la droite ligne de celle d'Elie Konigson quant à l'instauration de normes socio-culturelles spécifiques dans les espaces multifonctionnels conjoncturellement occupés par le théâtre.

Dans sa démarche d'identification des relations entre intervention culturelle et espace public, Philippe Chadoir souligne qu'au-delà de ce rapport à la rue, exprimé jusqu'ici de manière dogmatique, co-existent en réalité de multiples formes de déclinaison. Ainsi Michel Crespin ; qui s'est approprié la citation de Pino Simonelli, anthropologue urbain, « la ville est une scène à 360° »<sup>184</sup> ; est pour sa part porteur d'une approche cherchant à « *embrasser* la ville »<sup>185</sup>. La ville peut être décor, devenant un fond de scène monumental, ou être sujet. Quel que soit le rapport mis en œuvre, il s'associe au choix d'une temporalité pour contribuer à convoquer dans l'espace public une mise entre parenthèses.

### 3.2. Décaler le regard

Le théâtre de rue investit la ville en y développant un processus de théâtralisation : tout peut dès lors devenir sujet du regard. C'est un principe de contamination. La ville, ses flux, ses bâtiments et ses habitants deviennent objets d'observation, mis à distance par l'acte artistique.

« [D]ans la rue mille fois empruntée, où nos pas ont creusé le sillon de nos habitudes, alors que le chemin mille fois parcouru a ancré sa trace dans la mémoire de nos corps,

---

<sup>180</sup> DELFOUR, Jean-Jacques. « Rues et théâtre de rue. Habitation de l'espace public et spectacle théâtral. » op.cit., p.147

<sup>181</sup> CHAUDOIR, Philippe. op.cit., p.24

<sup>182</sup> DELFOUR, Jean-Jacques. « Rues et théâtre de rue. Habitation de l'espace public et spectacle théâtral. » op.cit., p.148

<sup>183</sup> idem, p.156

<sup>184</sup> Pino Simonelli énonce que « la ville est un théâtre à 360° ». Michel Crespin évoque pour sa part une « scène à 360° », introduisant le principe de préhension sur l'espace public caractéristique du théâtre de rue. CRESPIN, Michel. « L'espace public de la ville : la scène d'un théâtre à 360°. » *Etudes Théâtrales*, 1997, n°11-12, pp.86-90

<sup>185</sup> CHAUDOIR, Philippe. op.cit., p.71 (souligné par l'auteur)

là donc, peut néanmoins, « malgré tout », surgir une proposition artistique à expérimenter parce que « décalée ». La perturbation du lieu provoquée, le désordre du moment introduit, voire la pagaille organisée, ouvrent une brèche dans l'environnement lissé du quotidien. »<sup>186</sup>

Le décalage du regard est dans un premier temps concret ; la ville est vue comme jamais auparavant. Catherine Aventin met en lumière comment les spectacles de rue engendrent des expériences inédites de l'espace urbain pour les habitants. La recherche menée dans le cadre de sa thèse détaille *in situ* les nouvelles règles de fonctionnement que le théâtre de rue instaure dans l'espace public, confirmant la théorie d'Elie Konigson. « [C]es spectacles ouvrent de nouvelles perspectives aux citoyens, au sens littéral du terme puisqu'ils offrent un autre point de vue, une autre profondeur de champ sur la ville. »<sup>187</sup> Ce nouveau regard porté sur l'espace public engendre une perception différente de la ville. L'architecture, les détails des façades, la configuration spatiale apparaissent dans le creux du spectacle. « Ainsi, ce sont bien les formes et les types d'actions que l'on fait dans ce lieu qui le font « exister » de diverses façons, lui donnent forme et sens. Quand l'ordinaire est rompu momentanément par un spectacle, les habitudes n'ont alors plus cours, et il révèle un espace autre, qui fait ouvrir les yeux (et les oreilles...) des citoyens (...). »<sup>188</sup>

Denis Guénoun dénomme pour sa part ce procédé de révélation le principe de la « double vue »<sup>189</sup>. « Par une technique de surimpression, le spectateur voit simultanément deux choses : ce qui est fictif posé sur ce qui réel, ce qui change et varie posé sur ce qui se maintient. » Il précise que cette « double vue est métaphysique et politique. Elle fracture la réalité, c'est une disruption qui affirme la possibilité d'un espace ouvert. »<sup>190</sup> C'est la superposition, ou la juxtaposition, d'un élément fictif sur le paysage réel qui suscite un regard neuf. Le rapport au quotidien en est lui-même modifié, comme si l'ordinaire était bousculé. Le principe de double vue s'affilie à la « figure du retour »<sup>191</sup> identifiée comme caractéristique des arts de la rue par Philippe Chaudoir. Le spectacle a un « rôle de révélateur, au sens photographique de rendre visible à nouveau »<sup>192</sup>, il doit « faire sens »<sup>193</sup>.

---

<sup>186</sup> MALEVAL, Martine. « Théâtre de rue et enjeux politiques : quelques éléments de réflexion. » in LACHAUD, Jean-Marc. (sous la direction de) *Art, culture et politique*. Paris : PUF, 1999, p.117

<sup>187</sup> AVENTIN, Catherine. *Les espaces publics urbains à l'épreuve des actions artistiques*. Thèse de doctorat en Sciences pour l'ingénieur, spécialité architecture, Ecole Polytechnique de l'Université de Nantes, 2005, p.313

<sup>188</sup> AVENTIN, Catherine. « La réception des spectacles de rue : pratiques et perceptions de l'espace. » *Carnets de bord*, 2005, n°8, p.31

<sup>189</sup> GUENOUN, Denis. « Scènes d'extérieur. » Conférence-débat n°1. *Scènes Invisibles*, cycle de six conférences-débats sur les arts de la rue. Théâtre Paris-Villette, Paris, 30 janvier 2006 (notes personnelles)

<sup>190</sup> idem

<sup>191</sup> CHAUDOIR, Philippe. op.cit., p.59

<sup>192</sup> idem

<sup>193</sup> id.

### 3.3. Une pratique extraordinaire de la ville

Le décalage provoqué n'est pas uniquement visuel. Tout le corps est en décalage au regard d'une relation quotidienne à l'espace urbain. Observant les stratégies de placements et de déplacements des spectateurs et des passants, Catherine Aventin décrit leurs pratiques atypiques de l'espace public provoquées par les spectacles de rue. « [L]es gens se retrouvent à des emplacements inhabituels de l'espace public, géographiquement parlant. Ainsi, des spectacles permettent à des individus de se disposer dans des endroits où les piétons sont généralement exclus, comme la chaussée, les couloirs de bus et les voies de tramway, ou encore les pelouses interdites. »<sup>194</sup> Cet usage extraordinaire de l'espace public a deux conséquences. « Les spectacles de rue [qualifiés de « situations exceptionnelles »] offrent ainsi le cadre et l'opportunité pour déroger à ces « règles » de partage de l'espace public urbain en poussant le public à réinvestir l'ensemble de la rue. Ces actions artistiques poussent aussi les citoyens à profiter de cette « redécouverte » de leur ville par le biais de leur sens, sans privilégier la vue, en l'explorant aussi par le sonore et le tactile. »<sup>195</sup> Les spectacles de rue agissent comme « des révélateurs des qualités des espaces publics urbains (...). Cette nouvelle « attention au monde » urbain est rendue possible par des interventions d'artistes de rue qui redonnent à percevoir, à sentir, à agir, dans des espaces quotidiens. »<sup>196</sup> Le citoyen est aux prises avec sa ville qu'il éprouve d'une façon inédite.

L'organisation d'événements dans l'espace public engendre des coupures de circulation, des interdictions de stationnement, des extinctions d'éclairage public, etc. La ville ne cesse pourtant jamais de fonctionner, même pendant la représentation. Telle avenue est coupée à la circulation mais un véhicule de pompiers peut passer aux abords, une femme peut apparaître à sa fenêtre et figurer dans l'image... Dans ce contexte urbain imprévisible, le théâtre de rue va, en quelque sorte, squatter. Il s'approprie cet espace qui devient le sien. Ce faisant, il impose ses règles du jeu et déclenche des comportements inaccoutumés de la part des spectateurs.

---

<sup>194</sup> AVENTIN, Catherine. *Les espaces publics urbains à l'épreuve des actions artistiques*. op.cit., p.313

<sup>195</sup> idem, p.325

<sup>196</sup> id., p.24

## II. Espaces modelés, espaces investis : faire scène de rue

Le théâtre de rue prend possession d'un espace. Pour faire théâtre dans cet espace, il doit y faire scène. En refusant l'organisation imposée par la salle, le metteur en scène<sup>197</sup> peut, en rue, inventer à loisir les conditions de la rencontre. Le théâtre de rue ne doit pas uniquement jaillir, il doit proposer un espace modelé, une scénographie, écrin de la représentation. Si le fait urbain est un enjeu historique de l'espace théâtral de rue, il n'est pas systématiquement au cœur des créations. De plus en plus de spectacles n'ont pas lieu dans la rue. Si ce phénomène a toujours existé dans le secteur, il connaît une évolution qui ne doit pas être négligée. Progressivement, au-delà du rapport strict à la rue, le rapport à l'espace s'est focalisé sur les modalités de la rencontre avec le public et donc sur le dispositif scénographique.

### 1. Processus d'écritures d'espaces

#### 1.1. Eriger une scène dans un espace non dévolu au spectacle

##### 1.1.1. Faire le vide et appareiller

Afin de faire théâtre dans un lieu non initialement dévolu au spectacle, il faut y créer un espace de représentation, imbriquer un espace de jeu dans un espace social préexistant. Denis Guénoun décompose ce processus en trois étapes : le dégagement, l'érection et l'appareillage de la scène. Il faut dans un premier temps « produire un dégagement : faire le vide, produire un espace vide pour qu'une figure s'y détache »<sup>198</sup>. Quand il s'agit de la rue, l'espace public de la ville est occupé, physiquement et symboliquement, par du mobilier urbain, des voitures mais aussi par des signes omniprésents. Il faut, dans cet espace chargé, générer un vide. « Ce qui s'offre à nous est un encombrement. Le vide se construit, se produit. Il faut ouvrir un espace, dégager le monde. La production d'une scène, c'est d'abord la production d'un vide. »<sup>199</sup> Une fois ce vide produit, il faut « installer quelque chose » car « le vide ne suffit pas en soi »<sup>200</sup>. L'installation d'une scène, même invisible, relève d'une « érection. On érige une scène sur le vide, on érige un espace disponible. Disponible à quoi ? A une variation, un jeu. »<sup>201</sup> Ce processus est transposable à n'importe quel lieu, la scène du théâtre de rue est immatérielle. Elle n'exige ni plateau, ni rideau, ni coulisses. « La scène de la rue est donc

---

<sup>197</sup> De nombreux artistes de rue rejettent cet intitulé, jugeant qu'il renvoie trop directement à la salle. Si les paramètres scéniques sont certes différents, la représentation théâtrale de rue exige pourtant bien de faire scène et c'est la raison pour laquelle nous choisissons pour notre part de l'utiliser.

<sup>198</sup> GUÉNOUN, Denis. « Scènes d'extérieur. » op.cit.

<sup>199</sup> idem

<sup>200</sup> id.

<sup>201</sup> id.

démontable, transportable. Elle a quelque chose de branlant. Une scène en ciment ne serait pas tout à fait une scène. Cette fragilité est fondamentale. »<sup>202</sup> Denis Guénoun ajoute la nécessité d'un appareillage à la convocation d'une scène de rue. « Sans machine, pas de scène. La scène n'est pas qu'un espace vide. Cet espace est toujours appareillé, par une technique scénique ou de construction de scène. »<sup>203</sup>

### *1.1.2. L'acteur, porteur de la scène invisible*

« Le vide n'est qu'un préalable nécessaire à une occupation temporaire, prise en charge par l'acteur. »<sup>204</sup> L'analyse de la figure de l'acteur créateur de rue a révélé un Sisyphe du théâtre incarnant la théâtralité. En toute logique, il est le porteur de cette scène invisible. Il peut l'être sans l'appui d'une machine ou d'une construction de scène. Sans cercle de craie, plateau ni tréteaux, parfois avec très peu d'accessoires, l'acteur fait espace autour de lui. Il creuse une scène invisible mais bien réelle. « La scène n'est plus sur un plateau, elle est toute entière là où l'acteur l'emmène, à la semelle de ses souliers. »<sup>205</sup> Bruno Schnebelin fait écho à Michel Corvin en affirmant que la « scène, c'est l'acteur. C'est ce qui est collé sous ses pieds. Il se déplace avec la scène. Il emmène la scène et donc le théâtre avec lui. »<sup>206</sup> L'épreuve est certes délicate et le travail immense. « Un acteur seul lâché dans l'espace public a du mal à faire théâtre. Il rencontre des difficultés de plusieurs ordres : capter les spectateurs, se faire entendre, faire passer de la narration. »<sup>207</sup> Au sol, il doit être vu et entendu. Sans fond de scène, potentiellement encerclé par le flux de l'espace public, il doit maintenir l'assemblée. La multiplicité des points de vue le cerne : il peut être vu de dos, de côté, de loin, de très près. Il doit s'adresser à toutes ces échelles, y compris à la verticalité. L'acteur n'a pas le monopole de l'attention dans l'espace public. Celle-ci peut, à tout moment, être détournée par un autre événement. En parvenant à faire espace dans un lieu non dévolu au spectacle, l'acteur confirme l'hypothèse du face-à-face entre acteur et spectateur comme fondement même du théâtre, au-delà de l'ordonnement de la salle.

---

<sup>202</sup> GUENOUN, Denis. « Scènes d'extérieur. » op.cit.

<sup>203</sup> id.

<sup>204</sup> id.

<sup>205</sup> CORVIN, Michel. « La scène éclatée (1920-1980). » *Etudes Théâtrales*, 2003, n°27, p.26

<sup>206</sup> SCHNEBELIN, Bruno. « Scènes d'extérieur. » op.cit.

<sup>207</sup> GUENOUN, Denis. « Scènes d'extérieur. » op.cit.

## 1.2. « Le dispositif fait œuvre »

« Toute démarche artistique suppose le désir ou le besoin de sa mise en représentation : comment, pourquoi, sur quelle scène organiser cette mise en représentation ? (...) L'aire de jeu, la mise en représentation, en effet, est un enjeu : la manière d'aménager, de caractériser, d'occuper cette aire infléchit toute expression, toute perception et toute interprétation, celles de l'acteur comme celles du spectateur, de l'artiste comme de son visiteur. »<sup>208</sup>

Alors que Luc Boucris et Marcel Freydefont soulignent « que chaque spectacle voudrait inventer son plateau (...) »<sup>209</sup>, la problématique de la mise en représentation apparaît plus que jamais centrale dans le théâtre de rue. L'espace étant entièrement à conquérir et modeler, les conditions de la rencontre peuvent à chaque nouvelle proposition faire l'objet d'une innovation. C'est ce que pointe Pierre Sauvageot, compositeur et actuel directeur de Lieux Publics, lorsqu'il constate que « le dispositif fait œuvre (...) [et que parfois] l'idée tient lieu de projet »<sup>210</sup>. La preuve en est que les dispositifs sont très rarement repris dans le théâtre de rue. Les artistes auraient peur de se voir accusés de copier une idée originale. La forme ferait-elle davantage art que le contenu ? Contrairement à la musique remarque Pierre Sauvageot, avec humour : « Beethoven a écrit des symphonies après Mozart, personne n'a dit : « Beethoven, le copieur, il a fait une symphonie ! » Au contraire, c'est intéressant, il y a un renouvellement de la symphonie. »<sup>211</sup> L'enjeu n'est cependant pas uniquement de ne pas plagier. « La force des arts de la rue, c'est d'inventer de nouveaux rapports au public. Donc dans une certaine mesure, c'est normal que le dispositif fasse œuvre. La sensibilité, c'est de trouver comment parler au public. »<sup>212</sup> Le secteur focalise aujourd'hui sur la notion de « dispositif », c'est-à-dire sur les modalités de rencontre entre les acteurs et le public. Si l'enjeu du rapport à la ville reste présent, il n'est pas systématiquement abordé dans les créations. Les artistes du théâtre de rue poussent à l'extrême le « souci d'affirmer la représentation en tant qu'art »<sup>213</sup>, quitte à privilégier parfois la forme au fond, le contenant au contenu. Serge Chaumier remarque les effets pervers de « cette surenchère dans les dispositifs », « cette course effrénée à l'innovation, soit technique, soit farfelue »<sup>214</sup>. L'effet du dispositif repose sur son originalité,

---

<sup>208</sup> BOUCRIS, Luc. FREYDEFONT, Marcel. op.cit., p.16 et p.17

<sup>209</sup> BOUCRIS, Luc. FREYDEFONT, Marcel. « Une scène, des plateaux ? » *Etudes Théâtrales*, 2004, n°28-29, p.10

<sup>210</sup> SAUVAGEOT, Pierre. Entretien réalisé le 30 mars 2005.

<sup>211</sup> idem

<sup>212</sup> id.

<sup>213</sup> DUSIGNE, Jean-François. op.cit., p.22

<sup>214</sup> CHAUMIER, Serge. « Mythologie du spect'acteur. Les formes d'interaction entre acteurs et spectateurs, comme révélateur d'esthétiques relationnelles. » Contribution à l'étude *Généalogie, formes, valeurs et significations : les esthétiques des arts de la rue* réalisée par le groupe de recherche Les arts et la ville pour la DMDTS, ministère de la Culture et de la Communication, 2006 (non publié, non paginé)

la surprise qu'il provoque, l'inattendu et l'inconnu. « Mais le problème est là », poursuit Serge Chaumier. « L'effet de surprise ne dure que peu de temps (...). Si beaucoup d'idées sont séduisantes quand on les découvre, elles perdent de leur magie une fois déflorées. La distinction se fait par conséquent entre ceux qui proposent une idée originale et ceux qui en font quelque chose, qui conduisent le public vers d'autres horizons. »<sup>215</sup> Les arts de la rue posent dès lors la question cruciale du sens de l'expérience.

### 1.3. Les « usages du lieu »

La question du rapport au contexte d'exécution reste centrale pour les artistes, même s'ils n'optent plus automatiquement pour l'espace passant. Quels liens créent-ils entre l'espace de la représentation et l'espace englobant ? Quels sont les processus d'écriture à l'œuvre dans la mise en adéquation entre dispositif et contexte d'exécution ? En observatrice familière, Sylvie Clidière a élaboré une typologie de ce qu'elle dénomme les « usages du lieu »<sup>216</sup>. Les catégories qu'elle dégage permettent d'identifier plusieurs modes de relation au lieu.

#### *« Le lieu neutralisé »*

Le cercle du saltimbanque, qui exclut l'existence de l'extérieur, et l'entre-sort, qui se cache de l'extérieur par l'enfermement dans un espace restreint, sont deux formes scénographiques qui neutralisent le dehors. Le spectacle seul est l'objet de tous les regards. Empruntant l'expression à Michel Crespin, Sylvie Clidière classe également dans cette catégorie « l'objet posé », désignant un dispositif qui crée, par lui-même et pour lui-même, une relation exclusive au public. La ville n'est jamais neutre mais la scénographie peut en faire un usage neutralisé. La compagnie L'illustre Famille Burattini se revendiquant du théâtre forain accueille ainsi les spectateurs dans un camion aménagé en petit théâtre. Dans cet entre-sort, le public est isolé du monde extérieur.

#### *Le lieu est « un support formel »*

« Le spectateur est immergé dans le couple lieu-spectacle. »<sup>217</sup> L'immersion déréalise le lieu en proposant une échappée de sa réalité. « La métamorphose du lieu incite à la rêverie. »<sup>218</sup>

---

<sup>215</sup> CHAUMIER, Serge. op.cit.

<sup>216</sup> CLIDIÈRE, Sylvie. *Les arts de la rue et leurs contextes*. Intervention dans le cadre de la session de formation professionnelle « Publics des arts de la rue : du projet artistique à l'organisation pratique des spectacles de rue. » 2 novembre 2004, Atelier 231, Sotteville-lès-Rouen. (notes personnelles)

<sup>217</sup> idem

<sup>218</sup> id.

Sylvie Clidière cite en exemple les propositions du Groupe Zur<sup>219</sup> où le lieu est le support d'une proposition visuelle qui transfigure l'espace investi. Dans ce cas, le spectacle n'est pas le même selon le lieu. Il n'est pas question d'une écriture spécifique à chaque lieu mais plutôt d'une adaptation. La proposition artistique, malléable, vient se caler sur l'espace investi.

*Le lieu comme « support thématique »*

Le lieu réel est le lieu de référence. La compétition de sport du *Championnat de N'importe Quoi* (2003) de 26000 couverts<sup>220</sup> se déroule ainsi dans un gymnase. Cette démarche a pour conséquence directe de provoquer un trouble quant à l'irruption du réel dans le lieu pendant le temps de la représentation.

*Le lieu « détourné »*

Un lieu est investi et détourné de son usage réel. Ce type d'investissement scénographique a pour ambition de le révéler aux regards des habitants. Le détournement peut être plus ou moins mis en fiction et donc plus ou moins lisible. C'est le principe de la double vue : la fiction superposée au réel le trouble.

*Le lieu est « source d'inspiration : in situ »*

Il s'agit de donner à percevoir le lieu en proposant un spectacle écrit spécifiquement pour lui. La proposition artistique est un sur mesure, elle ne sera transposable à aucun autre lieu. La démarche *in situ*, dans un premier temps utilisée par les plasticiens travaillant dans l'espace public (Daniel Buren a été cité), induit l'adéquation à l'espace de diffusion. Ce type de création est le résultat d'une commande précise autour d'un lieu pour un événement unique.

La typologie élaborée par Sylvie Clidière révèle une dichotomie intégration - négation dans la relation à l'espace extérieur. Dans le cas d'un spectacle choisissant de s'insérer dans l'espace public, le dispositif tient compte des deux paramètres que sont la relation à l'environnement urbain et au public. Dans cette configuration d'intégration, le théâtre de rue se soucie de son contexte et le spectacle est perméable. Pour Pierre Sauvageot, c'est une des clés de l'écriture pour l'espace public.

« Il est bien question du contexte d'exécution. Moi c'est la recherche sur les bruits de la ville. Je joue dans un espace où l'on n'entend pas si bien que ça et ça me nourrit. Si on ne réagit pas au mec bourré qui dit : « C'est quoi ce bordel ! » ou à des minots qui foutent le bordel, c'est qu'on n'a pas fini notre travail. Même le mec qui passe en klaxonnant, ça doit faire partie du spectacle, il faut que cela puisse faire partie du

---

<sup>219</sup> Le Groupe Zur rassemble des artistes d'horizons divers autour de projets de création interdisciplinaires interrogeant la relation entre dispositif et lieu. La structure est implantée à Saint-Barthélémy d'Anjou, dans le Maine-et-Loire. ([www.groupe-zur.com](http://www.groupe-zur.com))

<sup>220</sup> La compagnie dijonnaise 26000 couverts, fondée en 1995, développe un travail théâtral hors les murs notamment fondé sur un mode de jeu réaliste et le brouillage entre réalité et fiction. ([www.26000couverts.com](http://www.26000couverts.com))

spectacle, dans l'écriture même. Avec des limites bien sûr, j'en ai conscience. Mais bon, c'est important, comment l'impondérable peut faire partie du plaisir. »<sup>221</sup>

Le metteur en scène peut à l'opposé opter pour le principe de négation de l'espace extérieur. Seul l'espace modelé importe. Les modalités de la rencontre avec le public l'emportent et le dispositif doit protéger la représentation de l'espace public. La représentation est rendue imperméable au contexte d'exécution. Sans pour autant investir une salle, le metteur en scène optant pour cette configuration fait le choix de l'espace confiné (la boîte) pour neutraliser les nuisances de l'espace extérieur.

## **2. Que sont les arts de la rue ? Logiques d'appartenance**

### **2.1. Les espaces non-préaffectés : la rue « dedans » ?**

L'étude du rapport à l'espace dans le théâtre de rue soulève des problématiques valables pour le champ global des arts de la rue. Si le fait urbain est manifestement présent et influant au moment de l'émergence du secteur, la réalité de la production artistique témoigne d'un décentrement artistique. Certaines compagnies s'inscrivent davantage dans une échelle de paysage et créent des spectacles à la campagne, au bord de la mer ou sur l'eau. Enfin, des artistes imaginent des dispositifs fermés où développer les conditions les plus appropriées de relation au public. Ce débat dehors - dedans, intérieur - extérieur, rue - non rue pourrait paraître anecdotique au cœur d'un champ artistique caractérisé par ailleurs par la transdisciplinarité. Il est pourtant révélateur de dissensions quant à la définition même des arts de la rue et souligne des dynamiques contradictoires dans les logiques d'appartenance. Quel peut alors être le dénominateur commun aux propositions artistiques dites de théâtre de rue ?

« Je crois que parmi les définitions de la rue, celle qui tient à peu près, c'est : « forme spectaculaire ou événementielle qui se déroule dans des lieux non préaffectés au spectacle ». Il faut être précis dans le « non-préaffecté au spectacle ». Alors qu'une friche industrielle peut être considérée comme une rue, elle s'arrête d'être une rue quand elle devient la Cartoucherie. Tu as aussi un usage de la rue par des gens qui ne se disent pas forcément de la rue, ce qui ne pose aucun problème particulier. Le fait que le lieu ne soit pas préaffecté au spectacle induit une façon de concevoir la topographie du spectacle dans des conditions *a priori* moins confortables, dans des conditions d'écoute et d'attention moins évidentes, même si cela n'est pas en plein air et avec des choix sur la place du spectacle et la place du spectateur. C'est à la fois plus de handicaps et plus de liberté, puisque cela n'est pas préaffecté. »<sup>222</sup>

En proposant le recours à la notion d'« espace non-préaffecté » qui induit le systématique questionnement des termes de la rencontre, Sylvie Clidière confirme la focalisation observée

---

<sup>221</sup> SAUVAGEOT, Pierre. Entretien. op.cit.

<sup>222</sup> CLIDIÈRE, Sylvie. Entretien réalisé le 27 octobre 2005.

sur la relation au public. Les compagnies investissent tous les lieux possibles et interrogent ainsi les types d'organisation spatiale que la confrontation entre les deux aires peut engendrer. Tout comme il existe le théâtre « en » salle, il existerait le théâtre « en » rue, « en » gymnase », « en » lieux intermédiaires, « en » supermarché, etc. Le rapport à l'espace urbain ne caractérise pas seul les arts de la rue. Le croisement de plusieurs facteurs artistiques donne naissance à une forme qui ne pourrait avoir lieu ailleurs que là où elle se déroule. Cet ensemble de paramètres, rassemblés ci-après sous la forme d'une typologie, et leur combinaison font naître une singularité, sans que l'un d'eux soit plus crucial que l'autre.

## 2.2. En être ou ne pas en être

### 2.2.1. Le théâtre de rue, un champ régi par des lois générales

La multiplicité des formes rend les classifications hasardeuses et les bords du champ sont suffisamment flous et perméables pour intégrer d'autres secteurs (cirque, danse, arts plastiques, multimédia, etc.). Refusant les frontières entre les formes d'expression, le théâtre de rue travaille à un savant mélange qui défie les lois de la catégorisation. Il faut, par conséquent, prendre soin d'identifier, de qualifier et d'explicitier sans enfermer ni scléroser. Appartenir au champ du théâtre de rue relève autant d'une forme d'auto-proclamation et de revendication que d'une reconnaissance témoignée par le secteur lui-même. Pierre Bourdieu a identifié et formalisé les logiques de construction des champs ainsi que les forces et dynamiques d'appartenance à l'œuvre. Il existe des « lois générales des champs »<sup>223</sup>. Pour qu'un « champ marche, il faut qu'il y ait des enjeux et des gens prêts à jouer le jeu, dotés de l'habitus impliquant la connaissance et la reconnaissance des lois immanentes du jeu, des enjeux, etc. »<sup>224</sup> « Etre philosophe, c'est maîtriser ce qu'il faut maîtriser de l'histoire de la philosophie pour savoir se conduire en philosophe dans un champ philosophique », résume l'auteur. Il a, le premier, reconnu que l'application de la théorie des champs conduisait à un désenchantement de l'art et, en conséquence, à un conflit récurrent entre sociologie et art. Ce mauvais ménage tient selon lui aux artistes qui « supportent mal tout ce qui attente à l'idée qu'ils ont d'eux-mêmes : l'univers de l'art est un univers de croyance, croyance dans le don, dans l'unicité du créateur incréé (...) » et aux sociologues qui se sont obstinés à prétendre que la sociologie « peut rendre compte de la consommation culturelle mais non de la

---

<sup>223</sup> BOURDIEU, Pierre. « Quelques propriétés des champs. » *Questions de sociologie*. Paris : Minuit, 2002, p.113 (souligné par l'auteur)

<sup>224</sup> idem, p.114

production »<sup>225</sup>. Le sociologue démontre<sup>226</sup> qu'il est possible de mener à bien une sociologie des œuvres qui prenne pour « objet le champ de production culturelle et, inséparablement, la relation entre le champ de production et le champ des consommateurs »<sup>227</sup>.

### 2.2.2. « L'ethos »<sup>228</sup> de la rue

Cette incursion bourdieusienne est un détour nécessaire. Les vifs débats qui secouent les arts de la rue quant à l'appartenance ou le rejet de certaines créations ne sont que le reflet des luttes internes entre positions au sein du champ. En être ou ne pas en être, telle est la question. La compagnie de danse de rue Ex Nihilo, installée à Marseille, constitue un exemple d'inscription dans le champ. Elle est composée de danseurs contemporains qui ont délibérément choisi de danser dans l'espace public et d'œuvrer dans le paysage des arts de la rue français, notamment en trouvant le soutien de Centres nationaux et de festivals. A l'inverse, d'autres compagnies de danse<sup>229</sup> choisissent de danser dans l'espace public sans revendiquer l'appartenance au secteur des arts de la rue, n'envisageant parfois pas une seconde que leur démarche puisse être assimilée à celui-ci. Le débat se focalise souvent sur le contexte d'exécution (rue ou intérieur) mais au-delà de cette question certes fondamentale, c'est plus largement la problématique de la définition même de l'art (de ses valeurs, de son habitus pour se référer de nouveau à la sociologie bourdieusienne) qui provoque les disputes et les conflits, chacun adoptant un discours correspondant à la position qu'il défend dans le champ. Au-delà d'un apparent consensus, les visions artistiques se télescopent entre dominants et dominés, entre ceux qui cherchent à défendre leur position reconnue et ceux qui tentent d'accéder à la reconnaissance. Jacques Livchine s'exprime très fréquemment sur le sujet et défend pour sa part « un esprit » de la rue, posant les bases d'un possible ethos qui reste à formaliser. L'un de ses messages envoyés sur la liste de diffusion « Arts de la rue »<sup>230</sup> mérite d'être cité *in extenso*.

---

<sup>225</sup> BOURDIEU, Pierre. « Mais qui a créé les créateurs ? » *Questions de sociologie*. op.cit., p.207

<sup>226</sup> BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Seuil, 1992

<sup>227</sup> BOURDIEU, Pierre. « Mais qui a créé les créateurs ? » op.cit., p.210

<sup>228</sup> SIMONOT, Michel. op.cit. (1999), p.8. Michel Simonot emprunte la notion d'ethos à Pierre Bourdieu.

<sup>229</sup> La chorégraphe Julie Desprairies s'attache au rapport entre le corps en mouvement et son environnement architectural au travers de pièces *in situ* ([www.compagniedesprairies.com](http://www.compagniedesprairies.com)) et Brigitte Dumez crée des spectacles de danse contemporaine-théâtre hors les murs.

<sup>230</sup> La liste de diffusion « Arts de la rue » est une liste de diffusion rassemblant professionnels, artistes, spectateurs, étudiants, journalistes... Elle est le lieu de partage d'informations et de débats autour des arts de la rue. ([http://lefourneau.com/liste\\_diffusion/index.htm](http://lefourneau.com/liste_diffusion/index.htm)) Voir LEMAÎTRE, Violaine. *Qu'on se le dise ! Les arts de la rue entre champ et contre-champ. Etude sociologique de la liste rue*. Mémoire de Master 2, Développement culturel et direction de projet, ARSEC/Lyon 2, 2006 (<http://lefourneau.com/racontepar/vlemaitre.htm>)

« Dernier problème : c'est quoi le théâtre de rue ? Gratuit ou payant ? Grand ou petit ? Jauge ou pas jauge ? Fixe ou déambulatoire ?

Parfois je me dis qu'un basset est classé dans la même catégorie qu'un dogue allemand, ce sont tous les deux des chiens, et pourtant, ils ne peuvent pas faire un bébé ensemble.

Donc t'as le « théâtre spirale », un gars tout seul avec un bâton et une bougie qui te raconte la naissance de la terre, assis sur le pavé, et t'as Royal de Luxe et ses gradins de 800 places, et les deux sont du théâtre de rue et les deux sont des beaux spectacles.

T'as 26000 [couverts] dans un gymnase, entrée payante, et c'est du théâtre de rue.

Moi je joue un Techkhov en plein champ à 12 kms de Chalon, scène de 3000 mètres de profondeur, ouverture 500 mètres et je soutiens que c'est autant du théâtre de rue que mes brigades qui déambulent et jouent avec tout ce qu'elles rencontrent.

Moi par exemple, qui suis en Franche-Comté où nous avons beaucoup de vaches, 1783 villages, et très peu de grandes villes, j'ai envie de faire dans le rue-ral. Je ne vais pas commencer à le dire que les prés c'est pas de la rue. Et si c'est pas de la rue pour certains, tant pis. Je fais ce que j'ai envie de faire.

*Je crois que le théâtre de rue c'est surtout un esprit, une autre façon de faire du théâtre, de s'adresser au public, c'est du théâtre qui se sent étriqué à l'intérieur. »<sup>231</sup>*

La focalisation de la recherche sur la fonction du spectateur au cœur de la création conduit à aborder la production d'un point de vue relativement monolithique. Une telle approche ne permet pas une analyse globale mais elle ne doit pas empêcher de souligner les problématiques en suspens. Dans un mémoire consacré à la liste de diffusion « Arts de la rue » envisagée comme reflet des enjeux actuels du secteur, Violaine Lemaître<sup>232</sup> analyse les contradictions secouant le champ qu'elle identifie comme un « sous-champ » du champ artistique cherchant à exister comme « contre-champ »<sup>233</sup>. Les artistes de rue sont aux prises avec une aversion - répulsion des institutions qui s'explique en grande partie par la philosophie d'émergence du secteur. L'opposition systématique aux institutions (quelles qu'elles soient) fait partie intégrante de l'identité et des valeurs portées par les arts de la rue, centrées sur un « certain esprit de contestation et d'interpellation face aux problématiques sociales »<sup>234</sup>. Parallèlement, les arts de la rue ne peuvent rejeter tout à fait les institutions publiques (et notamment le ministère) « dans la mesure où elles constituent leur instance légitimatrice majeure »<sup>235</sup>. Violaine Lemaître identifie là un dilemme profond.

« Le rapport conflictuel des abonnés [à la liste de diffusion] révèle donc la prise de conscience, par les agents du secteur, des mutations auxquelles sont confrontés actuellement les arts de la rue (...) véritable gageure pour le milieu. En effet, elles

---

<sup>231</sup> LIVCHINE, Jacques. « [rue] AFP Chalon. » Message envoyé sur la liste de diffusion « Arts de la rue » le 23 mai 2006 (souligné par nous). Consultable en ligne :

(<http://archives.lefourneau.net/rue/rue-200605/msg00206.html>)

<sup>232</sup> LEMAÎTRE, Violaine. op.cit.

<sup>233</sup> idem, p.8

<sup>234</sup> id., p.53

<sup>235</sup> id., p.46

peuvent aboutir à la légitimation artistique de ce milieu encore précaire, qui pourrait permettre à des projets ambitieux de voir le jour, si les conditions de production, de création et de diffusion sont améliorées. Mais elles constituent également une menace majeure pour le secteur, qui risque de perdre ses spécificités esthétiques et idéologiques en raison d'une instrumentalisation croissante de la discipline par les institutions et d'une structuration construite sur des modèles non appropriés. »<sup>236</sup>

Pour autant, l'apparente unanimité derrière cet « esprit de la rue » « cache mal la diversité des positions d'une profession hétéroclite »<sup>237</sup> et il convient de se demander dans quelle mesure l'unité apparente du secteur ne relève pas davantage d'un corporatisme pragmatique de façade. « L'enjeu majeur », conclut Violaine Lemaître, « réside dans la nécessité pour les arts de la rue de construire leur propre schéma de développement, sans nécessairement reproduire les modèles existants (...); un schéma qui s'appuierait sur les spécificités artistiques et esthétiques du secteur, sur la richesse de sa pluralité intrinsèque, mais aussi sur les valeurs et l'esprit bien particulier qui le caractérise. »<sup>238</sup>

---

<sup>236</sup> LEMAÎTRE, Violaine. op.cit.

<sup>237</sup> idem, p.86

<sup>238</sup> id.



## Chapitre 3 – Les figures du spectateur de rue

---

Sphère de la fiction et sphère de l'assistance, du regardant et du regardé sont en présence dans un espace commun ; elles se rencontrent, voire se mélangent. L'ambition de susciter un rassemblement autour de l'événement théâtral rejoint l'idée du théâtre comme vecteur de création d'un être-ensemble au sens d'un collectif éphémère. La conséquence directe du principe d'abolition est la prise en considération et l'intégration de la place du spectateur, valorisé dans son statut inhérent à la représentation. Selon Michel Crespin, le théâtre de rue renouvelle sans cesse cette « présence partagée »<sup>239</sup> caractéristique du spectacle vivant en inventant de nouveaux types de rapport au spectateur.

« Jules Cordière résume très bien : « Nous refusons de casser arbitrairement un lieu de spectacles en deux zones distinctes étanches ; artistes d'un côté, spectateurs de l'autre, deux groupes humains qui ne se rencontrent jamais. Il y a un lieu d'expression de l'art, lieu de rencontres, d'échanges. (...) ». (...) C'est une des spécificités du théâtre de rue : *la conscience d'être ensemble*, sans qu'il y ait de démarcation infranchissable entre l'émetteur et le récepteur. »<sup>240</sup>

Si la notion de « spectateur » peut sembler aller de soi, elle doit faire l'objet d'une construction théorique. Quelles sont les spécificités de l'état du spectateur dans la représentation théâtrale de rue ? Quelle place le public occupe-t-il dans le discours des artistes ? Quels sont les effets de ce discours ? Quelle relation acteur - spectateur les artistes revendiquent-ils d'instaurer ? L'analyse de ce discours permet de cerner, du point de vue des créateurs, l'image du public véhiculée par le champ.

### I. Le spectateur de rue, un objet théorique à construire

#### 1. Public, spectateur : approches notionnelles

##### 1.1. Le public, un être vivant

###### 1.1.1. Une entité en soi

Le public désigne des « personnes réunies pour assister à un spectacle »<sup>241</sup>. Il s'agit d'une juxtaposition d'individus aux caractéristiques propres qui constituent ainsi une assemblée dans un temps limité. Cette assemblée n'est pas le collage de ces individualités mais une

---

<sup>239</sup> NAUGRETTE, Florence. op.cit., p.181

<sup>240</sup> « 10 ans de théâtre. Michel Crespin. Entretien avec Nicolas Roméas. » *Le théâtre de rue. 10 ans d'Eclat à Aurillac*. Paris : Plume et HorsLesMurs, 1995, p.36 (souligné par nous)

<sup>241</sup> *Dictionnaire Hachette Encyclopédique*. Paris : Hachette Livre, 1998, p.1541 (notice « public »)

tierce entité, en soi, qui développe des logiques de comportements et de réactions. « Durant cette temporalité et dans une spatialité donnée, l'individu va en effet se priver de son individualité pour pouvoir faire partie d'une unité qui lui permet d'être en contact avec autrui. (...) Cette unité se construit dans un instant et, par conséquent, cette temporalité transforme un groupe d'individus en une unité : le public. »<sup>242</sup> Comme le souligne Antigone Mouchtouris, l'individu adopte une « conduite publique. (...) L'individualité se fond ainsi dans un ensemble qui assiste à une manifestation ou à un spectacle : la somme des individus crée une nouvelle unité, une monade. On traite alors cette unité comme une entité ayant des conduites authentiques et spécifiques. »<sup>243</sup>

Le public est un mot singulier mais il est couramment utilisé au pluriel dans le langage culturel (les publics de la danse) ou souvent assorti d'un adjectif visant à préciser la nature du groupe évoqué (le jeune public, le public abonné, le public étudiant, etc.). Si le public semble être un masse mystérieuse incernable, il doit être distingué de la foule qui « a comme caractéristique la quantité sans que les membres qui la constituent aient le même objectif. (...) La différence entre ces deux modes de rassemblement se situe au niveau de la relation existant entre les membres de l'objet proposé. Un public partage une expérience commune de façon consciente, contrairement à la foule où les personnes, se trouvant dans un lieu donné pour des raisons personnelles, sont assimilées de façon spontanée. »<sup>244</sup>

### 1.1.2. « Un monstre » ?

Dans son ouvrage *Le public de théâtre et son histoire*<sup>245</sup>, Maurice Descotes décrit l'émergence et l'histoire du public du XVII<sup>ème</sup> au XIX<sup>ème</sup> siècles au travers d'exemples de réactions manifestées à l'égard de pièces représentées alors. Le premier chapitre, intitulé *Le problème du public de théâtre*, s'attarde notamment sur « l'absolue nécessité de tenir compte de ce partenaire aux manifestations imprévisibles (...) dont les interventions ne sont pas seulement celles, élémentaires, des applaudissements ou des sifflets. »<sup>246</sup> C'est cette tierce entité communicante que Jean Vilar dénomme un « monstre » et « un être vivant qui digère »<sup>247</sup>. Les acteurs ne parlent-ils pas d'un « bon » ou d'un « mauvais » public ? Ne disent-ils pas qu'il

---

<sup>242</sup> MOUCHTOURIS, Antigone. *Sociologie du public dans le champ culturel et artistique*. Paris : L'Harmattan, 2003, p.14

<sup>243</sup> idem, p.16

<sup>244</sup> id., p.17 et p.18

<sup>245</sup> DESCOTES, Maurice. *Le public de théâtre et son histoire*. Paris : PUF, 1964

<sup>246</sup> idem, p.2

<sup>247</sup> « Le public n'est pas intelligent. Il faut entendre par là que c'est plus sa sensibilité qui reçoit, que c'est plus une certaine disponibilité sensible du corps et de l'âme qui enregistre l'atmosphère, le ton et le sens général d'une œuvre dramatique que sa lucidité, que sa clairvoyance intellectuelle. Le public est un monstre, et un être vivant qui digère. » VILAR, Jean. *Le théâtre, service public*. Paris : Gallimard, 1975, p.339

était « réactif », « endormi », « présent » ou « absent » ? Maurice Descotes relate la mésaventure d'Armand Sacralou qui fit jouer en 1930 sa pièce *Patchouli*. Alors qu'à la dernière répétition les présents, Louis Jouvet et Pierre Renoir notamment, sont enthousiastes, la première représentation est un échec total.

« Le public était intervenu et, par sa présence même, il avait modifié la pièce. Bouleversante la veille, elle était méconnaissable le lendemain. *Peu à peu, je devinais qu'une pièce ne commence sa vie ni à la première, ni à la dernière répétition de travail, mais le premier soir de sa rencontre avec le public.* (...) L'œuvre dramatique a besoin d'un public (...) réuni dans une salle, grange ou palais, et frémissant dans son unité de public (...). L'auteur, en quelque sorte, avec son texte, n'a laissé que la recette, une « façon de faire » – et c'est chaque soir que la pièce se crée. Aussi c'est à la lettre qu'il faut prendre l'expression que la pièce a été *créée* le jour de la première représentation. Car pour créer une pièce, il faut être deux : l'auteur et la salle (...). »<sup>248</sup>

L'auteur souligne combien il s'avère complexe d'étudier ce public et ses réactions. « Cette complexité tient toute à la notion même de *public* qui, comme tout concept désignant une collectivité, est par nature floue, mal définie, péchant par excès de généralisation, pourtant inévitable (...). Le Public est une entité abstraite. Dans sa réalité, il est divers, en perpétuel renouvellement, au point qu'on peut affirmer qu'aucun public n'est comparable à un autre public (...) »<sup>249</sup>. Préfigurant une sociologie des publics, il note qu'il en existe plusieurs et que « l'attitude des « enfants du Paradis » n'a rien de commun avec l'attitude du spectateur des loges ; le comportement, la nature même du plaisir éprouvé sont différents »<sup>250</sup>.

## 1.2. Le spectateur, une présence exigée

### 1.2.1. Public - spectateur : quelle articulation ?

Quelle logique d'articulation existe-t-il entre public et spectateur ? Si le public est une entité en soi qui manifeste une tendance de réaction globale, il est en même temps constitué d'individualités, les spectateurs. L'articulation entre ce singulier et ce collectif produit le public. Le spectateur n'est jamais tout à fait noyé dans la masse du public puisqu'il ressent lui-même la vibration de ce groupe qui l'entoure. Il peut se sentir en accord avec le public comme en désaccord avec ses réactions. Jean-Pierre Sarrazac articule ces deux entités au travers de la figure de « celui qui comprend »<sup>251</sup>. Le spectateur est à la fois compréhensif (en compréhension vis-à-vis de la représentation) et compris dans le groupe du public (inclus).

---

<sup>248</sup> DESCOTES, Maurice. op.cit., p.3 et p.4 (souligné par nous puis par l'auteur)

<sup>249</sup> idem, p.5 (souligné par l'auteur)

<sup>250</sup> id.

<sup>251</sup> SARRAZAC, Jean-Pierre. « Le spectateur, c'est celui qui comprend. » *Du Théâtre*, 1996, hors série n°5, p.17

« Cette situation du spectateur (...) n'est pas exempte de paradoxes. (...) [C]elui qui se trouve « englouti » dans l'ensemble du public ou, plus largement, du théâtre, est à lui-même son propre « engloutisseur » ; car n'est-ce pas lui, toujours, le spectateur, qui a préalablement défini, circonscrit, découpé l'espace en question ? Puisque l'ensemble « théâtre » n'existe que *par* et *dans* le regard du spectateur. (...) C'est toujours le spectateur (soit unique, privilégié, « princier », soit multiple et démocratique) qui ordonne la perspective et/ou délimite l'aire de jeu. Il n'y a jamais extériorité du spectateur à la représentation, et il n'existe pas de représentation théâtrale sans (au moins un) spectateur. L'étymologie du mot théâtre (*theatron* : le lieu d'où l'on regarde) témoigne d'ailleurs clairement de cette primauté du spectateur. »<sup>252</sup>

L'articulation entre public et spectateur relève d'une interdépendance. Le spectateur ne peut être spectateur que par le biais de son appartenance à la communauté du public. C'est ce qu'Emmanuel Wallon désigne comme « l'implication d'un tiers »<sup>253</sup>. Le spectateur n'existe en tant que spectateur face à ce qu'il regarde que si un tiers est présent et reconnaît également la situation théâtrale en cours. La présence de ce tiers, c'est déjà la constitution d'un public. Dans le cas de situations théâtrales isolant le spectateur, le tiers existe même s'il n'est pas en présence physique : il y a d'autres spectateurs potentiels, donc un public.

### 1.2.2. *Etre spectateur : un état*

« [I]l est le destinataire à tous les instants de tous les signes qui ne fonctionnent que pour et par lui (...). Le comédien engage avec lui un dialogue de tous les instants, dialogue explicite quand il s'adresse au spectateur, implicite quand il feint de s'adresser seulement à son allocutaire : la présence de ce double destinataire est une loi permanente du théâtre (...). »<sup>254</sup>

Le spectateur est la raison même du théâtre. Le destinataire du message en est la condition *sine qua non*. Dès le départ, le « spectateur est présent dans le *projet* (de l'écriture à la représentation). C'est le destinataire qui s'écrit à l'intérieur des textes (...). »<sup>255</sup> L'auteur écrit pour un lecteur, le musicien compose pour un auditeur, l'acteur s'adresse au spectateur, il agit pour lui, dans sa direction. Au sein du public, c'est à une individualité que l'on destine la représentation. Il ne faudrait pas, pour autant, déréaliser tout à fait le spectateur, en faire une entité abstraite. « [L]e spectateur n'appartient pas corps et âme au théâtre, (...) il représente le dehors, (...) il se situe « en position intermédiaire entre la ville et la scène, entre la société civile et la société théâtrale » (...). »<sup>256</sup> Selon Elie Konigson, être spectateur, c'est d'abord

---

<sup>252</sup> SARRAZAC, Jean-Pierre. op.cit. (1996), p.17 (souligné par l'auteur)

<sup>253</sup> WALLON, Emmanuel. « L'invention du spectateur. » Conférence-débat n°4. *Scènes Invisibles*, cycle de six conférences-débats sur les arts de la rue. Atelier 231, Sotteville-lès-Rouen, 13 avril 2006 (notes personnelles)

<sup>254</sup> UBERSFELD, Anne. op.cit., p.255

<sup>255</sup> idem, p.254 (souligné par l'auteur)

<sup>256</sup> MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. op.cit. (1998), p.10

« un état »<sup>257</sup>. Un spectateur est un témoin oculaire, quelqu'un qui voit, qui assiste à quelque chose (un accident de la circulation, une altercation, un match de rugby). L'état de spectateur n'est pas exclusif à la représentation, c'est un état naturel. Or la situation théâtrale transforme cet état naturel en un état « totalement artificiel, voulu, construit »<sup>258</sup>. Si le spectateur est une absolue nécessité, membre de la « Trinité parfaite », pour reprendre l'expression de Louis Jouvet, il importe de le considérer comme un statut intégré à une situation globale où il a un rôle à jouer. Il a une fonction à tenir pour que la situation se déroule. Il y a du jeu (au sens mécanique) entre acteurs et spectateurs, c'est-à-dire qu'il y a frottement, échange, rencontre. Se pencher sur le spectateur, c'est s'intéresser à cet état temporaire où se trouve plongé un individu dans le cadre de la représentation théâtrale, temps de perception et de réception. Michel Simonot propose une définition de l'état de spectateur qui résume tous ces éléments.

« Les spectateurs, ce sont les personnes qui dans le public sont en disposition d'une appropriation, je ne dis pas seulement de réception, mais d'une appropriation de la proposition. Il y a un niveau un, un niveau deux et un niveau trois. Il y a une perception minimale : tu vois ce qui se passe. Deux, tu peux être sensible à cela, et trois, tu te l'appropries. Il y a quelque chose qui se passe de l'ordre d'un échange symbolique entre la proposition artistique et toi-même. »<sup>259</sup>

## **2. Les visages de la rue**

### **2.1. La connaissance des publics, un enjeu de reconnaissance**

Il n'existe pas, à ce jour, d'enquête de grande envergure portant sur les spectateurs des arts de la rue, et encore moins spécifiquement sur le théâtre de rue. Un chiffre a été livré par la dernière, et déjà ancienne, enquête nationale sur les pratiques culturelles des Français<sup>260</sup> menée par le DEPS (Département des Etudes de la Prospective et des Statistiques du ministère de la Culture). 29% des Français interrogés, âgés de 15 ans et plus, déclarent avoir vu au cours des douze mois écoulés « un spectacle dans la rue ». Nombre d'artistes et d'institutions se sont saisis de ce chiffre très valorisant (dans la même enquête, seuls 3% des interrogés déclaraient s'être rendus à l'opéra et 16% au théâtre) et en ont fait un outil de démonstration de la vertu démocratisante des arts de la rue. C'est sans compter les incertitudes et approximations qui l'entourent. Jean-Michel Guy, chargé d'études au DEPS, insiste sur les ambiguïtés que dissimule ce chiffre.

---

<sup>257</sup> KONIGSON, Elie. op.cit. (1993), p.184

<sup>258</sup> idem

<sup>259</sup> SIMONOT, Michel. Entretien. op.cit.

<sup>260</sup> DONNAT, Olivier. *Les pratiques culturelles des Français*. Paris : La Documentation Française, 1998

« Ce que recouvre cette formulation de « spectacle dans la rue » pour les personnes interrogées, nul ne le sait, puisque on n'en précisait pas, dans le cadre de cette enquête, le contenu. Cela peut aller du joueur d'orgue de barbarie à la statue vivante à Montmartre, du dernier spectacle de Royal de Luxe à une manifestation de danse folklorique en plein air. Que vaut alors ce chiffre de 29% ? (...) [II] est flatteur pour « la rue » : il la place en effet loin devant la fréquentation des « genres » conventionnels de spectacle (théâtre, danse, cirque, concert, etc.). Mais un autre chiffre, moins connu, a plus d'intérêt : 2/3 de ces 29% de Français – (...) correspondant à 10 millions de personnes – n'avaient vu aucun autre type de spectacle au cours des 12 derniers mois. Dire, au vu de ce résultat, que la rue « démocratise » l'accès au spectacle serait aller trop vite en besogne, mais tout de même : il est indéniable qu'un phénomène de haute importance sociale et culturelle se joue « en rue ». »<sup>261</sup>

La connaissance des publics constitue un véritable enjeu pour le secteur artistique, notamment en termes de reconnaissance. Les arts de la rue souffrent encore, au sein du champ du spectacle vivant, d'un manque de légitimité artistique. Preuve en est la faible diffusion dans le réseau des Scènes Nationales qui, chargées de refléter la pluridisciplinarité du spectacle vivant, ne sont que rares à programmer des spectacles de rue<sup>262</sup>. Les arts de la rue touchent indéniablement un grand nombre de personnes et le succès des festivals estivaux le démontre tous les ans<sup>263</sup>. Pour autant, les chiffres, certes impressionnants, ne sauraient être un argument suffisant. Qu'en est-il de la nature de la relation entre public et spectacles ? Quels sont les enjeux artistiques, culturels et politiques à l'œuvre ? La profession perçoit l'importance de cette problématique et commence à mener une réflexion<sup>264</sup> destinée à nourrir la connaissance.

---

<sup>261</sup> GUY, Jean-Michel. « Etudier les publics des arts de la rue : hypothèses et questionnements. Entretien avec Stéphane Simonin. » in GONON, Anne. (coordonné par) op.cit. (2006), p.122 et p.123

<sup>262</sup> Sur les 69 Scènes Nationales du réseau, une petite dizaine diffuse et/ou coproduit régulièrement des compagnies d'arts de la rue dont Culture Commune (Loos-en-Gohelle), Le Channel (Calais), Bonlieu (Annecy), La Ferme du Buisson (Marne-la-Vallée) ou encore Le Parvis (Tarbes).

<sup>263</sup> Viva Cité, Sotteville-lès-Rouen, 70 000 spectateurs sur trois jours ; Chalon dans la rue, Chalon-sur-Saône, 200 000 spectateurs sur quatre jours ; Festival international de théâtre de rue d'Aurillac, 200 000 spectateurs sur quatre jours ; Les Accroche-Cœurs, Angers : 150 000 spectateurs sur trois jours, etc. Estimations fournies par les organisateurs.

<sup>264</sup> L'Atelier 231 (Centre national des arts de la rue, implanté à Sotteville) et la ville de Sotteville-lès-Rouen ont organisé les 16 et 17 novembre 2005 un colloque intitulé « Arts de la rue : quels publics ? » rassemblant artistes, professionnels et spectateurs. ([www.atelier231.fr](http://www.atelier231.fr)) Le cycle de conférences *Scènes Invisibles* a consacré une séance, le 13 avril 2006, à « L'invention du spectateur ». Les Fédérations des Arts de la Rue régionales organisent régulièrement des journées de sensibilisation destinées aux élus et professionnels du champ culturel intégrant des tables rondes autour de la problématique du public.

## 2.2. Quels publics ? Quels profils ?

Quelques enquêtes existent cependant, réalisées dans le cadre de festivals. Les résultats de trois d'entre elles sont instructifs. En préambule, la définition d'un public populaire telle que l'a formulée Jack Lang doit être donnée, comme point de repère pertinent. Un public populaire constitue « un échantillon, un modèle réduit de la population tout entière, dans toutes ses composantes sociologiques »<sup>265</sup>.

### 2.2.1. Viva Cité<sup>266</sup>

La ville de Sotteville-lès-Rouen organise depuis 1990 un festival d'arts de la rue lors du troisième week-end de juin. Gare à la fête s'est transformé, dès 1991, en Viva Cité. En 1998, dans une perspective d'évaluation et de validation de connaissances empiriques, la ville commande à une agence une enquête portant sur le public du festival<sup>267</sup>. Des questionnaires sont administrés auprès de 305 personnes, choisies de manière aléatoire, sur l'ensemble de la période du festival, à des horaires variés et autour de spectacles différents. Une partie du questionnaire rassemble des questions à choix multiples et ouvertes portant sur les pratiques du festival, les spectacles, etc. introduisant une dimension qualitative dans l'enquête.

- Composition sociodémographique du public

- Le public de Viva Cité est local : 80% des spectateurs habitent l'agglomération (Sotteville, 34% ; Rouen, 20% ; une autre ville de l'agglomération, 26%).

- Le public se caractérise par un spectre d'âges large (7% des personnes interrogées ont moins de 20 ans ; 21%, entre 20 et 29 ans ; 25%, entre 30 et 39 ans ; 31%, entre 40 et 49 ans et 16% ont plus de 50 ans). Le mode de fréquentation peut expliquer cette diversité d'âges. 47% des personnes viennent en famille (61% pour les Sottevillais), 20% entre amis, 16% avec leur conjoint, 17% viennent seules. Les sorties en famille sont intergénérationnelles.

- Toutes les catégories socioprofessionnelles sont représentées. 45% exercent une profession de cadre, cadres intermédiaires ou commerçants ; 28% sont employés ou ouvriers ; 21% sont inactifs et 6% retraités. La composition socioprofessionnelle populaire de la ville de Sotteville explique en partie cet état de fait. Pour autant, les catégories socioprofessionnelles dites supérieures (cadres, cadres intermédiaires et commerçants) sont surreprésentées : Elles représentent 45% du public interrogé à Viva Cité et proviennent majoritairement de Rouen,

---

<sup>265</sup> LANG, Jack. *L'Etat et le théâtre*. Paris : Librairie générale de droit et de jurisprudence, 1968, p.177

<sup>266</sup> Le festival Viva Cité est organisé, en régie directe, par la municipalité de Sotteville-lès-Rouen. La direction artistique est assurée par Daniel Andrieu (directeur de l'Atelier 231) et Philippe Berthaud (directeur des affaires culturelles de la ville). ([www.vivacite.com](http://www.vivacite.com))

<sup>267</sup> SCP Communication. *Viva Cité*. 1998. Synthèse de l'étude mise à disposition par l'Atelier 231.

ville dont la composition socioprofessionnelle est nettement moins populaire que Sotteville. 63% des Rouennais interrogés exercent une profession de cadre, 32% des Sottevillais, qui sont par contre à 42% des employés ou des ouvriers.

- En termes de diplômes, le public se situe également au-dessus de la moyenne nationale avec un fort taux de représentation des diplômés du supérieur, essentiellement parmi les Rouennais interrogés (76% des Rouennais interrogés, 30% des Sottevillais).

- Pratiques culturelles et pratiques du festival

- Les spectateurs interrogés ont des pratiques culturelles plus développées que la moyenne nationale. 16% des Rouennais disent ne jamais aller au théâtre dans l'année, 44% des Sottevillais, tandis que la dernière étude nationale établit que 53% des Français (de 15 ans et plus) ne se sont rendus à aucun spectacle vivant au cours des douze derniers mois<sup>268</sup>.

- Le public est un public d'habitues : 81% des personnes sont déjà venues (96% pour les Sottevillais). 49% des Sottevillais sont venus à toutes les éditions (soit 9 en 1998).

- Les résultats de l'enquête mettent en avant une pratique du festival fortement liée aux spectacles et à l'ambiance. Les trois premières motivations à la venue sont « les spectacles » (26%), « l'ambiance » (23%), et la « curiosité et l'esprit de découverte » (18%).

- Le festival est perçu comme « populaire », accueillant « tout le monde », où l'on « se sent libre ». 76% des interrogés sont d'accord avec l'affirmation « Viva Cité est une fête populaire » et 65% sont tout à fait d'accord avec l'affirmation « Viva Cité, c'est la culture à la portée de tous ».

L'enquête a permis de vérifier les intuitions que l'équipe municipale nourrissait de sa pratique de terrain. Viva Cité est un festival implanté sur son territoire et dont la fréquentation est inscrite dans la pratique des habitants. Le public présent est familial. Il apprécie à la fois les dimensions festive et culturelle de l'événement. Ces résultats ne sauraient être généralisés à d'autres événements mais ils démontrent, en écho à Jean-Michel Guy, que Viva Cité rencontre un certain succès en termes de démocratisation culturelle en attirant une population qui n'a pas, par ailleurs, de pratiques culturelles.

---

<sup>268</sup> DONNAT, Olivier. op.cit., p.223

### 2.2.2. Le Fourneau

Le Fourneau<sup>269</sup>, Centre national des arts de la rue installé à Brest, met en œuvre depuis de nombreuses années un travail de diffusion et d'implantation des arts de la rue sur le territoire du Finistère, notamment autour de la commune de Morlaix. Le Fourneau y programme le FAR, Festival des Arts de la Rue en Bretagne, qui se déroule les jeudis de l'été à Morlaix ainsi que le MAR, Mai des Arts de la Rue en pays de Morlaix, en collaboration avec l'association des Mordus des arts de la rue, qui se déroule au mois de mai, sur cinq communes du territoire. En juillet et août 2002, une enquête a été réalisée auprès du public du FAR<sup>270</sup> et en mai 2004 une autre a été consacrée au public du MAR<sup>271</sup>.

- Composition sociodémographique du public

- Le FAR et le MAR touchent une population essentiellement locale. Les spectateurs habitent le Finistère et même majoritairement le pays de Morlaix. Le travail d'implantation porte donc ses fruits. Les populations locales ciblées constituent le public présent. Le MAR est fréquenté en famille (39%), en couple (29%), entre amis (24%).

- Toutes les classes d'âges sont représentées au FAR comme au MAR. Le MAR se caractérise par une présence dominante des 40 à 50 ans tandis que le public du FAR est marqué par un équilibre plus net des générations comprises entre 20 et 50 ans.

- Les catégories socioprofessionnelles font état de la présence d'employés et d'ouvriers (26% pour le MAR et 20% pour le FAR) qui sont largement sous-représentés par rapport aux professions intermédiaires, cadres et professions intellectuelles supérieures (64% pour le MAR et 75% pour le FAR).

- Pratiques culturelles et pratiques du festival

- Le public du FAR est un public d'habitues, le festival a fêté ses 20 ans en 2006. Celui du MAR l'est moins pour une raison simple : en 2004, le MAR n'en est qu'à sa 4<sup>ème</sup> édition. Pour autant, l'enquête constate une augmentation constante de fréquentation et présage d'une fidélisation des spectateurs.

- Le MAR atteint son objectif de circulation des populations sur le territoire de Morlaix puisque presque 60% des personnes interrogées déclarent avoir l'intention de se rendre dans les autres communes touchées par l'événement.

---

<sup>269</sup> Le Fourneau, Centre national des arts de la rue implanté à Brest, est co-dirigé par Michèle Bosseur et Claude Morizur. Outre l'accueil en résidence et la coproduction, le Fourneau développe de nombreux projets de diffusion sur son territoire et est particulièrement actif dans le domaine du multimédia. ([www.lefourneau.com](http://www.lefourneau.com))

<sup>270</sup> Enquête sur le public du FAR Morlaix, Festival des Arts de la rue en Bretagne, 2002. Résultats de l'enquête mis à disposition par le Fourneau.

<sup>271</sup> Enquête sur le public du Mai des Arts de la rue en Pays de Morlaix, 2004. Résultats de l'enquête mis à disposition par le Fourneau.

- Au MAR comme au FAR, les motivations des spectateurs rejoignent celles des festivaliers de Viva Cité. Pour la moitié, le motif de la présence relève d'une approche culturelle (« découvrir des spectacles », « rencontrer des artistes »...) ; pour l'autre, la dimension festive et la sociabilité priment (« vivre un moment convivial », « retrouver famille, amis »...).

- En termes de pratiques culturelles, les publics du MAR et du FAR ont des pratiques développées puisque la moitié des personnes interrogées déclare aller voir des spectacles « de temps en temps ». Environ 6% déclarent n'y aller jamais auxquels s'ajoutent 14% qui s'y rendent exceptionnellement pour le MAR et 18% pour le FAR. On constate la même cohabitation qu'à Viva Cité : la juxtaposition d'une population ayant des pratiques culturelles développées et d'une population n'ayant pas d'autres pratiques culturelles que l'événement évoqué. Cette seconde catégorie est certes plus représentée que dans les autres genres du spectacle vivant mais elle reste toujours minoritaire.

Les deux axes principaux de conclusion rejoignent les résultats de l'enquête menée à Sotteville, malgré des terrains forts divers (compositions sociodémographiques différentes et contextes de diffusion variés). Si des populations non touchées par le spectacle vivant par ailleurs sont présentes, les catégories socioprofessionnelles dites supérieures à fortes pratiques culturelles sont surreprésentées. Coexistent deux types de motivation à la fréquentation : l'attrait artistique des spectacles et la dimension festive de l'événement.

### 2.2.3. *Eunetstar*

En 2004, les directeurs des neuf festivals européens appartenant au réseau Eunetstar<sup>272</sup> mettent en œuvre, dans une perspective de connaissance, une étude commune sur leurs publics. Comme l'explique prosaïquement René Marion, directeur du Centre national des arts de la rue l'Avant-Scène<sup>273</sup> et du festival Coup de Chauffe à Cognac, tous se demandent alors : « Qui vient ? Qui est là ? Est-ce un public trop marginal ? Est-ce un public trop cultivé ? Et rapidement, on réalise qu'il nous faut des outils pour évaluer. »<sup>274</sup> Un même questionnaire est administré dans les neuf festivals, auprès de 1000 personnes (800 au minimum si les moyens sont restreints), selon un protocole précis (horaires variés, différents types de spectacles,

---

<sup>272</sup> Eunetstar est un réseau européen de production et de diffusion des arts de la rue rassemblant neuf festivals : Internationaal StraatTheater Festival à Gand (Belgique) ; Namur en mai à Namur (Belgique) ; Stockton International Riverside Festival à Stockton (Grande-Bretagne) ; Galway Arts Festival à Galway (Irlande) ; Terschellings à Oerol (Pays-Bas) ; Coup de chauffe à Cognac (France) ; Malta à Poznan (Pologne) ; Ana Desetnica à Ljubljana (Slovénie) ; Sibiu International Theatre Festival à Sibiu (Roumanie). (<http://www.eunetstar.org>)

<sup>273</sup> L'Avant-Scène est un Centre national des arts de la rue, implanté à Cognac. Le festival Coup de chauffe à Cognac a lieu depuis 1994 le premier week-end de septembre. ([www.avantscene.com](http://www.avantscene.com))

<sup>274</sup> « Les publics des arts de la rue en Europe. » Table ronde du colloque « Arts de la rue : quels publics ? » op.cit. (notes personnelles)

emplacements géographiques, etc.). La grande diversité des festivals (certains ne programment que des spectacles de rue, d'autres programment aussi de la salle, certains sont entièrement gratuits quand d'autres sont payants, etc.) et l'encore plus grande diversité des compositions sociodémographiques et socioprofessionnelles des villes concernées rendent les comparaisons relativement fragiles. L'enquête confirme cependant les résultats français à l'échelle européenne, attestant d'un mouvement de fond quant au public touché par le secteur.

- Composition sociodémographique du public

- Toutes les classes d'âge sont représentées mais de manière très différente selon les festivals. Alors que « Poznan, Ljubljana et Sibiu constituent le « front jeune » »<sup>275</sup> avec respectivement 86%, 74% et 62% de moins de 35 ans ; Oreol, Namur et Cognac se caractérisent au contraire par une surreprésentation des 35 à 49 ans.

- Le festival est vécu « comme un lieu de sociabilité amicale », ce qui est « à mettre en relation avec le jeune âge des publics »<sup>276</sup>. 56% des interrogés déclarent être venus entre amis, 9% en famille, 11% avec leurs enfants, 15% seuls et 20% avec leur conjoint. Cognac est davantage marqué par la présence des familles alors qu'à Poznan, 73% des interrogés sont venus entre amis.

- Si chaque festival se caractérise dans le détail par une répartition propre, des tendances communes se dégagent. Les publics des festivals tendent à être populaires de par une composition sociodémographique hétérogène mais une surreprésentation des catégories socioprofessionnelles dites supérieures est constatée. Elèves et étudiants sont fortement représentés.

- Le niveau d'études est plus élevé que la moyenne européenne, notamment au travers d'une forte représentation de niveau d'études supérieures.

- Pratiques culturelles et pratiques du festival

- Les spectateurs des festivals ont des pratiques culturelles plus développées que la moyenne européenne et, pour certains, très développées.

- D'un festival à l'autre, l'habitude de fréquentation est extrêmement variable puisque certains festivals, notamment ceux de l'Est, connaissent un très grand renouvellement de leurs spectateurs d'une année à l'autre.

- L'une des premières motivations est le désir de découvrir des spectacles. Parallèlement, 69% des interrogés déclarent apprécier « l'ambiance de fête ».

---

<sup>275</sup> GABER, Floriane. « Les publics des arts de la rue en Europe. » *Les cahiers HorsLesMurs*, 2005, n°30, p.3

<sup>276</sup> idem, p.5

Cette enquête, résumée ici de manière synthétique, se fait l'écho des enquêtes sottevillaise et morlaisienne. L'impact de la dimension festive se trouve confirmé au travers de l'appréciation de la liberté de circuler et de la gratuité des spectacles (gratuité à laquelle les festivaliers interrogés font souvent référence, lorsqu'elle est appliquée). Cette enquête valide l'émergence d'une catégorie de spectateurs : les « aficionados »<sup>277</sup>. Ces fans déclarent voir des spectacles de rue à d'autres occasions dans l'année et se disent adorateurs du secteur. Pour moitié, ils ont d'ores et déjà des pratiques culturelles développées, révélant ainsi « une intégration des arts de la rue dans la palette culturelle consommée »<sup>278</sup>. L'autre moitié n'a que peu ou pas de pratiques culturelles par ailleurs : spectacles et festivals de rue sont privilégiés.

Ce public de fans, ainsi que la surreprésentation d'un public ayant des pratiques culturelles développées, ont constitué deux problématiques au cœur des débats du colloque « Arts de la rue : quels publics ? » organisé à l'Atelier 231, Centre national des arts de la rue à Sotteville-lès-Rouen, les 16 et 17 novembre 2005. Professionnels et artistes s'y sont interrogés sur leur capacité à renouer avec un public novice, démontrant ainsi combien la question du public est à la fois centrale et ambiguë dans le secteur.

### **3. Comment devient-on spectateur de rue ?**

La complexité méthodologique de la construction théorique du spectateur de rue est flagrante. Les milliers de personnes qui peuplent les rues d'Angers<sup>279</sup> ou d'Aurillac sont-elles des spectatrices ? Sont-elles là pour voir des spectacles ? Vont-elles en voir ? L'habitant exaspéré par les interdictions de stationnement dans sa rue assiste-t-il au spectacle proposé dans son quartier ? L'employée de la boulangerie s'arrête-t-elle en chemin parce qu'elle croise une compagnie en jeu ? Il y a certes du monde dans les rues mais y a-t-il des spectateurs ? Le théâtre de rue, de par son surgissement dans l'espace public, a la capacité de convoquer, selon le contexte de diffusion, différents états de spectateur. Trois types sont identifiés : le spectateur prédéterminé, le spectateur en puissance et le spectateur potentiel.

#### **3.1. Le spectateur prédéterminé**

Le spectateur prédéterminé se caractérise par sa volonté. Il désire assister à des spectacles. Ce qui fait la prédétermination de ce spectateur, c'est l'anticipation du fait d'assister à un spectacle. Il procède à une recherche d'informations pour pouvoir assister à telle ou telle

---

<sup>277</sup> GABER, Floriane. op.cit. (2005), p.7

<sup>278</sup> idem

<sup>279</sup> Le festival Les Accroche-Cœurs a lieu tous les ans le deuxième week-end de septembre. La mairie d'Angers organise le festival avec la compagnie Jo Bithume qui en assure notamment la programmation artistique. Une thématique est choisie chaque année, fil rouge des actions culturelles associées. ([www.angers.fr/accrochecoeurs](http://www.angers.fr/accrochecoeurs))

représentation (horaire et lieu de jeu, jauge, réservation ou non, etc). Ce spectateur a plusieurs visages. Un festival comme Chalon dans la rue attire des spectateurs prédéterminés anticipateurs qui obtiennent le programme à l'avance, réservent en amont pour les éventuels spectacles à billetterie et préparent leurs journées afin de pouvoir découvrir un maximum de propositions. S'y rendent également des spectateurs prédéterminés quotidiennement. Ceux-là ont prévu d'assister à des spectacles mais construisent leur programme au jour le jour. Le spectateur prédéterminé possède parfois une connaissance pointue du terrain. Parodiant ces pratiques festivalières, la compagnie Cirkatomik<sup>280</sup> a imaginé, en 2003, *Le PUF, Produit Utile aux Festivaliers*, démonstration-vente de prototypes d'objets susceptibles de simplifier la vie des spectateurs avertis. Si les objets du *PUF* sont restés cantonnés à la fiction (personne n'a encore été vu utilisant les « chausacrottes », chaussures à piétiner les déchets canins, ou encore le « bouclichaud », masque permettant de s'approcher au plus près des flammes du cracheur de feu...), les festivaliers font parfois preuve d'une ingéniosité déroutante, certains se promenant avec de petits escabeaux leur permettant de voir depuis les derniers rangs. Le spectateur prédéterminé ne se rencontre pas qu'en contexte de festival. Le spectateur des Pronomade(s) qui décide, après avoir reçu l'information dans sa boîte aux lettres ou en avoir entendu parler dans le village, de se rendre un samedi soir de mai à un spectacle proposé sous chapiteau à Saint-Martory l'est tout autant.

### **3.2. Le spectateur en puissance**

Dans un contexte de diffusion de spectacles (festival, fête de quartier, etc.), le spectateur en puissance est en balade théâtrale hasardeuse. Il est certes venu pour découvrir des spectacles mais sans avoir anticipé lesquels, ni comment. Il se laisse porter par l'événement et attirer par l'environnement. Cet état touche notamment les festivaliers en situation de sociabilité familiale et amicale. A Viva Cité, des groupes (familles, amis) se promènent dans le bois de la Garenne, centre névralgique du festival, butinant d'une proposition à l'autre, au gré de la promenade. Le contexte de diffusion ne leur est pas étranger, ils sont venus en toute connaissance de cause. Le basculement vers l'état de spectateur se fait très naturellement. On aperçoit à droite un groupe qui semble attendre, on croise une déambulation qui démarre... La liberté de partir est telle que la sortie de l'état de spectateur peut être toute aussi rapide. Le spectateur en puissance peut également passer la journée à se promener, à glaner une image par ici, un son par là. La fête, la décontraction, la rencontre avec d'autres pèsent autant dans sa pratique de l'événement que les propositions artistiques elles-mêmes.

---

<sup>280</sup> La compagnie Cirkatomik, créée en 1992, est implantée à Nantes et dirigée par Patrick Lefebvre.

### 3.3. Le spectateur potentiel

C'est le passant qui se mue en spectateur. Lorsqu'il stationne quelques minutes devant une proposition croisée au hasard de son chemin, l'habitant devient-il automatiquement spectateur ? Jean-Michel Guy estime que la durée de l'arrêt n'a pas d'importance : le simple fait d'avoir interrompu sa route, même quelques instants, transforme le passant en spectateur<sup>281</sup>. Pour Bruno Schnebelin, la réalité n'est pas si tranchée : « Est-ce qu'à un moment donné ils deviennent spectateurs parce qu'ils comprennent que c'est un spectacle ? Est-ce que c'est suffisant comme glissement ? »<sup>282</sup> Ce spectateur potentiel exige une observation attentive. Loin de toute prédétermination, il se trouve, sans information aucune, en présence d'un spectacle qui débute ou en cours. A moins de l'installation d'un gradin pour le public ou d'une structure particulière pour le jeu, les acteurs sont au niveau du sol et le passant se trouve tout d'abord confronté à un attroupement, organisé en demi-cercle, autour d'un espace où semble se dérouler quelque chose. Michel Crespin décrit et joue avec précision le comportement du passant confronté à cette situation. Celui-ci peut choisir de ne pas se détourner de son chemin. Mimant l'attitude de ce spectateur qui n'en sera finalement jamais un, Michel Crespin ralentit dans sa marche, détourne son regard vers l'endroit où serait supposé se dérouler le spectacle. Le corps dans son entier se tourne vers le son entendu ou l'image donnée à voir, le voilà qui se dresse sur la pointe de pieds, s'arrête presque dans son mouvement, puis repart. Ce passant restera passant, le spectacle n'a pas réussi à le forcer à l'arrêt. Proposant un deuxième cas de figure, Michel Crespin repart dans sa marche, reproduit la même attitude mais, cette fois, le corps se dirige vers l'attroupement et s'arrête. Il se hisse sur la pointe des pieds, bascule d'un pied sur l'autre, à droite à gauche, gesticule pour tenter d'apercevoir quelque chose entre les têtes. Il cherche une place d'où il pourra voir, continue de regarder par-dessus les rangs puis finit par s'arrêter, estimant qu'il a trouvé un espace d'observation propice. Le passant est devenu spectateur. La proposition artistique l'a stoppé dans sa course, l'a détourné de son chemin. « Tout se passe dans cette phase-là, avant d'être dans l'écoute. Il y a une phase liminaire qui est du passage de l'étonnement, de quelque chose qui te détourne et, après, c'est toi qui es maître. C'est-à-dire que deux choses se passent dans

---

<sup>281</sup> « On appelle « spectateur/spectatrice » une personne qui décide ou accepte de consacrer un peu de son temps à une proposition de spectacle dans l'espace public. Le simple fait de « s'arrêter » devant une proposition de spectacle, c'est-à-dire d'interrompre l'activité – fût-elle une promenade, ou un simple trajet – qui l'a conduit dans l'espace public, fait du passant un spectateur. La durée de son attention ou de sa participation au spectacle n'entre pas en jeu. ». GUY, Jean-Michel. *Les publics des spectacles de rue. Projet d'étude*. 2004. Document de travail non publié cité avec l'autorisation de l'auteur. (non paginé)

<sup>282</sup> SCHNEBELIN, Bruno. Entretien. op.cit.

ta tête : ce pourquoi tu étais parti et, tout d'un coup, cet événement qui arrive là. »<sup>283</sup> Ce passage volontaire à l'état de spectateur fait du spectateur de rue un « actant ».

« C'est ça qui fabuleux, c'est que c'est toi qui détermènes. C'est en ce sens que j'aime le mot d'actant. A un moment donné, ça va, je m'en vais. Tu es actant, c'est toi qui as décidé de partir ! Et puis il y a ceux qui vont jouer des coudes pour arriver au premier rang ! Ils sont aspirés et ils décident d'enrayer complètement ce pourquoi, au départ, ils étaient programmés. »<sup>284</sup>

### 3.4. Un public en cercles concentriques

Les visages d'un auditoire de rue sont multiples, simultanés, alternés, etc. Un spectateur prédéterminé peut, au cours d'une journée de festival, devenir spectateur potentiel, abandonnant toute anticipation. L'attroupement qui entoure le théâtre surgi devient public, regroupement d'individualités tout entier tourné vers la proposition artistique. Les festivals de grande ampleur donnent à lire de la plus grande à la plus petite échelle tous ces visages de la rue. Une foule des grands soirs quand, le samedi après 22h, des milliers de personnes arpentent les rues ; un large public quand 6000 personnes suivent dans un même mouvement une déambulation d'Oposito<sup>285</sup> ; une jauge moyenne quand 300 personnes prennent place face au théâtre forain d'Annibal et ses éléphants<sup>286</sup> ; une rencontre privilégiée quand un spectateur se trouve seul face à une actrice du spectacle *Quelques gens de plus ou de moins* (1999) de la compagnie Art Point M<sup>287</sup>.

Toutes ces figures spectatrices se côtoient en cercles concentriques dont les spectacles sont les épicentres. Au cœur, un artiste à l'œuvre. Face à lui, parfois autour de lui, les premiers rangs, souvent assis dans les festivals. Venus pour le spectacle, ils n'ont d'yeux que pour l'artiste. C'est le premier cercle, acquis à sa cause quoique toujours libre de partir. Vient le deuxième cercle, celui des spectateurs debout, composé de prédéterminés arrivés un peu tard, de prédéterminés sceptiques (susceptibles de partir et qui ne souhaitent pas s'asseoir au risque de ne plus pouvoir partir, bloqués) et de spectateurs en puissance qui se sont arrêtés pour voir de quoi il retourne. Le troisième cercle, au-delà de quatre ou cinq rangs debout, moins compact, plus volatil et mouvant, tente d'apercevoir entre les têtes. Là, les discussions sont plus

---

<sup>283</sup> CRESPIAN, Michel. Entretien, op.cit.

<sup>284</sup> idem

<sup>285</sup> La compagnie Oposito, co-dirigée par Enrique Jimenez et Jean-Raymond Jacob, crée des déambulations pour l'espace public urbain. Elle dirige le Moulin Fondu, Centre national des arts de la rue, à Noisy-le-Sec, en Seine-Saint-Denis et programme et produit le festival Les Rencontres d'Ici et d'Ailleurs. ([www.oposito.com](http://www.oposito.com))

<sup>286</sup> La compagnie Annibal et ses éléphants crée des spectacles forains pour l'extérieur et des spectacles théâtraux pour la salle. Elle est installée à Colombes dans les Hauts-de-Seine où elle anime un lieu de diffusion, La Cave à théâtre, et développe de nombreuses actions culturelles. ([www.annibal-lacave.com](http://www.annibal-lacave.com))

<sup>287</sup> Art Point M est dirigé par Fanny Bouyagui. La compagnie, installée à Roubaix, crée des projets multimédia interactifs ainsi que des spectacles de théâtre dans des espaces variés.

nombreuses. Conciliabules quant à la stratégie à adopter : attente du départ de certains pour pouvoir s'approcher ou renoncement immédiat. Commentaires à propos de ce que l'on aperçoit, ce que l'on entend... Le quatrième cercle est en extérieur. Y figurent les passants qui contournent le groupe pour poursuivre leur chemin, un spectateur potentiel qui commence à jeter un œil de loin et se demande s'il ne va pas s'approcher, des spectateurs en puissance qui discutent là sans regarder ce qui se passe, des habitants à leurs fenêtres qui regardent la situation (spectateurs compris)... Au-delà, c'est le grand cercle de la ville qui englobe la situation. La foule du festival qui marche ; le public d'un autre spectacle plus loin ; les voitures qui passent dans l'avenue plus haut ; les habitants qui continuent leur vie, étrangers au théâtre qui a pris possession de leurs rues. Tout est en mouvement autour de l'épicentre, l'artiste qui tente de neutraliser ce flux pour concentrer l'attention sur lui.

## **II. Spectateur in fabula**

### **1. Le public au cœur du discours des artistes**

Si cette recherche se fonde sur la réception du spectacle par les spectateurs, une analyse préalable s'impose : quel discours le champ artistique produit-il sur la relation au public ? Quelle place les artistes revendiquent-ils attribuer au public dans leur création ? L'omniprésence de la référence au public, tout comme l'apparent consensus régnant autour de cette question, rendent cette étape nécessaire.

#### **1.1. L'omniprésence de la référence au public**

Pour Jean-Luc Courcoult, directeur artistique de la compagnie Royal de Luxe<sup>288</sup>, « ce qui réunit, c'est l'amour des gens simples et l'envie de parler aux gens simples. C'est à peu près tout. Les gens ne vont pas au théâtre, la question est là. Pourquoi je suis dans la rue ? C'est parce que j'aime les gens et que je veux parler au plus grand nombre sans restriction. »<sup>289</sup> Jean-Raymond Jacob, directeur artistique de la compagnie Oposito, écrit pour sa part dans un article consacré au Temps des arts de la rue : « Nous avons inscrit dans le paysage du spectacle vivant français et international une discipline artistique contemporaine proposant un

---

<sup>288</sup> La compagnie Royal de Luxe figure parmi les compagnies les plus renommées. Dirigée par Jean-Luc Courcoult, elle est implantée à Nantes. D'une *Histoire de France* racontée au moyen d'un immense livre déployant ses pages au *Géant tombé du ciel* qui, du haut de ses 12 mètres, a conquis les habitants des quelques villes qu'il a visitées, la compagnie s'est fait connaître par ses projets monumentaux et uniques.

<sup>289</sup> « La vie c'est simple comme Courcoult. Entretien avec Jean-Luc Courcoult. » *Le Bulletin de HorsLesMurs*, 2005, n°30, p.4

ailleurs et une autre façon d'aller à la rencontre d'un public de plus en plus nombreux. »<sup>290</sup> La lecture des entretiens réalisés par le groupe de travail sur les arts de la rue initié par HorsLesMurs est elle aussi instructive. « C'est avec le public que le spectacle se construit », « c'est le public qui fait avancer les choses », « la proximité avec les gens », « une démarche envers les gens », « une rencontre avec les publics », « ce qui est intéressant, c'est la rencontre », « un rapport direct aux gens », « travailler sur des relations particulières à des gens », chercher « une variation de confrontations avec le public », proposer « du théâtre les yeux dans les yeux »<sup>291</sup>. De l'analyse de ce verbatim recueilli, Michel Simonot identifie quatre axes spécifiques revendiqués quant au rapport au public. « 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. »<sup>292</sup>

Ces éléments renseignent sur les deux axes qui sous-tendent le discours des artistes de rue : la démocratisation et le travail des modalités de la rencontre. Le recours à ce terme renvoie autant à la rencontre dans le cadre de la représentation (le temps éphémère où spectateurs et acteurs sont en présence) qu'au désir d'aller vers l'autre, non spectateur. C'est l'idée que développe notamment Françoise Léger, co-directrice d'Ilotopie.

« [C]e qui nous intéresse, c'est le public dans la plus grande diversité possible, la plus grande mixité, l'altérité ; la rencontre avec l'autre, différent de soi-même. C'est une posture à la fois égoïste et politique : tenter que l'art, la culture, les spectacles proposent d'autres valeurs que celles de la reconnaissance, de l'autoreprésentation et de l'identification, qu'ils jouent un autre rôle que celui de l'effet miroir. Nous savons que les clans ont toujours tendance à se reformer ; il faut sans cesse rouvrir les ghettos et lutter contre les effets de la consanguinité. »<sup>293</sup>

L'adéquation entre, d'une part, l'adoption du principe d'abolition de la frontière entre spectateurs et acteurs et d'autre part, la volonté, relevant d'une démarche politique, de s'adresser au plus grand nombre a été décrite. L'envie d'aller vers l'autre, de chercher sans cesse à rencontrer autrui, de ne pas se cantonner à ceux dont on sait qu'ils viendront, motive et encourage le recours au principe d'abolition. Elle conduit les artistes à explorer de nouveaux territoires, à investir d'autres lieux que ceux où le théâtre et son public sont

---

<sup>290</sup> JACOB, Jean-Raymond. « La Fédération. Le Temps des arts de la rue sera ce que nous en ferons. » *Le Bulletin de HorsLesMurs*, 2005, n°30, p.20

<sup>291</sup> Extraits des entretiens réalisés par le groupe de travail sur les arts de la rue piloté par Michel Simonot, en 1997 et 1998, cités avec l'autorisation de HorsLesMurs.

<sup>292</sup> SIMONOT, Michel. op.cit. (1999), p.6

<sup>293</sup> LÉGER, Françoise. « \* » in GONON, Anne. (coordonné par) op.cit. (2006), p.78

attendus. La rencontre est double, les artistes cherchant autant à rencontrer d'*autres* hommes et femmes qu'à rencontrer *autrement* les spectateurs. Cette ambition relève d'un projet d'inspiration altruiste. Le théâtre doit être un vecteur de rencontre avec l'autre. « [C'est] l'ébranlement de mai 1968, écrit Edith Rappoport, 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. »<sup>294</sup>

## 1.2. Le terme « spectateur », un enjeu sémantique

Le colloque de Sotteville-lès-Rouen a témoigné d'un enjeu sémantique lié à la dénomination du public des arts de la rue. Les artistes emploient de multiples termes pour désigner leurs destinataires. Fabrice Watelet est à la recherche d'un mot plus adapté. « Se pose d'emblée une question : quels termes pour désigner les gens ? Foule, public, spectateurs, badauds, assistance... ? Si des lexicologues veulent bien s'intéresser à notre travail et qu'ils trouvent le bon mot pour désigner le public, je suis preneur. »<sup>295</sup> Le terme « gens » remporte la plus grande adhésion ou, du moins, et peut-être par défaut, est employé de la manière plus récurrente. Il a sans doute l'avantage de demeurer abstrait, de renvoyer à l'indistinction. S'adresser aux gens, c'est s'adresser à tous, sans exception. Certains artistes en viennent même à ne pas vouloir de spectateurs. C'est ce que défend Bruno Schnebelin à propos de certaines créations d'Ilotopie.

« Parfois, on a besoin d'usagers ou d'habitants pour partager des choses. Le spectateur empêcherait le partage, il s'opposerait au partage. Le spectateur, il est censé faire un effort sur lui-même, il s'est préparé à quelque chose. L'habitant, il ne s'est préparé à rien du tout. Il croise une situation qui ne devrait pas être là. Le spectateur, ça ne m'intéresse pas. Parce que je sais qui il est, je connais son origine, je connais son parcours, je connais son profil, je sais comme le séduire... »<sup>296</sup>

Le terme de spectateur recouvre des réalités différentes. Il inspire inquiétude et méfiance aux artistes de rue parce qu'il renvoie, selon eux, au spectateur de la salle, figure sociologiquement déterminée, perçue comme passive, immobile dans un fauteuil et silencieuse dans le noir. C'est faire peu de cas de la multiplicité des états de spectateurs que le spectacle vivant est susceptible de convoquer. Il n'existe pas une figure monolithique du spectateur qui serait associée au théâtre de salle mais une pluralité d'états d'attention et de

---

<sup>294</sup> RAPPOPORT, Edith. op.cit., p.31

<sup>295</sup> WATELET, Fabrice. op.cit., p.46

<sup>296</sup> SCHNEBELIN Bruno. Entretien. op.cit.

relation aux spectacles vivants (théâtre, musique, danse...). Dans ce paysage dense et intense, le théâtre de rue invente des postures de spectateurs en rendant possibles et simultanées de multiples relations à la proposition en cours. Il multiplie les cercles concentriques de publics (et, ce faisant, les statuts potentiels) depuis celui des spectateurs prédéterminés jusqu'au grand cercle du reste de la population de la ville qui n'assiste même pas au spectacle.

Le discours produit par le champ des arts de la rue est frappé d'un unanimité quant à la spécificité de la relation au public. Il existe pourtant un décalage entre ce discours fortement marqué par le facteur « public » comme moteur de la création et la réalité des productions dont l'inventivité en la matière s'avère parfois restreinte. Ce décalage souligne que la question du spectateur dans le théâtre de rue est complexe et contradictoire. Elle est prise entre les deux feux que sont, d'un côté, la recherche d'une légitimité fortement construite sur une place accordée au public présentée comme spécifique, singulière et démocratisante et, de l'autre, une réalité de production artistique plus nuancée.

## **2. Du public-population aux populations-publics**

Un tel décalage entre discours et propositions artistiques s'explique par un certain nombre de mythes fondateurs du secteur. La conception du public par le champ relève en effet en partie d'un fantasme idéalisateur qui répond à une volonté sincère et profonde de s'adresser à un public aussi large et varié que possible.

### **2.1. Le public-population, un concept devenu mythe fondateur**

Cherchant à décrire et analyser les spécificités du public auquel s'adressent les artistes de rue, Michel Crespin évoque dès le début des années 80, dans le premier document de présentation du projet de Lieux Publics, « l'habitant spectateur »<sup>297</sup> et « la relation à un public aléatoire, non culturellement déterminée, LA POPULATION »<sup>298</sup>. Il propose par la suite le concept de public-population qui a depuis fait école et continue de susciter des débats disputés.

« Le public-population est par définition, le public qui se trouve dans la rue, naturellement, qu'un spectacle s'y produise ou pas. Le public qui représente la plus large bande passante culturelle, sans distinction de connaissances, de rôle, de fonction, d'âge, de classe sociale. (...) Sa qualité première, le libre choix. De passer, d'ignorer, de s'arrêter, de regarder, d'écouter, de participer, hors de toute convention. »<sup>299</sup>

---

<sup>297</sup> CRESPIN, Michel. *Lieux Publics, Centre international de rencontre et de création pour les pratiques artistiques dans les lieux publics et les espaces libres*. Documentation de préfiguration du projet Lieux Publics, 1982. Centre de documentation, Lieux Publics, Marseille, p.2.

<sup>298</sup> idem, p.9 (souligné par l'auteur)

<sup>299</sup> CRESPIN, Michel. Cité par CHAUDOIR, Philippe. op.cit., p.66

Le fait de s'exercer dans l'espace public accorderait au théâtre de rue le privilège de s'adresser potentiellement à la population entière de la ville et d'avoir ainsi la possibilité de convertir une population en public. La juxtaposition des deux termes « public » et « population » traduit une volonté de s'adresser à tous les habitants, sans restriction ni sélection, et de les transformer, l'espace d'un instant dans un lieu détourné, en public. Le théâtre de rue cherche à faire public de la population qu'il touche, comme il fait théâtre de la rue qu'il investit. Le concept de public-population demeure cependant un modèle théorique, voire un vœu pieu, que l'observation du terrain met rapidement à mal.

« [L]es arts de la rue fonctionnent sur des mythes. Ainsi, quand Michel Crespin recourt à la notion de « public-population », c'est pour décrire une multiplicité de couches sociales, ensemble, dans un même lieu et un même temps. Si la convocation du public conduit à sélectionner, alors il faut aller à sa rencontre dans la rue... Ce point de vue a à la fois quelque chose de naïf et efficace. Naïf, puisqu'on sait bien que tout le monde n'y tient pas le même rôle : le clochard qui fait la manche n'est pas là pour les mêmes raisons que la personne active qui y passe (...). D'autre part, on peut douter du fait qu'être interpellés ensemble suffise à constituer un collectif. Il est plus juste de parler d'un « effet d'attroupement » où des individus sont susceptibles de partager ponctuellement des émotions. »<sup>300</sup>

Michel Crespin revendique la dimension théorique du concept qu'il continue de préciser. « Je l'ai encore fait évoluer car il manquait une touche extrêmement importante qui est l'élargissement générationnel. Maintenant, je sais que dans ma définition du public-population, il y a les trois volets : bande passante culturelle extrêmement large, bande passante sociale extrêmement large et bande passante générationnelle extrêmement large. Et ça, c'est la base, je pense, du public. L'artiste peut avoir, devant lui, simultanément, sur cet espace ouvert qu'il choisit pour espace de représentation, des gens ayant des élargissements culturels extrêmement grands, voire d'autres cultures en présence, des gens socialement complètement différents, et des générations complètement différentes. »<sup>301</sup>

Au colloque de Sotteville-lès-Rouen, de nombreux artistes ont exprimé leurs doutes quant à la pertinence du concept. Patrick Lefebvre, directeur artistique de Cirkatomik, a évoqué le « « fantasme de la ménagère » surprise au coin de la rue en allant acheter sa baguette [qui] verrait sa journée (vie ?) transformée par la rencontre avec l'art »<sup>302</sup>. Alain Taillard, alors

---

<sup>300</sup> MARTIN-LAHMANI, Sylvie. (propos recueillis par) « Les dessous de la ville. Entretien avec Philippe Chaudoir. » *Rue, Art, Théâtre*. Paris : Cassandre, HorsLesMurs, Parc de la Villette, 1997, hors série (non paginé)

<sup>301</sup> CRESPIN, Michel. Entretien. op.cit.

<sup>302</sup> GONON, Anne. « Faut-il avoir peur du public ? » in GONON, Anne. (coordonné par) op.cit. (2006), p.39

administrateur de la compagnie Jo Bithume<sup>303</sup>, se demandait, lui, s'il ne s'agit « pas là d'une forme de nostalgie des années 70, quand les arts de la rue rimaient avec intervention inopinée dans l'espace public »<sup>304</sup>. S'il suscite contestations et critiques, le concept demeure néanmoins, aujourd'hui encore, la notion de référence par rapport à laquelle les uns et les autres se positionnent. La polémique qu'il génère témoigne des enjeux qu'engendre la problématique du public au sein du secteur.

## **2.2. Les publics-populations : une spatialisation du concept**

« La notion de public-population trouve, dans la réalité, deux déclinaisons : celle des « populations-publics » qui, de « passants », acceptent quand elles n'y sont pas purement et simplement forcées, d'assumer le rôle de « spectateurs », et celle des « populations-non-publics ». »<sup>305</sup> L'inversion des termes « public » et « population » ainsi que la mise au pluriel, opérées par Jean-Michel Guy, permettent d'affiner le concept. D'une part, l'inversion met en lumière que c'est la population qui constitue un réservoir de public. Avant que d'être public d'une proposition artistique, les habitants sont la population de leur ville, susceptible de se transformer, ou non, en public. L'acte artistique s'adresse à une population qui, si elle accepte de le considérer, peut devenir un public. D'autre part, le passage au pluriel insiste sur la diversité des personnes, et donc des spectateurs potentiels, que l'acte artistique est en mesure de toucher. Jean-Michel Guy souligne l'importance fondamentale, dans le cas d'un spectacle impromptu, d'une inégalité du rapport à l'espace public et au fait de s'y arrêter. « Voir un spectacle de rue, mettons un spectacle qui ne s'est pas annoncé, c'est d'abord s'arrêter et s'attrouper. Comment pourrait-on imaginer les gens égaux devant l'arrêt, c'est-à-dire l'interruption volontaire du cours normal du temps, et devant l'attroupelement. (...) Quant au rapport à l'espace, quelle excellente raison aurions-nous de le croire plus égal ? »<sup>306</sup> Il fait ainsi écho à Philippe Chadoir évoquant la différence de relation à l'espace public entre un clochard et une personne active se trouvant dans la même rue. Il existe donc des groupes de populations, susceptibles de constituer des groupes de publics. La constitution de ces groupes de publics dépend du lieu de diffusion du spectacle. Pour Michel Crespin, la notion de

---

<sup>303</sup> La compagnie Jo Bithume crée de grands déambulatoires pour l'espace public. Implantée à Saint-Barthélémy d'Anjou, dans le Maine-et-Loire, elle gère un lieu de résidence, La Paperie, et assure la direction artistique du festival Les Accroche-cœurs. ([www.compagniejobithume.com](http://www.compagniejobithume.com))

<sup>304</sup> GONON, Anne. « Faut-il avoir peur du public ? » in GONON, Anne. (coordonné par) op.cit. (2006), p.39

<sup>305</sup> GUY, Jean-Michel. « Publics – Spectateurs. » *Rue de la Folie*, 1999, n°3, p.22

<sup>306</sup> GUY, Jean-Michel. « Le public des arts de la rue – Premières réflexions. » *Notes d'intentions du responsable du groupe de travail et de ses rapporteurs. Rapport Simonot*. 1998. Document de travail interne cité avec l'autorisation de l'auteur et de HorsLesMurs. (non paginé)

populations-publics a ainsi l'avantage d'être « spatialisée »<sup>307</sup>. Selon le territoire urbain investi, « il y a des concentrations sociologiques différentes. C'est-à-dire que si tu reprends mon principe de public-population, le public théorique serait au centre, à équidistance des trois points que sont diversité sociologique, diversité culturelle, diversité générationnelle. Mais selon que tu joues dans une cité ou en centre ville, le triangle bouge et le public au centre du triangle n'est plus forcément le même. »<sup>308</sup> Le contexte d'exécution continue de révéler toute la portée de son impact. Si le théâtre de rue est en puissance en mesure de s'adresser à tous ceux qui fréquentent l'espace public, la réalité des conditions de diffusion (convocation, non-convocation, festival, programmation ponctuelle, saison, jauge limitée, réservation billetterie) exerce une sélection drastique du public.

### **3. « L'illusion public »<sup>309</sup> : l'ambiguïté du spectateur désiré**

#### **3.1. En quête du public, entre utopie et réalité**

Dans la logique d'une recherche permanente d'entrée en contact avec des gens qui ne sont pas, par ailleurs, familiers du théâtre, les artistes revendiquent de pouvoir investir de nouveaux territoires, loin des logiques festivalières tout à fait déterminantes dans la constitution des profils des publics. Ils sont rejoints, dans cette dynamique, par des programmeurs et professionnels qui, des Pronomade(s) en pays de Comminges en Haute-Garonne au Mai des Arts de la Rue en pays de Morlaix, tentent de développer des saisons sur des territoires peu dotés culturellement, notamment ruraux. Ce désir de rencontrer autrui induit chez certains une attitude qui paraît *a priori* étonnante : une forme de quasi rejet du public que le théâtre de rue s'est constitué. Quand Fabrice Watelet parle de « surconsommation » qui le met « face au spectateur avec son petit programme qui passe de spectacle en spectacle »<sup>310</sup>, Fred Tusch<sup>311</sup> remarque une évolution des comportements du public et Bernard Colin<sup>312</sup> évoque « des spectateurs qui nous ont vus dans un festival, la semaine d'avant »<sup>313</sup>. Alain Taillard en vient à se demander : « Du coup, est-ce qu'on ne perd

---

<sup>307</sup> CRESPIAN, Michel. Entretien. op.cit.

<sup>308</sup> idem

<sup>309</sup> CHAUMIER, Serge. « L'illusion public : la rue et ses mythes. » in GONON, Anne. (coordonné par) op.cit. (2006)

<sup>310</sup> « Création, programmation : quelle(s) place(s) accordée(s) au public ? » Table ronde du colloque « Arts de la rue : quels publics ? » op.cit. (notes personnelles)

<sup>311</sup> Fred Tusch a fondé le rassemblement d'artistes Le nom du titre et crée notamment en son sein des spectacles solos humoristiques. ([www.lenomdutitre.com](http://www.lenomdutitre.com))

<sup>312</sup> Bernard Colin est le fondateur et directeur, avec Michèle Kerohas, de la compagnie de rue Tuchenn, installée à Rennes. ([www.tuchenn.com](http://www.tuchenn.com))

<sup>313</sup> « Création, programmation : quelle(s) place(s) accordée(s) au public ? » Table ronde du colloque « Arts de la rue : quels publics ? » op.cit. (notes personnelles)

pas un peu de sens ? On a un faux-semblant sur ce public qui serait un public du quotidien, les vraies gens qui au hasard verraient un spectacle en passant et s’y intéresseraient. »<sup>314</sup> Karine Delorme, alors élue à la culture de la ville de Chalon-sur-Saône, réagit à ces remarques. « Dans cet espace de proximité propre aux arts de la rue, certains sont tentés de voir une solution, une alternative aux arts plus savants : mais ne crée-t-on pas encore un public avec ses propres références, de nouveau cloisonné ? »<sup>315</sup> Comment concilier l’ambition de démocratisation, au demeurant sincère, et l’inévitable constitution d’un public du secteur ? La fidélisation de spectateurs ne doit pas être déplorée. On ne saurait regretter qu’un secteur artistique rencontre une telle adhésion. D’autant que les premières enquêtes démontrent que parmi ces aficionados figurent des spectateurs n’ayant pas d’autres pratiques culturelles. Le théâtre de rue est aux prises avec un désir qu’il ne souhaite pas abandonner : toucher un autre public. Comme les artistes du spectacle vivant en salle avant eux, les artistes du théâtre de rue font pourtant l’amer constat d’un certain échec de cette utopie. Serge Chaumier résume avec justesse les contradictions qui pétrissent le théâtre de rue du point de la question du public.

« S’il convient de faire venir le spectateur ou de saisir le passant pour le sensibiliser à un langage, on ne veut pas non plus qu’il s’habitue, qu’il revienne, qu’il soit fidèle – du moins le prétend-t-on –, même si cela flatte toujours l’ego de l’artiste. Le spectateur acculturé qui connaît les compagnies et qui, par exemple, se constitue un programme, travestit l’esprit originel. Pouah ! Il ressemble presque à un abonné de scène nationale... ! Cependant, on ne veut pas non plus qu’il soit consommateur, qu’il zappe d’une chose à l’autre mais bien plutôt qu’il choisisse en conscience par goût et désir artistique... On revendique sa liberté de passage et l’on s’irrite de son instabilité volage. On s’étonne du badaud qui s’ébahit du cracheur de feu (...), mais l’on dédaigne le culturel qui sélectionne. On refuse de céder à l’animatoire et au divertissement tout en affirmant le caractère ludique et festif. On réclame des conditions décentes pour le travail artistique, mais l’on reconnaît qu’établir des jauges va à l’encontre de l’esprit recherché, et même que les surdoses produisent parfois des choses fortes, notamment dans l’interaction, au moins pour les publics. On vise à développer la complicité avec l’habitant mais sans trop lui en dire pour conserver la main et ménager l’effet de surprise. (...) [C]’est (...) cette complexité qui participe aussi du charme du secteur. »<sup>316</sup>

Dans les rapports contradictoires et conflictuels que les artistes entretiennent avec le public se joue la variation infinie de la position de celui-ci à l’égard de la proposition artistique. De spectacles qui vont exiger une diffusion hors festivals, en quartiers résidentiels, aux petites formes légères créées pour la foule des samedis chalonnais ou aurillacois, se réinventent chaque fois un nouveau groupe de spectateurs autour de la représentation.

---

<sup>314</sup> « Création, programmation : quelle(s) place(s) accordée(s) au public ? » op.cit. (notes personnelles)

<sup>315</sup> DELORME, Karine. « Accompagner les arts de la rue : un choix, une nécessité ? » in GONON, Anne. (coordonné par) op.cit. (2006), p.44

<sup>316</sup> CHAUMIER, Serge. « L’illusion public : la rue et ses mythes. » op.cit. (2006), p.136 et p.137

## 3.2. Vers une sortie du carcan festivalier ?

### 3.2.1. Les festivals, bêtes noires du secteur

Pour Philippe Saunier-Borrell, les festivals, devenus dans les années 80 le quasi unique mode de diffusion des œuvres, ont largement contribué à dénaturer le rapport au public du théâtre de rue et des arts de la rue en général. « Les festivals ont joué un rôle indispensable pour l'existence du secteur mais en même temps ils ont formaté complètement la création. Des artistes et compagnies qui cherchaient à nouer une relation particulière aux spectateurs ne la trouvaient plus dans la rue, puisque dans les festivals de rue, il n'y a plus de rue... Les festivals de rue sont devenus, en grande partie, des festivals de théâtre de plein air. »<sup>317</sup> C'est pourquoi le programmateur des Pronomade(s) estime plus juste de parler « d'arts publics », plutôt que « d'arts dans la rue » car « ce qui est intéressant, c'est bien cette place singulière qu'a le spectateur dans l'écriture même du spectacle, écriture qui joue sur la confrontation entre le texte, pris au sens le plus large possible, et le contexte. C'est bien ce tripode-là, public, texte et contexte, qui nourrit ce secteur. Et donc le contexte peut être l'espace passant mais être bien d'autres lieux. »<sup>318</sup>

Cette critique de la logique festivalière est ancienne au sein du secteur. Les mises en cause d'Aurillac, et notamment de son off pléthorique<sup>319</sup>, sont récurrentes. Régulièrement, Jean-Marie Songy, directeur du festival, doit justifier de son choix de ne pas limiter le off<sup>320</sup>. Aujourd'hui, c'est presque d'une seule voix qu'artistes, professionnels et élus s'accordent sur les bienfaits de la non-convocation, de l'exploration de nouveaux territoires et de l'extension de la saison de diffusion. Autant de bons principes visant à sortir des rituels estivaux pour retourner aux racines de la conquête d'une population vierge de pratiques culturelles. Comment dès lors expliquer que les projets nécessitant une implantation dans la durée, hors temps de festival, exigeant parfois une démarche d'action culturelle et cherchant à rencontrer par ces biais la population du territoire aient le plus grand mal à tourner ?<sup>321</sup>

---

<sup>317</sup> SAUNIER-BORRELL, Philippe. VIAN, Marion. Entretien. op.cit.

<sup>318</sup> idem

<sup>319</sup> Les organisateurs du festival d'Aurillac n'emploient pas le terme de « off » mais de « compagnies de passage ». 256 compagnies de passage étaient référencées en 1996, 459 dix ans après, en 2006.

<sup>320</sup> Comme Alain Léonard à Avignon, Jean-Marie Songy défend le off d'Aurillac comme lieu du possible pour tous les artistes. « Nous n'empêchons personne de venir à Aurillac. Ce serait aller contre l'histoire même du théâtre de rue : la ré-appropriation de l'espace public... Le festival reste une page blanche qui se remplit sans aucune règle. Cela implique de la surpopulation, un brouillage esthétique. Mais nous assumons l'utopie d'une ville comme libre territoire d'expression. » SONGY, Jean-Marie. Cité par JEUDY, Olivier. « Les arts de la rue et les manifestations festives des villes. » *MEI, Médiation et information*, 2003, n°19, p.122

<sup>321</sup> *Confins d'Ilotopie, Safari intime* d'Opéra Pagaï ([www.operapagai.com](http://www.operapagai.com)), *Roman Fleuve* de KMK ([www.cie-kmk.org](http://www.cie-kmk.org))... Ces créations, parmi d'autres, ont été relativement peu jouées depuis leur création malgré l'intérêt

### 3.2.2. *Le dilemme du facteur festif*

Le festif serait-il indissociable des arts de la rue ? Les spectateurs interrogés dans le cadre des enquêtes citées en témoignent. La convivialité, la fête, la foule pèsent lourdement dans les motivations du public des festivals. « C'est une tradition ancienne, écrit Serge Chaumier, que l'on peut faire remonter à Jean-Jacques Rousseau, de négation du théâtre converti en fête, du spectateur en acteur, et du public en foule, tradition que les arts de la rue ont réinvestie. »<sup>322</sup>

Ce rapport au festif engage la question de la motivation de la présence du public et, dès lors, suscite des débats et des prises de position très contrastées parmi les artistes. Jacques Livchine se montre particulièrement prolix sur cette thématique. En mai 2006, alors qu'un débat enflammé sévit sur la liste de diffusion « Arts de la rue » autour de l'Armada, projet piloté par le Théâtre de l'Unité à l'occasion de la 20<sup>ème</sup> édition de Chalon dans la rue, il écrit : « Le théâtre de rue est un immense malentendu. Nous le savons tous. Il n'a pas plus de succès que le théâtre indoor, mais ce sont les festivals qui ont du succès, et justement à cause du off et du foisonnement extraordinaire que cela représenté. *On vient pour le festif.* »<sup>323</sup> Le développement des saisons implantées sur des territoires où sont également menés, en parallèle des temps de diffusion, des projets d'action culturelle tend à témoigner d'une dynamique de sortie du tout festif. La convivialité est cependant sauvegardée dans ces contextes non festivaliers. Espaces d'accueil, bars, salons de discussion, le contact entre acteurs et spectateurs est autant cultivé dans le cadre de la représentation qu'en amont et en aval du spectacle. Ces temps de rencontre aménagés conservent une importance majeure.

La diffusion fait l'objet d'une réflexion grandissante au sein du secteur et le Temps des arts de la rue aura notamment été l'occasion d'un travail autour de cette question, perçue comme l'une des problématiques majeures de la profession. Philippe Saunier-Borrell, pilote du groupe de travail « Diffusion » préconise ainsi en 2005, à l'issue de séances de travail ayant rassemblé des compagnies et programmateurs, trois axes principaux de structuration.

« Les aides aux Résidences de diffusion/Résidence d'expérimentation. Ces dernières sont des périodes de réinscription et réadaptation de propositions déjà existantes (ayant été diffusées ailleurs, ce qui les distingue des Résidences de création) dans le contexte urbain, architectural, social, humain, culturel... dans lequel elles seront programmées. (...) Les incitations financières à sortir des logiques festivalières et d'ouvertures de saisons. Pour faciliter l'accueil de spectacles des arts de la rue au cours de l'année, participant comme d'autres formes à une saison de spectacles vivants ou constituant en soi une saison des arts de la rue. Le principe de commande publique qui doit

---

suscité au sein du secteur. Leur coût financier important (de par la durée de travail et la taille des équipes) n'est évidemment pas étranger à cet état de fait.

<sup>322</sup> CHAUMIER, Serge. « L'illusion public : la rue et ses mythes. » op.cit. (2006), p.136

<sup>323</sup> LIVCHINE, Jacques. « [rue] AFP Chalon » op.cit. (souligné par nous)

valoriser l'évidente capacité des compagnies, structures et auteurs des arts de la rue à écrire des moments et temps de diffusion unique sur un territoire, prenant son sens et sa force du contexte de cette diffusion, véritables pages éphémères de contes populaires jouant avec la mémoire collective et l'imaginaire d'aujourd'hui (...). »<sup>324</sup>

Enjeu complexe et phare du spectacle vivant, la question du public est centrale dans le champ du théâtre de rue. C'est la raison pour laquelle l'étude de la place et du statut du spectateur dans la représentation théâtrale y est particulièrement féconde. L'analyse du discours des artistes témoigne d'une quête de reconnaissance fondée sur la vertu démocratisante des arts de la rue et sur leur capacité à inventer de nouveaux rapports acteurs - publics. Les arts de la rue pourraient être prompts à avancer les chiffres impressionnants de leur fréquentation. Un certain décalage entre discours et production ne doit cependant pas être nié et du point de vue de la création comme de la diffusion, les bons principes énoncés ne sont pas toujours suivis d'effets. Peu de créations parviennent à sortir du sempiternel et anecdotique principe du spectateur appelé à passer du côté des acteurs pour assurer un rôle équivalent à celui de l'assistante du magicien. Les programmeurs prônent le contact avec la population et l'implantation territoriale mais les festivals restent les premiers vecteurs de diffusion, malgré leur évidente difficulté à toucher un nouveau public, toujours écarté des pratiques culturelles. Cette approche théorique exige d'être désormais confrontée à l'analyse du terrain : qu'en est-il de la fonction du spectateur dans le théâtre de rue et, surtout, de la réception du public ?

---

<sup>324</sup> SAUNIER-BORRELL, Philippe. *Diffusion*. Texte consultable en ligne : <http://tempsrue.canalblog.com/archives/2006/05/17/1895716.html>

## Chapitre 4 – Des facteurs conditionnant la réception

---

L'analyse des spécificités de la représentation théâtrale de rue et des rapports qu'elle entretient à l'espace (de la ville et scénographié) et au temps a souligné combien le contexte d'exécution pèse d'un poids non négligeable dans la réception du spectacle par le spectateur. La formalisation de ces variables et facteurs incidents constitue une étape nécessaire avant la confrontation entre théorie et terrain au travers de l'analyse de spectacles utilisés comme prismes d'observation.

### **I. La mise en scène du spectateur du théâtre de rue, entre mythes et connaissances**

#### **1. Identifier la nature de la place du spectateur**

##### **1.1. Un perpétuel enjeu au cœur du théâtre**

###### *1.1.1. Une problématique qui transcende les arts et les époques*

Si de nombreux artistes de rue poursuivent avec ferveur une recherche sur la place du spectateur dans la représentation et proposent des formes atypiques, le théâtre de rue n'a pas pour autant inventé cette question. Le destinataire a toujours été au centre des préoccupations des artistes de théâtre comme des peintres. « Au XVI<sup>ème</sup> siècle, en peinture, se développe une technique visant à créer un rapport direct entre le spectateur et l'image représentée (...) »<sup>325</sup> tandis qu'au XVII<sup>ème</sup>, « les techniques d'implication du destinataire dans le processus de création artistique, littéraire ou théâtral se diversifient et donnent lieu à une réflexion approfondie. Le peintre, l'écrivain, le comédien baroques cherchent à stimuler l'intervention du lecteur/spectateur en lui demandant d'occuper une place à l'intérieur du « cercle magique » de la création et, surtout, d'adhérer de façon émotionnelle au discours artistique. »<sup>326</sup> L'histoire de l'art est tout autant celle de la création et des artistes que celle de la place et du statut réservés au spectateur à l'égard des œuvres. Marcel Freydefont montre que l'histoire du spectacle au XX<sup>ème</sup> siècle a été profondément marquée par cette problématique transcendant les arts et les époques.

---

<sup>325</sup> ZAMPOLLI, Luciana. « Les voyages du témoin : le « destinataire privilégié » de l'Istoria novellamente ritrovata du bue nobili amanti (1524) de Luigi Da Porto à La Adriana de Luigi Groto (1578). » in DECROISSETTE Françoise. (sous la direction de) op.cit., p.64

<sup>326</sup> D'ANTONIO, Francesco. « Un horizon de réception. Le spectateur dans les prologues de quelques comédies génoises du XVII<sup>ème</sup> siècle. » in DECROISSETTE Françoise. (sous la direction de) op.cit., p.21

« Dans la dynamique de la décentralisation dramatique et culturelle à partir de 1945, mais surtout 1959, 1971 et 1981, un grand nombre d'équipements nouveaux ont été édifiés avec le souci de proposer au spectateur les meilleures conditions d'accès et d'assistance au spectacle. En affirmant la nécessaire démocratisation du théâtre, l'objectif était d'appliquer au spectateur l'égalité en droit : bonne visibilité et bonne audition pour tous. (...) Dans un grand élan de modernité, ces *cathédrales de l'avenir* entendaient, tout à la fois, procéder à une synthèse de l'histoire des salles de spectacle, remettre en cause le théâtre dit à l'italienne (dénoncé alors comme forme morte) et, surtout, *expérimenter de nouveaux rapports perceptifs avec le public. Cette dernière préoccupation, autant que celle de la démocratisation, est une constante du siècle.* »<sup>327</sup>

L'auteur établit une liste d'exemples éloquentes :

« Les différents concepts d'*espace unique, vide et modelable* (Appia, 1890), Craig, avec ses *mille scènes en une* (1907-1922), de *théâtre total* (Gropius, 1927), de *théâtre simultané* (Syrkus, 1937), de *lieu unique sans barrière* (Artaud, 1932), de *théâtre mobile* (...), de *théâtre adaptable ou transformable* (Izenour, 1960), de *théâtre polyvalent* (Allio et AUA, 1960, Guillaumot, 1967), de *machine à spectacles* (Allio, 1961), de *théâtre à scènes multiples et à contrepoint* (Agam et Parent, 1962), de *théâtre sphérique, théâtre au mouvement total* (Poliéri, 1970), attestent une vive volonté de bousculer les formes de spectacle et la position du spectateur, situant les *révolutions scéniques* dans le fil des esthétiques contemporaines. »<sup>328</sup>

### 1.1.2. Le théâtre de rue, une quatrième voie ?

Le lieu théâtral est l'espace de toutes les expérimentations au XX<sup>ème</sup> siècle et le théâtre de rue s'inscrit en toute logique dans cette dynamique du « *besoin d'autre chose* »<sup>329</sup>. Marcel Freydefont identifie trois formes émergentes principales qui induisent des « conditions différentes pour le spectateur : le *théâtre frontal* (...), le *théâtre transformable*, synthèse de tous les rêves de flexibilité ou de réversibilité du théâtre, et le *lieu récupéré*, éloge de l'abri contre l'édifice. Cette dernière catégorie comprend les lieux reconvertis durablement, et les lieux détournés provisoirement. Ceux-ci répondent généralement à une autre préoccupation, celle de la *sortie des théâtres*. »<sup>330</sup> Le théâtre de rue constitue une quatrième forme ayant émergé de cette volonté de faire autrement. Si la citation « On joue dehors car il fait froid dedans »<sup>331</sup> est devenue la profession de foi de nombreux artistes de rue, la restriction de

<sup>327</sup> FREYDEFONT, Marcel. « La place du spectateur. » *Du Théâtre*, 1996, hors-série n°5, p.37 (souligné par l'auteur puis par nous)

<sup>328</sup> idem (souligné par l'auteur)

<sup>329</sup> id., p.38 (souligné par l'auteur)

<sup>330</sup> id. (souligné par l'auteur)

<sup>331</sup> C'est à la compagnie Ilotopie que revient la paternité de cette citation. Bruno Schnebelin relate ainsi son émergence. « A l'origine, pour ilotopie, qui est né en 1979, à Port St Louis, nous avons choisi comme définition : « ilotopie, inventions et interventions artistiques ». L'année suivante, notre camion était couvert de la phrase : « ilotopie, de l'art dans vos épinards », en hommage à Duchamp et Dali. Puis, en 1981, nous avons titré : « ilotopie, association d'artistes qui travaillent dehors parce que à l'intérieur il fait froid ». Cette phrase nous servait à lutter contre la froide culture de classe qui s'enfermait encore dans des maisons closes de la culture. » SCHNEBELIN, Bruno. « la réponse. » Message reçu le 23 mars 2007.

l'élan théâtral de rue à une pure opposition à la salle est limitative<sup>332</sup>. La logique de l'abri évoquée par Marcel Freydefont correspond à la démarche du Théâtre du Soleil. La dynamique entretenue est celle d'une sortie du théâtre à la faveur de l'investissement d'un lieu non affecté adapté à la pratique. Le théâtre de rue n'a, lui, de relation que strictement éphémère aux lieux qu'il investit dans le temps de la représentation<sup>333</sup>. Il est né dans et de la rue. C'est une quatrième voie théâtrale. C'est ce que défend Bruno Schnebelin. « Je tiens à préciser que pour moi, dans les années 70 et 80, il y a un théâtre qui naît dans la rue. Ce n'est pas un théâtre qui sort des salles, il n'y a pas déplacement du dedans vers le dehors. Il naît dans la rue et l'ambition est de résoudre de manière militante la question de l'adresse à tous. Il faut offrir le théâtre au passant. »<sup>334</sup> Même les artistes qui travaillent alors aussi en salle (comme le Théâtre de l'Unité par exemple) ne pratiquent pas une translation dehors-dedans. Les productions sont conçues spécifiquement pour l'espace public. C'est la raison pour laquelle on parlerait à tort d'un théâtre de plein air pour le théâtre de rue. Si aujourd'hui les rangs du théâtre de rue sont rejoints par des artistes qui, eux, sortent des théâtres pour s'en détacher<sup>335</sup>, ce secteur artistique constitue bien une forme théâtrale en soi comme champ d'expérimentation de nouveaux rapports aux spectateurs. Il faut parvenir à réconcilier le théâtre de rue avec le continuum historique dans lequel il s'inscrit, tout en travaillant à identifier ses singularités et analyser son histoire propre.

---

<sup>332</sup> Cette logique argumentative constitue l'un des fondements du discours de certains artistes qui entretiennent une aversion (aigreur ?) contre le spectacle de salle. Ce type de discours fait écho aux tensions liées aux logiques d'appartenance évoquées. Dans le vaste champ du spectacle vivant, celui des arts de la rue, en quête d'identité, de reconnaissance et de légitimité, tend souvent à se construire contre le champ du théâtre, attestant ce faisant d'une forme de domination de ce dernier qui continue d'agir comme un modèle référent.

<sup>333</sup> Cette remarque concerne exclusivement la relation au lieu dans le temps de la représentation. Le réseau des lieux de compagnies et de résidences témoigne en effet par ailleurs d'une propension à l'investissement de lieux (souvent intermédiaires) dans une logique proche de celle de l'abri.

<sup>334</sup> SCHNEBELIN, Bruno. « Scènes d'extérieur », op.cit.

<sup>335</sup> C'est par exemple le cas d'Anne-Laure Liégeois, directrice du Théâtre du Festin, Centre Dramatique National à Montluçon ([www.lefestin-cdn.com](http://www.lefestin-cdn.com)) qui quitte parfois la salle pour l'extérieur (*Embouteillages*, 2000 ; *Ça*, 2006) et de Solange Oswald, co-directrice artistique du Groupe Merci qui a déserté la salle pour ne créer que des spectacles en extérieur ou en espaces non-préaffectés (*La Mastication des morts* (1999), *Réserve d'acteurs* (2002), *Colère !* (2006)).

## 1.2. La nécessaire définition de la « spécificité »

« On n’écrit pas pour le public, on écrit avec le public »<sup>336</sup> affirme Vincent Martin, directeur artistique de la compagnie L’Acte Théâtral<sup>337</sup>. « Tant qu’on n’a pas le public, ce n’est pas possible, ajoute Bernard Bellot du SAMU<sup>338</sup>. C’est comme un musicien qui n’aurait pas son instrument. »<sup>339</sup> Dans la rue, il n’est pas possible de « mettre le public hors jeu »<sup>340</sup> conclut Fabrice Watelet. « La question du public est ainsi consubstantielle de l’œuvre, elle fait partie de l’écriture »<sup>341</sup> écrit pour sa part Pierre Sauvageot pour qui « « J’ai beaucoup aimé ton dernier public » est le plus beau compliment à faire à un artiste, car c’est dire l’absolue justesse de l’invitation faite au public, la pertinence du travail dramaturgique et scénographique qui permettra aux spectateurs de trouver instantanément leur place, leur fonction même, dans l’œuvre proposée. »<sup>342</sup> Si les artistes parlent d’une seule voix pour affirmer l’importance centrale de la place du spectateur dans leurs créations, ils sont plus rares à parvenir à l’analyser. Il est pourtant, à ce niveau, insuffisant de se contenter de dire qu’elle est « spécifique », « singulière » ou « particulière ». En quoi l’est-elle ? Le discours artistique produit achoppe à être plus précis et demeure tautologique. La relation au public est spécifique parce qu’il y a relation au public. L’identification et l’analyse des spécificités de la fonction du spectateur dans le théâtre de rue restent à faire.

## 2. Etat des lieux des connaissances en rue

Michel Simonot rappelle lui aussi que la relation au spectateur est au cœur de toute forme spectaculaire qui organise le rapport entre regardants et regardés. « Comment construire la position de spectateur ? Tout spectacle pose cette question. »<sup>343</sup> Etudier la nature de la place et du statut accordés au spectateur exige par conséquent d’interroger la forme du spectacle, de se pencher sur son dispositif artistique. Avant que de proposer une typologie des facteurs déterminant la réception du spectacle par le spectateur, un état des lieux des recherches menées sur les formes et dispositifs s’impose.

---

<sup>336</sup> GONON, Anne. « Quel sens à l’expérience ? » in GONON, Anne. (coordonné par) op.cit. (2006), p.69

<sup>337</sup> La compagnie L’Acte Théâtral, dirigée par Vincent Martin et Myriam Martin, crée des spectacles de rue et anime de nombreuses actions culturelles depuis plus de 25 ans. Elle gère également un lieu de résidence, Le Bord de l’eau, à Margny-les-Compiègne, dans l’Oise. ([www.acte-theatral.asso.fr](http://www.acte-theatral.asso.fr))

<sup>338</sup> La compagnie le SAMU crée des spectacles de rue depuis 1982, année de sa création. La compagnie est implantée à Pierrefitte-sur-Seine, en Seine-Saint-Denis. ([www.le-samu.com](http://www.le-samu.com))

<sup>339</sup> GONON, Anne. « Quel sens à l’expérience ? » op.cit., p.70

<sup>340</sup> idem

<sup>341</sup> SAUVAGEOT, Pierre. « J’ai beaucoup aimé ton dernier public. » in GONON, Anne. (coordonné par) op.cit. (2006), p.72

<sup>342</sup> idem

<sup>343</sup> SIMONOT, Michel. Entretien. op.cit.

## 2.1. Configurations en rue

Jean-Michel Guy souligne l'influence capitale de « la forme-dispositif »<sup>344</sup>, confirmant le principe du dispositif faisant œuvre. Il propose de distinguer « quatre grands systèmes d'opposition des formes : fixes/mobiles (avec le cas intermédiaire des formes éclatées, à stations multiples), frontales/non frontales, closes/ouvertes, assises/debout »<sup>345</sup> et ajoute qu'il faudrait également pouvoir « distinguer au sein des formes assises, celles qui utilisent des sièges et celles qui s'en dispensent, les formes avec gradin... »<sup>346</sup> L'intérêt réside dans le fait que « chaque forme implique un rapport au public différent, une population-public différente »<sup>347</sup>. Quatre grandes figures du spectateur au cœur de la représentation théâtrale de rue sont recensées.

« Un « spectateur-acteur », brique élémentaire d'un « public-matériau », dont les propriétés formelles (nombre, mobilité) influent directement sur la réalisation même du spectacle ; un « spectateur-participant », ce qui n'est pas exactement la même chose (beaucoup de « cabarets de rue », inspirés de l'art clownesque, jouent avec le public, le prennent à partie, mais ne l'utilisent pas comme « matériau » organique) ; [des formes], proches du théâtre invisible d'Augusto Boal, [qui] ne s'adressent même pas à un spectateur : le citoyen pris à partie ignore qu'il a affaire à un comédien ; des formes plus conventionnelles qui font du passant-regardeur ou auditeur, un spectateur ».<sup>348</sup>

Jean-Michel Guy apporte un bémol à cette typologie ébauchée en précisant que « malgré la très grande variété des recherches expérimentales sur la participation du public que l'on trouve en rue, c'est cette forme conventionnelle du « rapport frontal », avec rampe symbolique, qui est prédominante »<sup>349</sup>. Est-ce la frontalité telle que la salle l'ordonne ?

## 2.2. Des « dispositifs-types » à une typologie raisonnée

Philippe Chaudoir a pour sa part identifié plusieurs dispositifs-types.

« Le cercle spontané (le public s'attroupe) ; le cercle convenu (le public est « attroupe ») ; l'entresort (la scène est fixe, le public est mobile) ; la scène éclatée (plusieurs scènes fixes, public mobile) ; la « salle » (scène fixe, public fixe, dans un rapport frontal) ; le parcours (scène et public mobiles) ; l'intervention (public mobile pris à partie par des acteurs mobiles). »<sup>350</sup>

Jean-Michel Guy estime que deux points limitent la portée de ces dispositifs-types. Tout d'abord, l'invention de dispositifs étant au cœur du travail de la plupart des artistes de rue, il

---

<sup>344</sup> GUY, Jean-Michel. op.cit. (1999), p.22

<sup>345</sup> idem

<sup>346</sup> id.

<sup>347</sup> id.

<sup>348</sup> id.

<sup>349</sup> id.

<sup>350</sup> CHAUDOIR, Philippe. Cité par GUY, Jean-Michel. op.cit. (2004) (non paginé)

lui semble délicat d'en établir une typologie car « à la limite il y a autant de dispositifs que d'artistes »<sup>351</sup>. Par ailleurs, « il est quasiment impossible d'isoler les effets propres d'un dispositif des « éléments sémiologiques » qu'il encadre. Par exemple, on peut supposer que les effets d'un spectacle comme *La mastication des morts* de Patrick Kerman, mis en scène par Solange Oswald tiennent non seulement à la mobilité des spectateurs et au contenu du texte, mais aussi à la variété des points de vue que le public peut adopter (voire à l'impossibilité matérielle de tout voir, donc à la frustration et au récit qu'elle déclenche). »<sup>352</sup> Ces remarques pointent la complexité méthodologique de l'entreprise. Pour autant, si les artistes sont certes des inventeurs perpétuels de dispositifs, Jean-Michel Guy souligne par ailleurs lui-même que, dans la réalité des faits, la plupart des productions ne font l'objet d'aucune réelle inventivité. Il semble donc tout à fait possible d'identifier de grands axes scénographiques qui constituent des bases récurrentes déclinées.

La seconde critique émise relève d'une question davantage liée à l'analyse de spectacles. La combinaison de nombreux éléments (texte, scénographie, place du public, etc.), la cohérence et la synergie naissant de leur alliance, déclenchent les effets d'un spectacle. C'est la raison pour laquelle le travail de terrain s'est orienté vers l'analyse de spectacles, afin de pouvoir, au travers d'études de cas, comprendre l'alchimie qui lie tous ces paramètres. L'élaboration d'une liste raisonnée à multiples entrées s'avère cependant pertinente, voire nécessaire, comme étape méthodologique. Elle permet de dresser le répertoire des paramètres entrant en ligne de compte dans l'analyse de spectacles de théâtre de rue du point de vue de la place du spectateur. Si chaque spectacle développe sa singularité, il est possible de dégager des axes déterminant en partie la nature de la place du spectateur dans la représentation théâtrale de rue et influant sur sa réception. Une telle typologie ne doit pas être lue comme une grille de perfection mais plutôt comme un modèle construit qui permet de formaliser les grands axes théoriques d'une réflexion. Une typologie des paramètres conditionnant la place du spectateur dans la représentation théâtrale a pour ambition de les décrire et de les ordonnancer, notamment pour pouvoir, dans un second temps, envisager leurs combinaisons et interdépendances. Il ne s'agit donc pas de construire « de « petites cases » où l'on s'ingénie à fourrer les artistes et leurs pratiques »<sup>353</sup> mais plutôt de tenter de donner à lire la spécificité de certains paramètres caractéristiques du théâtre de rue et générateurs d'esthétiques propres.

---

<sup>351</sup> CHAUDOIR, Philippe. Cité par GUY, Jean-Michel. op.cit. (2004)

<sup>352</sup> idem

<sup>353</sup> GABER Floriane. « Typologies. » *Rues de l'Université*, 1994, n°1, p.2

## **II. Diffusion, temporalité, théâtralisation et dramatisation : quatre variables et neuf paramètres pour des déclinaisons multiples**

Grande est « la tentation de confondre la théâtralisation du spectateur avec sa dramatisation, laquelle concerne des couches moins visibles mais plus essentielles de son activité »<sup>354</sup>. La place du spectateur est double : théâtralisée (mise en scène, intégrée à la scénographie) et dramatisée. Au sens propre du terme, la dramatisation désigne « l'adaptation d'un texte (épique ou poétique) en un texte dramatique ou un matériau pour la scène »<sup>355</sup>. Sous cette acception, elle concerne « uniquement la structurelle textuelle »<sup>356</sup>. La dramatisation du spectateur renvoie à la place qui lui est accordée dans le texte et, plus largement, à sa place symbolique. Où le spectateur se situe-t-il dans l'action qui se déroule ? Est-il présent dans cette fiction ? Nié ? Dans quelle posture symbolique est-il placé vis-à-vis du spectacle ?

La typologie suivante recense les facteurs déterminant la place théâtralisée et dramatisée du spectateur dans la représentation théâtrale de rue. Elle intègre également les deux variables fondamentales que sont la temporalité du spectacle (le type de convocation) et le contexte de diffusion. Utilisée comme une grille de décryptage des spectacles, elle permet d'en produire un cliché formalisé. Si un tel passage au crible déshumanise en partie la proposition artistique, il assure une vision d'ensemble des facteurs exogènes et intrinsèques conditionnant la réception par les spectateurs. Il souligne par ailleurs les effets de cohérence entre paramètres (proximité - jauge, non-convocation - fiction cachée - spectateur qui s'ignore, etc.). Chaque paramètre est accompagné d'une description de son incidence potentielle sur les comportements du spectateur, indiquant la piste de sa possible influence sur sa perception et sa réception.

### **1. Contextes de diffusion**

Les études de publics à disposition mettent en avant l'influence forte qu'exerce le contexte de diffusion (notamment dans le cadre de festivals) sur la motivation et la pratique des spectateurs. Le mode de diffusion constitue en lui-même un facteur conditionnant.

---

<sup>354</sup> MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. op.cit. (1998), p.9

<sup>355</sup> PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Armand Colin, 2002 (notice « dramatisation »)

<sup>356</sup> idem (notice « théâtralisation »)

### **1.1. Paramètre 1a – Le festival**

#### *Le rassemblement limité dans le temps*

→ Qu'il soit de rayonnement international ou local, le festival limité dans le temps (quelques jours en général dans le secteur considéré) convoque un rassemblement. Le regroupement sur une courte période d'un grand nombre de personnes en un même lieu accentue la dimension événementielle et festive. Le festival est une parenthèse. Sont aujourd'hui recensés par HorsLesMurs quelque 200 festivals d'arts de la rue français<sup>357</sup> et 400 diffusant des arts de la rue (la plupart du temps aux côtés d'autres disciplines artistiques) à l'échelle européenne<sup>358</sup>.

#### *L'échelonnement*

→ La programmation s'apparente toujours à un festival car elle reste cantonnée à une période : les jeudis de l'été, les dimanches de mai, etc. La dimension festive est abandonnée au profit de la simple diffusion d'un spectacle. Le public touché reste local.

### **1.2. Paramètre 1b – La saison**

#### *La saison d'arts de la rue*

→ La programmation s'étale sur un temps long (plusieurs mois), toujours dans la même ville ou en itinérance à l'échelle d'un pays ou d'un département. Le public touché est local. La saison tente de fidéliser un public.

#### *L'intégration à la saison d'une structure culturelle*

→ Une structure culturelle (théâtre municipal, scène nationale, conventionnée, etc.) intègre à sa programmation annuelle des spectacles de rue. Le public touché peut être à la fois les spectateurs familiers de la structure et les habitants de la ville, attirés par un spectacle hors les murs (dans ce cas, la gratuité joue un rôle important).

### **1.3. Paramètre 1c – La diffusion ponctuelle / La commande**

#### *La diffusion ponctuelle*

→ De nombreuses circonstances particulières fournissent l'occasion de diffusions ponctuelles. Dans ce cas, le public touché varie selon la communication liée à l'événement. Il peut s'agir d'un public local, voir d'abonnés (pour l'ouverture de saison de telle scène nationale) ou d'un public beaucoup plus large lorsqu'il s'agit d'un événement médiatisé.

---

<sup>357</sup> HORSLESMURS. *Le Goliath*. op.cit.

<sup>358</sup> Evaluation à partir de la base de données du site du réseau européen Circostrada ([www.circostrada.org](http://www.circostrada.org)).

### *La commande*

→ La commande constitue un contexte de diffusion tout à fait original car unique et souvent éphémère. Une ville passe commande à une compagnie ou une structure de programmation d'une proposition sur-mesure qui ne sera pas reproduite telle quelle ailleurs.

## **2. Temporalités**

Le théâtre de rue surgit et disparaît. Non attaché à un lieu qui le fixerait dans le paysage, il est mouvant. Il invente ce faisant des temporalités. Quels « usages du temps »<sup>359</sup> les compagnies de rue proposent-elles et en quoi influencent-ils la réception du spectacle ?

### **2.1. Paramètre 2a – La non-convocation**

#### *L'irruption-disparition*

→ L'irruption-disparition relève de l'intervention. Un ou plusieurs acteurs proposent une situation théâtrale aux passants. Ils interviennent sur leur quotidien, le troublent, le bousculent en y posant une situation décalée du réel. Le spectateur peut ignorer être spectateur.

#### *L'irruption-fixation*

→ Un spectacle fait irruption de manière impromptue, installe son cadre de représentation, crée un attroupement qui se mue en un groupe de spectateurs et poursuit son déroulement. Le spectacle fait surgir une situation théâtrale et la fige comme telle. Les passants comprennent qu'il s'agit d'un spectacle et décident de s'arrêter.

### **2.2. Paramètre 2b – La convocation**

#### *La convocation avec réservation et/ou billetterie (payante ou gratuite)*

→ Ce principe est semblable au système de convocation habituelle du spectacle vivant. Il peut concerner les spectacles diffusés dans la saison d'une structure culturelle ou les spectacles à jauge limitée programmés en festivals.

#### *La convocation sans réservation avec jauge limitée*

→ Les premiers spectateurs arrivés assisteront au spectacle. Une fois la jauge atteinte, le spectacle est complet. Dans un contexte de festival où le public est très nombreux, les spectateurs doivent arriver en avance pour pouvoir accéder au spectacle.

#### *La convocation sans jauge limitée*

→ La proposition peut absorber un grand nombre de spectateurs ou les artistes comptent sur un principe de sélection naturelle (les spectateurs mal placés renoncent à voir le spectacle).

---

<sup>359</sup> Expression empruntée à Sylvie Clidière. CLIDIÈRE, Sylvie. *Les arts de la rue et leurs contextes*. op.cit.

### **2.3. Paramètre 2c – La résidence**

#### *La résidence d'implantation*

→ Pour les besoins d'une adaptation au quartier investi, d'une récolte de paroles intégrées à l'écriture du spectacle, dans le but de rencontrer un territoire et ses habitants, une équipe artistique s'implante dans une ville. Ce ne sont pas des spectateurs qui sont touchés dans le temps de cette implantation mais les habitants qui sont mis en présence des artistes.

#### *La résidence d'installation*

→ La résidence d'installation pousse la logique de l'implantation à son extrême, jusqu'à en faire quasiment disparaître le concept de représentation. Une équipe artistique s'installe en un lieu qu'elle occupe, de manière plus ou moins permanente. La temporalité est considérablement allongée ; il n'y a ni début ni fin dans la mesure où la proposition ne se caractérise pas nécessairement par une fiction. Des rendez-vous ponctuels, annoncés au fur et à mesure, peuvent être donnés. Ce type de proposition s'apparente davantage à des propositions plastiques, d'où le recours délibéré au terme d'installation.

## **3. Théâtralisation du spectateur**

Quelle est la place construite et réservée au corps du spectateur dans l'espace scénographique de la représentation théâtrale ? Quelles sont les caractéristiques scénographiques du spectacle et leurs incidences sur la place du spectateur ? Quels sont les paramètres déterminant la mise en théâtre de son positionnement ?

### **3.1. Paramètre 3 – Confinement / Ouverture**

#### *Le spectacle confiné*

→ L'entrée au spectacle est limitée et une fois la jauge rassemblée, l'espace (intérieur ou extérieur) est rendu clos. Le spectateur ayant pénétré dans un entre-sort forain ou dans un dispositif fermé n'a pas la liberté de quitter les lieux aussi facilement que dans la rue. C'est le principe du « lieu neutralisé »<sup>360</sup>.

#### *Le spectacle en ouverture*

→ Dans un lieu circonscrit ou dans le flux de la rue, le spectacle se déroule en ouverture totale. Le spectateur peut librement accéder au spectacle et tout aussi librement en partir. Les déambulations sont toujours en ouverture, de même que de nombreux spectacles en fixe. Des spectateurs peuvent s'agréger, d'autres partir pendant le spectacle.

---

<sup>360</sup> Voir chapitre 2, II., 1.3. Les « usages du lieu ».

### **3.2. Paramètre 4 – Mobilité / Immobilité**

#### *Le spectacle déambulatoire*

→ Il se déplace dans les rues de la ville. Le déambulatoire est composé d'une alternance entre avancées et étapes fixes consacrées à des séquences. Le spectateur marche pour suivre le spectacle en mouvement. Il doit être mobile et réactif : s'il désire voir au mieux et être au plus près des acteurs, il doit se reposer sans cesse.

#### *Le spectacle fixe*

→ Le spectateur peut être immobile, debout, assis au sol, voire sur des gradins. Il peut tout autant être mobile, se déplacer librement pour changer de point de vue.

#### *Le spectacle fixe éclaté*

→ Plusieurs foyers de représentation fixes sont proposés simultanément dans un espace. Le spectateur alterne mobilité et immobilité. Il doit circuler d'un foyer de représentation à un autre. Il peut être guidé dans ses déplacements ou être libre de ses choix.

#### *Le spectacle éclaté mouvant*

→ Dans un espace plus ou moins circonscrit, les acteurs se déplacent individuellement d'un point à un autre, alternant déplacements et séquences en fixes. Le spectateur alterne mobilité et immobilité. Il circule d'un foyer de représentation à un autre en suivant le mouvement global de la proposition.

### **3.3. Paramètre 5 – Acteurs / Assistance**

#### *Le frontal*

→ En frontal, bi-frontal ou quadri-frontal, le rapport instauré est celui de la frontalité. La rampe n'a pas de matérialité physique mais elle existe bien. Une travée, certes vide et virtuelle, maintient l'écart entre acteurs et spectateurs.

#### *Le demi-cercle*

→ Le rapport du demi-cercle est particulièrement courant dans le théâtre de rue. La distinction entre acteurs et spectateurs est maintenue par un face-à-face mais le demi-cercle induit une relation à l'aire de jeu qui ne relève pas de la frontalité caractéristique de la salle. La dimension d'atroupement de la figure du demi-cercle est un archétype de la configuration d'une scène de rue. Un acteur prend la parole et le public s'organise autour de lui pour le voir et l'entendre au mieux. Le demi-cercle apparaît comme la forme la plus naturelle et instinctive de l'audibilité et de la vision dans la représentation théâtrale de rue.

### *Le cercle entourant ou englobant*

→ Dans le cas du cercle entourant, le spectateur se trouve dans une position proche de celle du cirque. Le spectacle n'a pas de fond de scène, le public entoure les acteurs en constituant un cercle. Dans le cas du cercle englobant, c'est l'aire de jeu qui entoure les spectateurs.

### *Le côté à côté<sup>361</sup>*

→ Les spectateurs marchent le long du cortège que forment les acteurs. Lors des séquences arrêtées, le rapport bascule sur un rapport frontal, de cercle, etc.

### *Le fusionnel*

→ Acteurs et spectateurs sont ensemble dans une seule et même aire. Le spectateur évolue dans un espace où il croise autant les autres spectateurs que les acteurs. Ce type de rapport induit une mobilité et une proximité entre tous.

## **3.4. Paramètre 6 – Zones de proximité**

Les zones de proximité sont déterminées en fonction de la distance physique séparant le spectateur de l'acteur et, plus précisément, par les « règles de saisie réciproque des traits du visage » et « les règles de l'eye contact (en français : regard échangé) »<sup>362</sup>. Elles induisent des caractéristiques perceptives et des modes de relation acteur - spectateur spécifiques. Prenant appui sur le travail réalisé par Marie-Madeleine Mervant-Roux<sup>363</sup>, les distances ont été évaluées pour la représentation de rue.

### *La zone intime (en dessous d'un mètre et situations d'adresse directe et de contact physique)*

→ Le spectateur est en situation de grande proximité avec un ou plusieurs acteurs. Ce type de proximité peut être engagé dans un contexte de solitude totale (acteur et spectateur sont seuls) ou dans un contexte public (d'autres acteurs et spectateurs sont présents alentour). La zone intime instaure une relation interpersonnelle focalisée sur un spectateur en particulier.

### *La zone proche (de un à deux mètres)*

→ Le spectateur est en situation de proximité avec un ou plusieurs acteurs, jusqu'au possible contact entre les corps, au sein d'un groupe de spectateurs.

### *La zone moyenne (entre deux et dix mètres)*

→ Sous la ligne des dix mètres, le spectateur voit nettement le visage de l'acteur. Jusqu'à cette distance, « les spectateurs ne se sentent pas personnellement visibles des comédiens

---

<sup>361</sup> « Dans les rues, parfois, s'organise une double marche : acteurs en cortège, public en marche à côté. Au lieu du traditionnel face-à-face : voici le *côté à côté*. » GUENOUN, Denis. « Scènes des rues. » *Aurillac aux limites, 20 ans de théâtre de rue*. Arles : Actes Sud, 2005, p.82 (souligné par nous)

<sup>362</sup> MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. op.cit. (2006), p.155

<sup>363</sup> MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. op.cit. (1998). Voir « Les distances du regard : la déclinaison des points de vue. » pp.100-114

mais distinguent les regards de ceux qui se trouvent sur la scène »<sup>364</sup>. Marie-Madeleine Mervant-Roux désigne cette zone comme celle de « l'équilibre du réel et de l'imaginaire »<sup>365</sup>. Le spectateur est situation d'équilibre entre proximité et distance.

*La zone marginale (entre 10 et 15 mètres)*

→ A cette distance, le spectateur perçoit mal les regards des acteurs. « On les devine souvent mais on se sent hors de portée. Si l'on ne doute pas d'appartenir au champ de l'échange théâtral, c'est que d'autres interactions continuent à l'entretenir (...) : l'orientation des corps, les postures, les voix, la teneur et le ton des discours, les mimiques que l'on distingue. »<sup>366</sup>

*La zone lointaine (au-delà de 15 mètres)*

→ Le spectateur fait partie d'un public immense (plusieurs milliers de spectateurs) qui assiste à un spectacle. Le rapport aux acteurs est lointain. C'est l'image dans laquelle s'inscrivent les acteurs qui prime, comme un tableau donné à voir dans son ensemble.

#### **4. Dramatisation du spectateur**

La place physique accordée au public ne suffit pas à définir son statut dans le spectacle. Importe tout autant la posture symbolique qui lui est proposée : quelle relation est instaurée entre le spectateur et le spectacle ? Quel engagement ? Quelle adhésion ou, au contraire, quelle distance critique ?

##### **4.1. Paramètre 7 – Fiction**

*La fiction cachée*

→ Les spectateurs s'ignorent en tant que spectateurs. Une proposition artistique les surprend dans leur quotidien sans qu'ils identifient la situation théâtrale.

*L'intégration dramatique*<sup>367</sup>

→ Les spectateurs sont intégrés à la fiction. Ils le sont soit en tant que spectateurs assistant à un spectacle (entre-sort forain où l'on s'adresse au public en tant que public), soit en tant que personnes existant dans la fiction (les invités d'un mariage par exemple).

---

<sup>364</sup> MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. op.cit. (1998), p.111

<sup>365</sup> idem

<sup>366</sup> idem, p.112

<sup>367</sup> La notion d'intégration dramatique a été formulée dans le cadre d'un mémoire portant sur les spectateurs de deux spectacles de la compagnie 26000 couverts. GONON, Anne. *Les états du spectateur dans la représentation théâtrale hors les murs. Les spectacles de 26000 couverts pour prisme*. Mémoire de DESS, Action artistique, politiques culturelles et muséologie. IUP Denis Diderot, Université de Bourgogne, 2002, p.27

### *La fiction perméable*

→ La fiction prend en compte la présence des spectateurs. Un personnage peut par exemple s'adresser à un spectateur en tant que personnage. La présence du spectateur n'est pas niée mais il n'entre à aucun moment dans la fiction.

### *Le pacte de clôture*

→ La séparation entre sphère de la fiction et sphère du public est nette. Il peut ne pas y avoir de séparation physique des sphères des regardants et des regardés mais les acteurs jouent comme « s'il n'y avait personne ».

## **4.2. Paramètre 8 – Adresse au spectateur**

### *Le pacte de clôture*

→ La fiction est à huis clos. Les éventuelles adresses lancées en direction des spectateurs n'attendent pas de réponse. « L'acteur s'adresse à un public hypothétique. Il le regarde mais ne le voit pas. C'est un regard qui le traverse, qui passe au-delà de lui. »<sup>368</sup>

### *L'adresse directe*

→ L'acteur adresse une parole à un spectateur en particulier. Le regard est porté, c'est-à-dire que l'acteur regarde le spectateur auquel il parle dans les yeux, le singularisant au sein du groupe du public. Une telle adresse directe dirigée n'attend pas nécessairement de réponse du spectateur. Elle correspond, dans le théâtre de rue, à la prise en considération du spectateur dans le temps de la représentation. L'acteur témoigne ainsi de la conscience de la coprésence.

### *Le dialogue personnage - spectateur*

→ L'acteur adresse une parole à un spectateur en particulier et attend une réponse en retour. Il ne s'agit ni d'une situation de communication linguistique à proprement parler, ni d'un dialogue théâtral puisque le spectateur n'est pas en possession d'un texte à dire. L'adresse dirigée en attente d'une réponse est telle un texte à trous : l'acteur anticipe la parole du spectateur. Il existe un retour idéal en adéquation avec la situation proposée par l'acteur. Selon la réponse apportée, l'acteur poursuit ou redirige pour suivre le fil de sa situation<sup>369</sup>.

---

<sup>368</sup> DURAND, Jean-Olivier. Cité par MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. op.cit. (1998), p.59

<sup>369</sup> Voir chapitre 5, I., 1.1.2. Le texte lacunaire.

### 4.3. Paramètre 9 – Engagement du spectateur

L'engagement du spectateur désigne le niveau d'implication attendu dans le spectacle. Au cours de la conception et des répétitions, le metteur en scène projette et imagine un comportement type que le spectateur devra adopter pour permettre à la proposition de se dérouler : c'est le spectateur idéal.

*Le spectateur récepteur : esthétique ou émetteur*

→ Le spectateur est en position de réception. C'est le positionnement commun à toutes les configurations du spectacle vivant. Il assiste. Ce spectateur est dit « esthétique »<sup>370</sup> par Emmanuel Wallon. Il développe sans cesse, dans son état de réception, « des conceptions et noue des affections »<sup>371</sup>. Le spectateur récepteur peut éventuellement être émetteur : le spectacle prend en compte sa présence et entend qu'il la manifeste, par exemple par l'attente de réponses à des adresses directes dirigées.

*Le spectateur impliqué*

→ Le spectateur est sollicité et son engagement est exigé pour le bon déroulement du spectacle. La sollicitation est plus ou moins poussée, induisant une implication plus ou moins grande. C'est par exemple la déambulation qui attend du spectateur qu'il marche et suive le mouvement.

*Le spectateur qui s'ignore*

→ Face à un canular ou une intrusion théâtrale invisible, le spectateur s'ignore en tant que tel. Il n'existe donc pas de comportements idéals et anticipés. Au contraire, c'est une réaction spontanée qui est attendue. L'habitant, le passant, la population sont ciblés, dans leur environnement quotidien.

---

<sup>370</sup> WALLON, Emmanuel. op.cit.

<sup>371</sup> idem

<b>FACTEURS CONDITIONNANT LA RÉCEPTION</b>			
<b>Contextes de diffusion</b>			
<i>Paramètre 1a</i> <i>Le festival</i>	<i>Paramètre 1b</i> <i>La saison</i>	<i>Paramètre 1c</i> <i>La diffusion ponctuelle</i>	
* Rassemblement limité dans le temps * Échelonnement	* Saison d'arts de la rue * Intégration à la saison d'une structure culturelle	* Diffusion ponctuelle * Commande	
<b>Temporalités</b>			
<i>Paramètre 2a</i> <i>La non-convocation</i>	<i>Paramètre 2b</i> <i>La convocation</i>	<i>Paramètre 2c</i> <i>La résidence</i>	
* Irruption-disparition * Irruption-fixation	* Réservation et/ou billetterie (gratuite ou payante) * Sans réservation avec jauge limitée * Sans jauge limitée	* Résidence d'implantation * Résidence d'installation	
<b>Théâtralisation du spectateur</b>			
<i>Paramètre 3</i> <i>Confinement / Ouverture</i>	<i>Paramètre 4</i> <i>Mobilité / Immobilité</i>	<i>Paramètre 5</i> <i>Acteurs / Assistance</i>	<i>Paramètre 6</i> <i>Zones de proximité</i>
* Spectacle confiné * Spectacle en ouverture	* Déambulatoire * Fixe * Fixe éclaté * Éclaté mouvant	* Frontal * Demi-cercle * Cercle entourant / englobant * Côte à côte * Fusionnel	* Lointaine * Marginale * Moyenne * Proche * Intime
<b>Dramatisation du spectateur</b>			
<i>Paramètre 7</i> <i>Fiction</i>	<i>Paramètre 8</i> <i>Adresse au spectateur</i>	<i>Paramètre 9</i> <i>Engagement du spectateur</i>	
* Fiction cachée * Intégration dramatique * Fiction perméable * Pacte de clôture	* Pacte de clôture * Adresse directe * Dialogue	* Spectateur récepteur : esthétique et/ou émetteur * Spectateur impliqué * Spectateur qui s'ignore	

Tableau 1. Grille de décryptage des facteurs conditionnant la réception  
La typologie des facteurs conditionnant la réception présentée sous forme de tableau constitue une grille de décryptage des spectacles.

### III. Des spectacles archétypaux comme illustrations

Un spectacle combine plusieurs facteurs pour proposer une place scénographique et symbolique au spectateur qui va, en partie, déterminer sa réception. Au cours d'une même représentation, il est possible de faire varier les paramètres, de basculer d'un positionnement à un autre. Les décryptages de spectacles qui suivent rendent tangibles certains dispositifs et les déclinaisons exploitées en leur sein. Le choix s'explique par la dimension illustrative des dispositifs proposés et des variations et combinaisons des paramètres mises en œuvre. Alors que la notion de répertoire fait son apparition dans le secteur<sup>372</sup>, il est ainsi possible de sélectionner un corpus de spectacles considérés comme archétypaux. De par leur scénographie, la place accordée au public, leurs modes de jeu et d'implication (ou non) du spectateur, ces spectacles-types imagent les axes de traitement de la posture du spectateur spécifiques au théâtre de rue. Le décryptage de chaque spectacle se fait en trois temps : description de la thématique, de la scénographie et du contexte d'exécution ; tableau des paramètres ; description et analyse des caractéristiques de réception induites. Deux photos<sup>373</sup> sont présentées en illustration.

---

<sup>372</sup> En juin 2007, le festival d'Amiens invite les compagnies Oposito et Alamas Givrés ([www.alamas.org](http://www.alamas.org)) à présenter leur répertoire en jouant chacune trois spectacles, constituant, dans un cas comme dans l'autre, une trilogie. ([w2.amiens.com/artsdelarue](http://w2.amiens.com/artsdelarue))

<sup>373</sup> Les photographies ont été mises à notre disposition à titre gracieux par Jean-Pierre Estournet, Olivier Chambrial et la compagnie Ilotopie. (droits réservés, reproduction interdite)

*Carmen – Opéra de rue* est une adaptation libre de Mérimée et de Bizet, pour l'espace public. Le dispositif est une arène métallique d'aspect rouillé. Le public pénètre dans l'arène qui se ferme derrière lui. Les seize acteurs et chanteurs prennent place sur deux coursives en hauteur tandis qu'une petite scène circulaire installée au centre reçoit un piano. Les spectateurs sont debout, autour de la scène, tournés vers elle ou vers les coursives. « La configuration à 360° lui [le spectateur] offre une liberté absolue de lectures. Il choisit ses propres points de vue, son scénario, et deux spectateurs côte à côte ne vivent pas le même spectacle. La cuve est une centrifugeuse de fête foraine, elle donne le tournis. Les silences y sont intenses. Un bruit d'oiseau, une ambulance, un klaxon : le quotidien pénètre un certain au-delà. »<sup>375</sup>

<b>DÉCRYPTAGE CARMEN – OPÉRA DE RUE</b>			
<i>Compagnie Off, création 2000</i>			
<b>Contextes de diffusion</b>			
<i>Paramètre 1a</i> <i>Le festival</i>	<i>Paramètre 1b</i> <i>La saison</i>	<i>Paramètre 1c</i> <i>La diffusion ponctuelle</i>	
Diff. en festival possible	Diff. en saison possible	Diff. ponctuelle possible	
<b>Temporalités</b>			
<i>Paramètre 2a</i> <i>La non-convocation</i>	<i>Paramètre 2b</i> <i>La convocation</i>	<i>Paramètre 2b</i> <i>La résidence</i>	
	Convocation avec ou sans billetterie/réservation selon contexte de diffusion Jauge : > 500		
<b>Théâtralisation du spectateur</b>			
<i>Paramètre 3</i> <i>Confinement/Ouverture</i>	<i>Paramètre 4</i> <i>Mobilité/Immobilité</i>	<i>Paramètre 5</i> <i>Acteurs/Assistance</i>	<i>Paramètre 6</i> <i>Zones de proximité</i>
Spectacle confiné L'arène est close mais ouverte au ciel.	Spectacle fixe Le public peut se déplacer au sein de l'arène pour changer de point de vue.	Cercles entourant et englobant Trois cercles concentriques : la petite scène entourée par le public, englobé par les coursives.	Moyenne, proche, intime Alternance entre rapport de distance aux coursives et proximité.
<b>Dramatisation du spectateur</b>			
<i>Paramètre 7</i> <i>Fiction</i>	<i>Paramètre 8</i> <i>Adresse au spectateur</i>	<i>Paramètre 9</i> <i>Engagement du spectateur</i>	
Fiction perméable Regard portés mais pas d'intégration du public.	Pacte de clôture et adresse directe	Spectateur esthétique Le spectateur est en mouvement mais il reste en position de réception.	

Tableau 2. Grille de décryptage appliquée au spectacle *Carmen – Opéra de rue* de la Compagnie Off.

<sup>374</sup> La Compagnie Off, co-dirigée par Philippe Freslon et Maud Le Floch, est implantée en banlieue de Tours, à Saint-Pierre-des-Corps, dans l'Indre-et-Loire. La compagnie a fêté ses 20 ans en 2006. ([www.compagnieoff.org](http://www.compagnieoff.org))

<sup>375</sup> BOUCRIS, Luc. FREYDEFONT, Marcel. op.cit. (2004), p. 9

### Caractéristiques de réception induites

- Un dispositif *scénographique* : l'arène est l'archétype de « l'objet posé »<sup>376</sup>. Le spectateur se sent englobé dans cette structure à la fois fermée et en ouverture vers le ciel.
- Vision à 360° degrés : l'arène apparaît telle une centrifugeuse dans laquelle acteurs et spectateurs tournent sur eux-mêmes et autour de la scène centrale.
- Verticalité : l'arène attire vers le ciel. Les acteurs sont en hauteur, les regards sont braqués sur eux. Les spectateurs sont comme dans une fosse, en extension, en quête des acteurs.
- Proximité/distance : tandis que les spectateurs sont proches les uns des autres et ont toujours le public dans leur champ de vision, la relation aux acteurs est distanciée par la verticalité. Le confinement, qui induit un sentiment de communauté rassemblée, est contrecarré par cette distance entre acteurs et spectateurs.

### Compagnie Off

#### *Carmen – Opéra de rue*

Photographies : Jean-Pierre Estournet



<sup>376</sup> Voir chapitre 2, II., 1.3. Les « usages du lieu ».

LES CHAMBRES D'AMOUR, THEATRE DE L'UNITE (2001)

Les spectateurs sont accueillis dans un hôtel, maison close poétique, par Mme Renée, tenancière et Corinne, athlétique drag queen vêtu d'un ensemble de lingerie affriolante. Mme Renée choisit certains spectateurs à qui elle demande de prendre place au bar, avec un air aguichant, pour être choisi pour une passe poétique. Petit à petit, chaque spectateur se voit attribuer un surnom par Mme Renée qui tombe juste, entre ironie, humour cinglant et apparent art de l'improvisation. Acteurs et actrices, habillés en grooms, choisissent librement un spectateur ou une spectatrice embarqué(e) dans une chambre de l'hôtel. Allongé(e) sur le lit tandis que l'actrice lui parle au travers de la télévision de la chambre ou que l'acteur s'allonge à ses côtés pour lui susurrer à l'oreille, le spectateur ou la spectatrice se trouve ainsi seul(e) pour quelques minutes. Poème ou prose, tous les textes parlent d'amour, de plaisir ou de désir. Le spectateur rejoint ensuite le hall où Mme Renée et Corinne s'inquiètent pour ceux qui ne sont jamais choisis et s'amusent à commenter les joues rouges, l'air surpris ou embarrassé des spectateurs de retour...

<b>DÉCRYPTAGE LES CHAMBRES D'AMOUR</b>			
<i>Théâtre de l'Unité, création 2002</i>			
<b>Contextes de diffusion</b>			
<i>Paramètre 1a</i> <i>Le festival</i>	<i>Paramètre 1b</i> <i>La saison</i>	<i>Paramètre 1c</i> <i>La diffusion ponctuelle</i>	
Diff. en festival possible	Diff. en saison possible	Diff. ponctuelle possible	
<b>Temporalités</b>			
<i>Paramètre 2a</i> <i>La non-convocation</i>	<i>Paramètre 2b</i> <i>La convocation</i>	<i>Paramètre 2c</i> <i>La résidence</i>	
	Convocation avec ou sans billetterie/réservation selon contexte de diffusion Jauge : > 50		
<b>Théâtralisation du spectateur</b>			
<i>Paramètre 3</i> <i>Confinement/Ouverture</i>	<i>Paramètre 4</i> <i>Mobilité/Immobilité</i>	<i>Paramètre 5</i> <i>Acteurs/Assistance</i>	<i>Paramètre 6</i> <i>Zones de proximité</i>
Spectacle confiné Du hall à la chambre, le spectateur navigue d'un espace confiné à un huis clos.	Spectacle fixe Le spectateur est assis dans le hall. Son seul déplacement est vers la chambre où il peut être assis ou allongé.	Fusionnel Acteurs et spectateurs sont en présence dans un même espace dans le hall comme dans les chambres.	Proche, intime Dans le hall, acteurs et spectateurs sont en zone proche. Dans les chambres, la proximité peut aller jusqu'au corps à corps.
<b>Dramatisation du spectateur</b>			
<i>Paramètre 7</i> <i>Fiction</i>	<i>Paramètre 8</i> <i>Adresse au spectateur</i>	<i>Paramètre 9</i> <i>Engagement du spectateur</i>	
Intégration dramatique	Adresse directe et dialogue personnage-spectateur	Spectateur esthétique et impliqué Dans le hall, le public est la matière du spectacle. Dans les chambres, les spectateurs sont en réception stricte.	

Tableau 3. Grille de décryptage appliquée au spectacle *Les Chambres d'amour* du Théâtre de l'Unité

### **Caractéristiques de réception induites**

- Un dispositif *interactionnel* : le dispositif repose sur le jeu des acteurs et sur l'interaction avec les spectateurs. L'hôtel assure la contextualisation mais le décor importe peu en soi.
- Dualité : du hall où il est en situation de groupe, le spectateur est propulsé dans la chambre (pendant un temps court, quatre minutes maximum) où il se trouve seul en tête-à-tête avec un acteur ou une actrice. Ce changement radical marque fortement la réception.
- Le facteur groupe : le dispositif interactionnel et l'organisation de l'assise dans le hall (les spectateurs sont assis les uns à côté des autres dans la salle) contribuent à faire émerger un public groupé. Mme Renée, en accordant des surnoms moqueurs ou attendris aux uns et aux autres, crée une complicité entre les spectateurs, embarqués dans une même expérience.

### **Théâtre de l'Unité**

#### ***Les Chambres d'amour***

Photographies : Jean-Pierre Estournet



LE SENS DE LA VISITE, 26000 COUVERTS (1996)

Jean-Michel Roubieux, élu en lice pour les prochaines élections municipales, propose à ses concitoyens la diffusion d'un spectacle dans leur quartier. La compagnie invitée va, au travers de tableaux, faire découvrir les anecdotes et l'histoire du quartier. Le public est divisé en deux groupes. Les premières classes circulent assis sur des rangées de fauteuils de théâtre rouges mobiles poussées par des acteurs et bénéficient de services particuliers (couvertures, cafés...). Les autres marchent. Les séquences s'enchaînent, parfois aux façades de maisons, parfois en plein carrefour puis sur la place du quartier pour le final. A tout moment, deux facettes sont données à voir : le spectacle et ses coulisses. Les problèmes techniques se multiplient, l'ambiance se dégrade parmi l'équipe, jusqu'au final, naufrage...

<b>DÉCRYPTAGE LE SENS DE LA VISITE</b>			
<i>26000 couverts, création 1997</i>			
<b>Contextes de diffusion</b>			
<i>Paramètre 1a</i> <i>Le festival</i>	<i>Paramètre 1b</i> <i>La saison</i>	<i>Paramètre 1c</i> <i>La diffusion ponctuelle</i>	
Diff. en festival possible	Diff. en saison possible	Diff. ponctuelle possible	
<b>Temporalités</b>			
<i>Paramètre 2a</i> <i>La non-convocation</i>	<i>Paramètre 2b</i> <i>La convocation</i>	<i>Paramètre 2c</i> <i>La résidence</i>	
	Convocation sans réservation ni billetterie Jauge : 500 à 1000		
<b>Théâtralisation du spectateur</b>			
<i>Paramètre 3</i> <i>Confinement/Ouverture</i>	<i>Paramètre 4</i> <i>Mobilité/Immobilité</i>	<i>Paramètre 5</i> <i>Acteurs/Assistance</i>	<i>Paramètre 6</i> <i>Zones de proximité</i>
Spectacle en ouverture Le spectacle est perméable au flux de la rue.	Spectacle déambulatoire avec séquences arrêtées Le spectacle déambule dans le quartier. Les séquences arrêtées sont fixes et éclatées. En parallèle de l'action majeure, certains acteurs développent de petites scènes.	Côte à côte, frontal, fusionnel Le spectacle démultiplie les rapports au public en alternance ou en simultanéité. En déambulation comme en séquences arrêtées, certains acteurs sont toujours mêlés au public.	Marginale, moyenne, proche, intime La simultanéité de différents rapports au public induit la multiplication des zones de proximité.
<b>Dramatisation du spectateur</b>			
<i>Paramètre 7</i> <i>Fiction</i>	<i>Paramètre 8</i> <i>Adresse au spectateur</i>	<i>Paramètre 9</i> <i>Engagement du spectateur</i>	
Intégration dramatique Les spectateurs sont considérés comme les habitants du quartier, venus assister au spectacle.	Adresse directe et dialogue personnage-spectateur Les acteurs alternent regards portés, adresses directes dirigées et dialogue, notamment avec les spectateurs installés sur les rangées de fauteuils.	Spectateur impliqué Marche, dialogue instauré, etc., l'implication du public est multiple et nécessaire au bon déroulement du spectacle.	

Tableau 4. Grille de décryptage appliquée au spectacle *Le Sens de la visite* de la compagnie 26000 couverts.

### Caractéristiques de réception induites

- Un dispositif *scénographique et interactionnel*. Le spectacle repose à la fois sur des objets scénographiques (mobiles comme les rangées de fauteuils, fixes comme les décors des séquences arrêtées) et sur les interactions entre acteurs et spectateurs.

- Simultanéité et multiplicité des paramètres : le spectateur ne pourra jamais tout voir. La simultanéité d'actions développées par les acteurs dispersés, le choix de jouer les coulisses et la régie, la multiplication des types de rapports au public font du *Sens de la visite* un spectacle impossible à découvrir dans son entier. Le spectateur doit procéder à des choix : suivre tel acteur, écouter l'action majeure ou aller jeter un œil dans les coulisses, etc.

- Réalité - fiction brouillées : l'intégration dramatique des spectateurs considérés comme les habitants du quartier venus assister au spectacle proposé par leur élu s'appuie sur un mode de jeu réaliste qui induit un doute. Le spectacle est-il vraiment en train de rater ? Cette actrice quitte-t-elle vraiment les lieux par colère ?

### 26000 couverts

#### *Le Sens de la visite*

Photographies : Jean-Pierre Estournet



ITINÉRAIRE SANS FOND(S), KUMULUS<sup>377</sup> (2003)

Deux hommes munis de lampes torches et parlant une langue étrangère inconnue viennent embarquer le public... Le long d'un grillage en métal, les spectateurs marchent jusqu'à arriver à un campement. Là, des exilés, parlant chacun un « gromlo » à consonance étrangère, racontent leurs histoires. Les spectateurs, s'asseyant sur de grosses boîtes de conserve, vont progressivement entourer les acteurs, dispersés dans l'espace. Chaque personnage ouvre une boîte à chaussures. S'y trouve le peu qu'il a pu emporter avec lui lorsqu'il a fui son pays. C'est l'histoire d'un départ qui commence. Les spectateurs se déplacent d'un personnage à un autre. Certaines séquences sont l'occasion d'une interaction avec un spectateur en particulier, au cœur du groupe formé. Des passages de chœur sont également proposés.

<b>DÉCRYPTAGE ITINÉRAIRE SANS FOND(S)</b>			
<i>Kumulus, création 2003</i>			
<b>Contextes de diffusion</b>			
<i>Paramètre 1a</i> <i>Le festival</i>	<i>Paramètre 1b</i> <i>La saison</i>	<i>Paramètre 1c</i> <i>La diffusion ponctuelle</i>	
Diff. en festival possible	Diff. en saison possible	Diff. ponctuelle possible	
<b>Temporalités</b>			
<i>Paramètre 2a</i> <i>La non-convocation</i>	<i>Paramètre 2b</i> <i>La convocation</i>	<i>Paramètre 2c</i> <i>La résidence</i>	
	Convocation avec ou sans billetterie/réservation selon contexte de diffusion Jauge : 100 à 500		
<b>Théâtralisation du spectateur</b>			
<i>Paramètre 3</i> <i>Confinement/Ouverture</i>	<i>Paramètre 4</i> <i>Mobilité/Immobilité</i>	<i>Paramètre 5</i> <i>Acteurs/Assistance</i>	<i>Paramètre 6</i> <i>Zones de proximité</i>
Spectacle confiné Le spectacle est joué dans des terrains vagues, notamment proche de gares. L'accès est limité.	Spectacle fixe éclaté De multiples foyers sont proposés simultanément. Les spectateurs circulent librement de l'un à l'autre. Des séquences de chœur rassemblent les acteurs.	Fusionnel et demi-cercle Acteurs et spectateurs circulent dans un même espace. Le rapport de demi-cercle est rétabli au cours des séquences de récits.	Moyenne, proche, intime Lors des récits, les acteurs entrent parfois en contact avec un spectateur en particulier, jusqu'au corps à corps.
<b>Dramatisation du spectateur</b>			
<i>Paramètre 7</i> <i>Fiction</i>	<i>Paramètre 8</i> <i>Adresse au spectateur</i>	<i>Paramètre 9</i> <i>Engagement du spectateur</i>	
Fiction perméable Les personnages sont dans leur univers, prenant en compte la présence des spectateurs.	Adresse directe et dialogue personnage-spectateur Les récits sont l'occasion de regards adressés. Un dialogue est parfois instauré entre un acteur et un spectateur.	Spectateur esthétique et spectateur impliqué Le spectateur est le plus souvent en situation de réception, à l'écoute des récits. Sollicité par un acteur, il peut être impliqué dans une séquence.	

Tableau 5. Grille de décryptage appliquée au spectacle *Itinéraire sans fond(s)* de la compagnie Kumulus.

<sup>377</sup> La compagnie Kumulus, dirigée par Barthélémy Bompard crée des spectacles de théâtre de rue fondés sur le travail d'acteurs. La compagnie est implantée dans la Drôme. ([www.kumulus.fr](http://www.kumulus.fr))

### **Caractéristiques de réception induites**

- Un dispositif *interactionnel*. Le spectacle ne repose que sur les acteurs et l'instrument de médiation que constitue la boîte à chaussures. Le contexte du camp de réfugiés se matérialise par une scénographie réduite composée de feux dans des bidons, des grillages. Ce sont avant tout les personnages qui convoquent l'univers fictionnel.
- Simultanéité des foyers de représentation : le spectateur est contraint à des choix. Il opte pour tel acteur, choisit de suivre et d'écouter tel personnage. Les spectateurs n'assistent pas tous aux mêmes séquences. Les séquences de chœur permettent de reconstituer un groupe qui est de nouveau dispersé ensuite.
- Entre voyeur, témoin-confident et exilé lui-même : la place symbolique du spectateur est délibérément multiple. Il est tel un étranger qui pénètre un camp de réfugiés. Là, il est tour à tour observateur et voyeur de scènes entre les personnages ou témoin et confident des histoires qui lui sont racontées. Certaines séquences d'interaction seul à seul tendent à donner au spectateur la place symbolique d'un exilé parmi les personnages. Cette pluralité des statuts induit un trouble en termes de réception ; le spectateur se demande quelle fonction il remplit dans cette situation.

### **Kumulus**

#### *Itinéraire sans fond(s)*

Photographies : Jean-Pierre Estournet



*LES HABITANTS DU LUNDI, ILOTOPIE (2002)*

Au petit matin, *Les Habitants du lundi* débarquent dans la ville. Personnages poétiques et lunaires, ils interviennent dans le quotidien des habitants, des écoliers en chemin pour la classe et des passants en route pour le travail. Au coin de la rue, ils proposent des images, une rencontre fugace et inopinée pour « ouvrir un coin d'imaginaire dans un quotidien routinier, parfois désabusé »<sup>378</sup>. « L'être mur », un grimpeur, ne pose pas le pied par terre, tandis que « l'être sol » rampe sur les trottoirs... Renouant avec un principe d'intervention artistique dans l'espace public, *Les Habitants du lundi* d'Ilotopie s'introduisent en étrangers dans la ville, s'immiscent dans les parcours et flux bien rôdés de ses habitants pour brouiller l'habitude et provoquer l'arrêt, même éphémère.

<b>DÉCRYPTAGE LES HABITANTS DU LUNDI</b>			
<i>Compagnie Ilotopie, création 2002</i>			
<b>Contextes de diffusion</b>			
<i>Paramètre 1a</i> <i>Le festival</i>	<i>Paramètre 1b</i> <i>La saison</i>	<i>Paramètre 1c</i> <i>La diffusion ponctuelle</i>	
		Commande <sup>379</sup>	
<b>Temporalités</b>			
<i>Paramètre 2a</i> <i>La non-convocation</i>	<i>Paramètre 2b</i> <i>La convocation</i>	<i>Paramètre 2b</i> <i>La résidence</i>	
Irruption-disparition			
<b>Théâtralisation du spectateur</b>			
<i>Paramètre 3</i> <i>Confinement/Ouverture</i>	<i>Paramètre 4</i> <i>Mobilité/Immobilité</i>	<i>Paramètre 5</i> <i>Acteurs/Assistance</i>	<i>Paramètre 6</i> <i>Zones de proximité</i>
Spectacle en ouverture <i>Les Habitants du lundi</i> investissent la rue.	Spectacle fixe ou déambulateur Selon les personnages, l'intervention est en fixe ou en mouvement.	Demi-cercle Selon les personnages, la configuration peut varier. Les passants qui s'arrêtent s'attourent plutôt en demi-cercle.	Proche, intime Les personnages sont dans la rue, au contact des passants.
<b>Dramatisation du spectateur</b>			
<i>Paramètre 7</i> <i>Fiction</i>	<i>Paramètre 8</i> <i>Adresse au spectateur</i>	<i>Paramètre 9</i> <i>Engagement du spectateur</i>	
Fiction perméable Regard portés mais pas d'intégration du public.	Pacte de clôture, adresse directe et adresse directe dialoguée	Spectateur esthétique ou impliqué Selon les personnages, le spectateur est en position de réception ou impliqué.	

Tableau 6. Grille de décryptage appliquée au spectacle *Les Habitants du lundi* de la compagnie Ilotopie.

<sup>378</sup> Extrait du texte de présentation sur le site de la compagnie. ([www.ilotopie.com/fr/livre\\_images/02-2.htm](http://www.ilotopie.com/fr/livre_images/02-2.htm))

<sup>379</sup> *Les Habitants du lundi* a été créé par Ilotopie pour l'Année des 13 lunes, saison d'arts de la rue en Bouches-du-Rhône en 2002 et 2003, financée par le Conseil Général, programmée et produite par Lieux Publics et Karwan (pôle de développement et de diffusion des arts de la rue et du cirque en région Provence-Alpes-Côte d'Azur). Le spectacle est désormais proposé à la diffusion sous le titre *Les Habitants du matin*.

### Caractéristiques de réception induites

- Un dispositif *interactionnel*. Le spectacle ne repose que sur les acteurs qui font irruption dans la rue, sans convocation. Les spectateurs ne sont pas prédéterminés. L'acteur doit faire scène et parvenir à transformer le passant en spectateur de son image, même furtivement.
- L'instant décisif : le passant est pris par surprise par l'irruption de la situation. Il tombe sur le théâtre dans la rue. La proposition visuelle doit être suffisamment frappante pour qu'il fasse le choix de s'arrêter. L'instant décisif est le moment où il choisit d'interrompre son chemin.
- Entre spectateur qui s'ignore et complice : le passant peut choisir de s'arrêter mais rester dans une certaine confusion, se questionnant sur la nature de la situation. La non-convocation fait le pari de l'impact. L'image sera assez forte pour parvenir à transformer le passant en spectateur. Dès lors, il devient complice de la séquence en cours et, pourquoi pas, part en quête des autres *Habitants du lundi*.

### Ilotopie

#### *Les Habitants du lundi*

Photographies : Ilotopie (en haut) et Vincent Lucas



*SQUARÉ* → *TELEVISION LOCALE DE RUE*, KOMPLEXKAPHARNAÛM<sup>380</sup> (2000)

*SquarE* → *télévision locale de rue* a été créé en 2000 par le collectif KompleXXkapharnaüm. Prenant pour point de départ les télévisions locales, le collectif interroge la place et la manipulation de la parole dans les médias. En résidence pendant plusieurs semaines dans un quartier, l'équipe de *SquarE* part en quête de paroles d'habitants, captées en vidéo. Deux types de scènes sont tournées : les scènes « de collection » récoltent des paroles plurielles sur un même thème ; les scènes « dédiées » sont liées à un lieu, une activité ou une personne spécifiques au quartier. Les images font l'objet d'un montage et sont projetées sur les façades des immeubles lors d'une déambulation qui clôture la résidence. La déambulation est l'occasion d'une convocation de spectateurs extérieurs au quartier.

<b>DÉCRYPTAGE <i>SQUARÉ</i> → TÉLÉVISION LOCALE DE RUE</b>			
<i>KompleXXkapharnaüm, création 2000</i>			
<b>Contextes de diffusion</b>			
<i>Paramètre 1a</i> <i>Le festival</i>	<i>Paramètre 1b</i> <i>La saison</i>	<i>Paramètre 1c</i> <i>La diffusion ponctuelle</i>	
Diff. en festival possible	Diff. en saison possible	Diff. ponctuelle possible	
<b>Temporalités</b>			
<i>Paramètre 2a</i> <i>La non-convocation</i>	<i>Paramètre 2b</i> <i>La convocation</i>	<i>Paramètre 2b</i> <i>La résidence</i>	
	Convocation sans réservation Jauge : 500 à 1000	Les membres de l'équipe sont en résidence dans le quartier pendant plusieurs semaines, au contact des habitants.	
<b>Théâtralisation du spectateur</b>			
<i>Paramètre 3</i> <i>Confinement/Ouverture</i>	<i>Paramètre 4</i> <i>Mobilité/Immobilité</i>	<i>Paramètre 5</i> <i>Acteurs/Assistance</i>	<i>Paramètre 6</i> <i>Zones de proximité</i>
Spectacle en ouverture Au cours de la résidence, les équipes sont en contact avec les habitants. La déambulation est ouverte à la libre circulation des spectateurs.	Spectacle déambulatoire Le parcours dans le quartier alterne séquences en mouvement et séquences arrêtées.	Côte à côte, fusionnel et éclaté Le public marche aux côtés des membres de l'équipe et des machines de projection. Lors des séquences arrêtées, la configuration est éclatée car plusieurs images sont projetées en même temps, sur différents bâtiments.	Marginale, moyenne, proche, intime Public et membres de l'équipe sont dispersés dans l'espace.
<b>Dramatisation du spectateur</b>			
<i>Paramètre 7</i> <i>Fiction</i>	<i>Paramètre 8</i> <i>Adresse au spectateur</i>	<i>Paramètre 9</i> <i>Engagement du spectateur</i>	
Pacte de clôture	Pacte de clôture	Spectateur esthétique	

Tableau 7. Grille de décryptage appliquée au spectacle *SquarE* → *télévision locale de rue de KompleXXkapharnaüm*.

<sup>380</sup> Le collectif KompleXXkapharnaüm, co-dirigé par Pierre Duforeau et Stéphane Bonnard, développe des projets pour l'espace public notamment autour des outils multimédia. Le collectif est implanté à Villeurbanne où il dirige un lieu de résidence, EnCours. ([www.komplex-kapharnaum.net](http://www.komplex-kapharnaum.net))

### **Caractéristiques de réception induites**

- Un dispositif *scénographique audiovisuel*. Le temps de la déambulation repose sur les images projetées et le son diffusé. Les spectateurs venus de l'extérieur du quartier focalisent leur attention sur les projections. Alors que les membres de l'équipe sont acteurs (au sens d'agissant) au cours de la résidence, ils perdent en partie ce statut au cours de la déambulation au profit des habitants dont les témoignages sont projetés.

- Simultanéité des foyers de représentation : plusieurs images sont projetées en même temps. Le déambulatoire audiovisuel fait l'objet d'une écriture, les images s'interpellent et se répondent entre elles. Le spectateur fait des choix. Il regarde une image plutôt qu'une autre, se focalise sur un habitant plutôt qu'un autre. La taille importante des images et le niveau sonore convoquent un univers englobant, proche d'une installation vidéo dans laquelle le spectateur serait inclus, pris physiquement.

- Entre spectateur et témoin : le face-à-face théâtral s'instaure entre membres de l'équipe en action de projection d'images et spectateurs et entre les spectateurs et les images projetées<sup>381</sup>. Le spectateur oscille entre un statut de spectateur esthétique face à une proposition artistique et un statut de témoin, convoqué par la nature même des images projetées, c'est-à-dire des témoignages d'habitants du quartier investi.

### **KomplexKapharnaüm**

*SquarE* → *télévision locale de rue*

Photographies : Jean-Pierre Estournet (en haut) et Olivier Chambrial



<sup>381</sup> Le face-à-face théâtral instauré entre spectateurs et images est développé dans GONON, Anne. « Espace public, espace du public : le théâtre de rue à l'œuvre. » *Théâtre/Public*, 2005, n°79



## Deuxième partie

### Spectateurs *in situ* et *in vivo*

Des spécificités de la représentation théâtrale de rue (nature du pacte scellé, imbrication des espaces convoqués, rapports de temporalités inventés, etc.) à celles des modes de jeu en rue, les tenants et les aboutissants du contexte d'exécution sont posés. L'analyse des figures du spectateur et de la complexité méthodologique inhérente à sa volatilité a permis de baliser le chemin d'une étude de terrain. Enfin, l'élaboration d'une typologie raisonnée offre une grille de lecture des spectacles constituant une étape d'identification des paramètres et variables influant sur la réception du spectacle par le spectateur. Ce cadre théorique agit comme une toile de fond, un socle nécessaire à la poursuite de la recherche. Le temps est venu d'éprouver cette théorie, de la confronter au terrain. Le spectateur étant au cœur même de cette recherche, le travail d'enquête se focalise sur lui dans le contexte de la représentation théâtrale. Des spectacles deviennent prismes d'observation de la réalité de la place accordée au public dans le théâtre de rue. Une méthodologie doit d'abord être construite afin de mettre en œuvre une démarche d'observation et d'analyse systémique. Elle fait l'objet du premier chapitre de cette deuxième partie. Les trois spectacles étudiés sont ensuite présentés et décryptés. Ils illustrent les complexités et ambiguïtés inhérentes au bouleversement de la place du spectateur dans la représentation théâtrale et démontrent que l'enjeu dépasse une problématique strictement scénographique. C'est la relation œuvre - spectateur qui est, au fond, transformée.



## Chapitre 5 – Une méthode d'enquête à la croisée des chemins

---

« Si l'on s'inquiète du spectateur, si l'on enquête, si l'on débat, c'est qu'on n'a plus à son sujet les mêmes certitudes intuitives qu'autrefois »<sup>382</sup>, remarque Marie-Madeleine Mervant-Roux. Loin de toute certitude, c'est une intuition qui est à l'origine de cette recherche ; le sentiment « qu'il se passe quelque chose de particulier » pour le spectateur dans une représentation théâtrale de rue. Sans jamais céder à un schéma d'opposition dedans - dehors manichéen et réducteur, comment comprendre ce que la réception d'un spectacle peut avoir de singulier pour le spectateur de rue ? Comment rendre tangible une expérience qui semble indicible ? Au même titre que la construction de fondations théoriques stables exige de multiplier les types de littératures spécialisées, l'élaboration d'une méthodologie d'enquête demande une mutualisation des ressources à disposition.

Optant pour une approche compréhensive, c'est le point de vue du spectateur qui est privilégié, témoignant des logiques sociales dont sont porteuses les subjectivités. Le spectateur se doit d'être le point d'orgue de l'enquête. Un premier parti pris constitue donc logiquement à choisir pour objet d'étude la réception du spectacle par le spectateur. Pour cela, la représentation est vécue à ses côtés. Un second parti pris est d'opter pour une méthodologie d'inspiration ethnographique combinée à l'analyse de spectacles constituant les terrains d'étude. La confrontation entre la place accordée par l'artiste au spectateur au cœur de sa proposition, le comportement adopté par ce spectateur dans le cadre de la représentation et son discours produit *a posteriori* sur le spectacle est la clé d'un protocole d'enquête en trois temps. A l'image d'un théâtre de rue pluridisciplinaire friand de chemins de traverse, une méthodologie à la croisée des chemins est élaborée, empruntant aux sciences de l'information et de la communication, à la sociologie et aux études théâtrales des outils adéquats.

---

<sup>382</sup> MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. op.cit. (1998), p.7

# **I. Sciences de l'information et de la communication et sociologie, des apports à mutualiser**

## **1. La représentation théâtrale de rue, une situation de communication**

### **1.1. Une communication tronquée**

#### *1.1.1. Une relation de médiation entre les mots*

Les sciences de l'information et de la communication conduisent à envisager la représentation théâtrale (qu'elle soit de rue ou de salle) comme une situation de communication et de médiation. La relation qui s'instaure entre l'aire des regardants et l'aire des regardés répond à ce que Bernard Lamizet définit comme une médiation esthétique, c'est-à-dire une « instance par laquelle nous prenons conscience de notre appartenance »<sup>383</sup>. La représentation théâtrale est une situation de mise en présence singulière, régie par des codes sociaux extraordinaires. La communication théâtrale ne saurait en conséquence être abordée comme une configuration de communication sociale. Jean Caune défend que la représentation est médiation « c'est-à-dire transmission et production de sens »<sup>384</sup> au-delà du texte. L'acteur est le premier vecteur de cette médiation au travers de la « matérialité de son action, du rapport corporel qu'il établit par sympathie avec le texte »<sup>385</sup>. L'acteur est ainsi porteur d'une multitude de signes visés vers le spectateur qui instaurent une relation au-delà des mots, dans une perspective qui « échappe à l'enfermement dans les signes verbaux »<sup>386</sup>. Ce « décollement du texte »<sup>387</sup> s'explique par le principe même de la nécessité de la mise en présence d'un locuteur et d'un destinataire dans n'importe quelle situation communicationnelle et, notamment, dans la représentation théâtrale. « La dissociation du dit de la représentation et de son énonciation s'effectue lorsque l'acteur se trouve confronté au spectateur, exposé à son attente et à son regard. »<sup>388</sup> Dans cette perspective, l'analyse de la situation de communication dans le cadre de la représentation théâtrale ne peut ni ne doit se focaliser sur les échanges verbaux et sur le recours à un texte mais sur le principe même de l'interaction entre acteur et spectateur, quelle qu'en soit la nature. C'est dans le creux du texte, dans les silences et les respirations que se noue véritablement l'état de présence commun, caractéristique du théâtre.

---

<sup>383</sup> LAMIZET, Bernard. op.cit., p.16

<sup>384</sup> CAUNE, Jean. op.cit., p.15

<sup>385</sup> id.

<sup>386</sup> id., p.211

<sup>387</sup> id.

<sup>388</sup> id.

### 1.1.2. Le texte lacunaire

Si Jean Caune encourage à aller par-delà le texte, Georges Mounin trouve pour sa part dans le langage la preuve que la communication théâtrale ne peut être abordée comme une situation de communication linguistique. « La communication linguistique est caractérisée par le fait fondamental, constitutif de la communication même, que l'émetteur peut devenir à son tour le récepteur ; et le récepteur, émetteur. Absolument rien de tel au théâtre, où les émetteurs – acteurs restent toujours les mêmes. Si communication, il y a, elle est à sens unique, à la différence de ce qui passe dans la communication proprement linguistique. »<sup>389</sup> Mounin fait ici référence au processus du feed-back, ou rétroaction, qui établit que dans une situation de communication, le récepteur est susceptible de devenir à son tour émetteur en réagissant à la parole émise et, ce faisant, se trouve en capacité de pouvoir influencer sur le cours de cette situation. Si Mounin reconnaît l'existence d'une interaction au travers des « murmures », « sifflets » et de « quelques autres indices mimiques ou gestuels »<sup>390</sup>, l'auteur résume, sans appel : « [L]es spectateurs ne peuvent jamais répondre aux acteurs *par du théâtre*. »<sup>391</sup>

La thèse de Mounin permet d'interroger plus précisément le principe d'adresse directe dialoguée. Qu'en est-il de l'instant où l'acteur s'adresse au spectateur et attend de lui une réponse ? Comment aborder la situation de communication linguistique établie à ce moment précis ? Afin de qualifier cette adresse particulière, la notion de texte lacunaire est avancée. Dans le texte, la place du spectateur a été anticipée. Le spectateur est présent, en puissance, dans la réplique à l'acteur. Le texte est un texte à trous. Le spectateur doit lire (ou plutôt entendre) entre les lignes pour répondre de manière adéquate à la question ou l'injonction adressée. Si l'acteur est en mesure d'improviser, il peut rebondir sur une éventuelle réponse inappropriée pour rétablir la situation. Dans le cas contraire, le spectateur va éprouver une impression de décalage, il va se sentir à côté, hors cadre. Le texte lacunaire est l'illustration de cette situation de communication tronquée qu'instaure le théâtre de rue.

---

<sup>389</sup> MOUNIN, Georges. *Introduction à la sémiologie*. Paris : Minuit, 1970, p.88

<sup>390</sup> idem

<sup>391</sup> id. (souligné par l'auteur)

## 1.2. L'interactionnisme symbolique

Au-delà d'un cadre global appréhendé comme un contexte de communication, les modalités d'exercice des interactions entre acteurs et spectateurs, rendues possibles par certains partis pris de mise en scène en rue, sont plus précisément l'objet d'observations sur le terrain. L'interactionnisme symbolique permet d'envisager ces interactions comme révélatrices de logiques sociales en jeu.

### 1.2.1. Principes fondateurs

L'interactionnisme s'inscrit dans le courant de la sociologie compréhensive, dans la lignée de Max Weber et, surtout, de Georg Simmel<sup>392</sup>, à l'opposé d'une sociologie positive lui reprochant sa subjectivité. La réflexivité et la compétence des acteurs y sont prises en considération dans le but de déceler les logiques qui sous-tendent les actions de ceux-ci et la signification qu'elles ont pour eux. Il s'agit d'un courant sociologique américain dont George Herbert Mead<sup>393</sup> a formalisé la matrice théorique. Très développé dans les années 50, l'interactionnisme symbolique n'est pas tant une école qu'un courant rassemblant des chercheurs aux sensibilités proches.

Le champ de recherche de l'interactionnisme symbolique est celui des relations interindividuelles. Le monde social est considéré comme en perpétuelle constitution au travers des interactions et « des interprétations mutuelles suscitant un ajustement des acteurs les uns par rapport aux autres. L'interactionnisme traduit le souci d'identifier les processus à l'œuvre dans une société en train de se faire, il s'intéresse moins à l'institué qu'à l'instituant. Les normes et les règles sont l'objet d'une relecture constante, d'une négociation sociale, elles ne s'imposent pas de l'extérieur, les acteurs en sont les maîtres d'œuvre. C'est leur action mutuelle qui les rend effectives. »<sup>394</sup> Comme le souligne David Le Breton, le « centre de gravité de l'analyse réside dans le lien de sens et d'action qui se noue entre les acteurs en présence »<sup>395</sup>. Le processus est dit « symbolique » dans la mesure où il est un échange de signification. Pour l'interactionnisme symbolique, l'individu n'est ni sous l'emprise incontrôlable d'une structure le déterminant, ni un acteur agissant seul détaché de toute

---

<sup>392</sup> Pour Georg Simmel, la sociologie doit observer les liens existant entre les individus, ce qu'il appelle la socialisation. Celle-ci impliquant toujours une influence réciproque des uns sur les autres, il ne saurait y avoir de socialisation figée une fois pour toute. Simmel approche la société comme l'espace de l'action réciproque de plusieurs individus et l'envisage donc comme dynamique et non tel un fait établi une fois pour toute. SIMMEL, Georges. *Sociologie*. Paris : PUF, 1999

<sup>393</sup> MEAD, Herbert. *L'esprit, le soi et la société*. Paris : PUF, 2006

<sup>394</sup> LE BRETON, David. *L'interactionnisme symbolique*. Paris : PUF, 2004, p.6

<sup>395</sup> idem, p.7

influence. L'individu est en relation permanente avec les autres et c'est le jeu de ces relations qui constitue le monde social.

Parmi les travaux menés dans le domaine, la dramaturgie sociale formulée par Erving Goffman, « inventeur d'un regard microsociologique »<sup>396</sup>, est particulièrement stimulante. Les interactions quotidiennes en apparence les plus anodines sont le siège de l'observation de l'individu aux prises avec la gestion du monde social. S'intéressant notamment aux rites de politesse, Goffman a donné jour à une grammaire des interactions. L'enjeu central des relations entre tous est la stabilisation et la conservation de la « face », plate-forme sociale du moi. Sans opérer une translation directe entre situation théâtrale et monde social, Goffman conçoit toute interaction comme une représentation au cours de laquelle les forces en présence cherchent à se faire respecter et éviter une rupture dans l'interaction.

### *1.2.2. Du respect des codes en vigueur*

Erving Goffman fournit de nombreux concepts utiles au travail d'observation dont celui « d'équipe » qu'il définit comme « un ensemble de personnes dont la coopération très étroite est indispensable au maintien d'une définition donnée de la situation »<sup>397</sup>. Les membres des équipes font preuve de bonne conduite pour assurer la stabilité de l'interaction qui les unit dans un temps et un lieu donnés. Les registres de manifestation de gestion de l'interaction formalisés constituent également de pertinents axes d'observation : le langage et, surtout, la gestuelle (posture, mimiques, expressions du visage, etc.). Le corps parle et dit tout autant que les mots, estime Goffman. Toute interaction présentant le potentiel danger pour chacun de perdre la face, l'interaction est régulée par des codes, des règles cérémonielles que les uns et les autres respectent dans leur intérêt propre et dans l'intérêt de tous. Parfois de fausses notes sont commises, rachetées par des règles de conduite spécifiques visant à rétablir le déséquilibre engendré. L'exemple le plus simple est la présentation d'excuses par une personne en ayant offensé une autre. Toute interaction est un champ de forces en recherche constante d'équilibre ; certains ne comprennent pas le code quand d'autres le refusent.

Cette approche conduit à envisager les situations à observer comme autant d'interactions spécifiques régies par des codes en vigueur. Une représentation théâtrale est, en soi, une situation interactionnelle. Les règles sont édictées par le metteur en scène (le public peut se déplacer ou non, parler ou non, dialoguer avec les acteurs ou non). Dans le temps de la représentation, les ajustements sont permanents entre ces règles proposées et les

---

<sup>396</sup> LE BRETON, David. op.cit. (2004), p.102

<sup>397</sup> GOFFMAN, Erving. op.cit., p.102

comportements des spectateurs qui les acceptent ou les enfreignent. L'intérêt de tous, acteurs et spectateurs, est que la représentation se déroule bien, c'est-à-dire que les codes de jeu soient appréhendés et appliqués par chacun. Tout comme dans une interaction sociale quotidienne, des fausses notes ou des offenses peuvent survenir. Un acteur prend à témoin un spectateur qui l'interprète comme une agression, un spectateur répond à une question lancée par un acteur qui n'en attendait pas. Le contexte de la représentation théâtrale de rue est un espace d'observation particulièrement complexe et fécond. Certaines règles de bonne conduite inventées vont à la fois contre celles régissant les interactions sociales quotidiennes et contre celles régissant une représentation théâtrale de salle perçue comme conventionnelle par les spectateurs. Les niveaux de jeu sont dès lors démultipliés. La question du code, de sa transmission au public et de sa compréhension par le spectateur y est d'autant plus cruciale.

### **1.3. Les rapports de proxémie : l'enjeu social des interactions**

En opérant un zoom depuis le groupe du public vers l'individu spectateur, depuis le contexte de la représentation théâtrale vers les interactions acteurs - spectateurs, l'importance centrale de la proximité se confirme. Les comportements gestuels agissant comme des révélateurs de l'état de l'interaction sociale en cours, les rapports entre les corps des acteurs et des spectateurs doivent être observés avec précision.

#### *1.3.1. Bulles de distance et dimension cachée*

Le terme de proxémie a été développé par Edward T. Hall. En reprenant différents travaux d'éthologie, cet anthropologue américain constate que les relations entre les animaux sont régies par des sphères invisibles définissant une bulle autour de chaque individu. Les rapports de proximité entre les différents membres régulent en partie le comportement de chacun. Hall découpe l'espace autour des individus en catégorie de distances : la distance de fuite et la distance critique. Il poursuit sa recherche en adaptant cette « dimension cachée »<sup>398</sup> aux comportements de communication humains. Il établit une territorialité des comportements autour de l'individu (territorialité privée) et une territorialité du groupe (territorialité publique). Les bulles qui entourent les personnes sont le produit de deux principaux facteurs, les capacités perceptives et la dimension psycho-socio-culturelle de l'individu. Ces variations permettent de définir des distances épistémiques retrouvées dans les groupes et pour tous les individus. Si les variations peuvent être très grandes, leur organisation globale reste toujours la même. Les bulles s'enroulent dans le même ordre autour de l'individu.

---

<sup>398</sup> HALL, Edward T. *La dimension cachée*. Paris : Seuil, 1978

L'absence d'une bulle ou sa quasi inexistence est signe d'une pathologie de l'intégrité psychique ou corporelle de l'individu. Elle peut aussi être la marque d'une violation de l'individu par un social répressif ou agressif ; c'est le cas de la plupart des situations d'internement et des situations étouffantes, au sens propre comme au figuré.

La notion de proxémie permet d'approfondir le paramètre des zones de proximité identifié comme un facteur conditionnant la réception du spectacle par le spectateur dans la typologie élaborée<sup>399</sup>. L'enjeu de la distance du regard se double ainsi d'un enjeu interactionnel et social. La distance entre acteurs et spectateurs induit des caractéristiques réceptives spécifiques et des comportements sociaux singuliers, potentiellement transgressifs.

#### *La distance intime*

C'est la distance réservée au contact intime avec le partenaire amoureux et les enfants. Toute autre présence y constitue une agression de l'intégrité individuelle. Cette zone est rarement pratiquée dans les espaces publics. Elle peut être proche : c'est le corps à corps, l'acte sexuel, l'acte affectif (câlin, baiser) ou la bagarre. En termes de perceptions, la distance intime proche offre une vision parcellaire et déformée. L'autre est perçu olfactivement, thermiquement et musculairement. C'est la distance du touché, du contact. Elle peut être éloignée (15 à 45 cm) : c'est l'intimité des relations familiales et amoureuses. En dehors de ces cas, la pénétration de cette sphère par autrui dans un espace social public suscite du stress et une gêne. La perception visuelle est relativement déformée. Le contact physique se limite au contact haptique, touché de la main. Le contact olfactif est maintenu.

En situation de représentation théâtrale de rue, la distance intime correspond à la zone intime du paramètre des zones de proximité. La description dressée par Hall démontre que son investissement dans le cadre d'une représentation théâtrale n'est pas anodin. Dans une interaction sociale conventionnelle, sa violation par autrui est une transgression. La représentation théâtrale constitue un contexte d'interaction exceptionnel et éphémère. Il instaure un code permettant à autrui (un acteur en l'occurrence) d'accéder à la bulle intime d'un individu (un spectateur). L'exigence de la compréhension et de la maîtrise du code est nécessaire au bon déroulement d'une telle interaction mais elle ne saurait protéger l'acteur d'un éventuel rejet par un spectateur refusant, malgré le contexte de jeu, une telle proximité.

---

<sup>399</sup> Voir chapitre 4, II., 3.4. Paramètre 6 – Zones de proximité.

### *La distance personnelle*

C'est la zone limite de non contact physique direct. Elle marque l'affectivité et la proximité quotidienne des individus dans leur vie publique. Elle est proche de 45 à 75 cm. C'est la distance de la discussion amicale, de la confiance. Les contacts kinesthésiques sont limités à l'extension des membres. Visuellement, c'est la zone de netteté maximum qui permet de distinguer les détails et textures du visage. Elle devient lointaine de 75 à 125 cm. C'est la distance des discussions personnelles entre amis. Quelqu'un hors champ peut entendre, mais en faisant un effort. L'ouïe ne perçoit plus les chuchotements mais les voix modérées. Le champ de vision ouvre avec plus ou moins de netteté sur tout un corps assis.

La distance personnelle renvoie à la zone proche. Si le contact n'y relève pas de l'intimité, cette zone reste en théorie réservée à des connaissances côtoyées dans l'espace public. Cette distance personnelle est souvent exploitée dans la représentation théâtrale de rue. Si les rejets éventuels semblent moindres dans cette bulle, l'acteur n'est cependant pas à l'abri d'un spectateur indisposé par une proximité inhabituelle dans les règles de l'espace social. A cette distance, la proximité reste un enjeu théâtral à négocier, jamais acquis.

### *La distance sociale*

C'est la zone des relations interpersonnelles directes, au-delà de tout contact physique direct, jusqu'à la limite de portée de la voix sans effort. Elle est proche de 1,25 à 2,10 m. S'y exercent les relations interpersonnelles entre personnes se connaissant et se côtoyant sur un projet commun (travail, réunion informelle...). Elle offre une vision du corps dans son quasi entier. La voix est entendue sans effort. Il n'y a plus de contact physique direct. Au-delà de 2,10 et jusqu'à 3,60 m, elle est lointaine et devient l'espace des relations interpersonnelles formalisées (entretiens...). Les positions y sont définies par une culture des règles sociales (rapports hiérarchiques...). Le contact visuel maintient la permanence du contact.

C'est dans une distance sociale lointaine que s'inscrit la zone moyenne. Si le contact visuel est maintenu, l'impossibilité de contact physique réduit l'enjeu de la proximité. L'absence de séparation entre la scène et la salle est perçue mais la relation établie entre acteurs et spectateurs n'est pas pour autant de l'ordre du fusionnel. Une scène invisible est établie. Distance des relations interpersonnelles dans un contexte social quotidien, elle assure au spectateur la maîtrise du code de la relation à l'autre. L'instauration d'une telle distance est moins risquée.

### *La distance publique*

C'est la zone d'une prise de parole hiérarchisée. Les intervenants ont un statut d'orateur face à un public. Elle est considérée proche de 3,60 m à 7,50 m. La voix doit commencer à être

soutenue et on assiste à la mise en place d'un discours oratoire. La précision des contacts visuels est perdue et c'est la posture qui commence à témoigner du lien. Au-delà de 7,50 m, elle est lointaine. C'est la situation d'un orateur face à un public, caractérisée par une forte implication des prises de parole dans un dispositif fortement hiérarchisé (meeting, distance avec les grandes personnalités). La vision fond le détail dans un décor aplani. Le corps et la voix ne sont perçus par l'auditoire que par l'exagération des intonations et des gestes.

Les deux zones du paramètre des zones de proximité que sont la zone marginale et la zone lointaine relèvent de la distance publique. La description et l'analyse qu'en propose Hall témoignent d'une approche dramaturgique des relations sociales : la distance publique est celle de l'instauration d'un face-à-face. La convocation d'une représentation théâtrale dans l'espace public s'inscrit dans cette distance publique régissant les relations entre l'aire des regardants et l'aire des regardés.

### *1.3.2. Les interactions acteurs - spectateurs pour prisme d'étude*

La redistribution des places des acteurs et spectateurs par rapport au contexte perçu comme conventionnel de la salle constitue un bouleversement des représentations sociales du théâtre qui influe sur la réception des spectateurs. Cette hypothèse, que le travail de terrain cherche à valider, comprendre et affiner, trouve un écho particulier dans la théorie de la proxémie de Hall. La manipulation des distances physiques a de fortes conséquences sur la perception des relations sociales en jeu. Les interactions entre acteur et spectateur sont ainsi un prisme d'observation idéal. Les comportements des spectateurs aux prises avec de telles situations interactionnelles s'avèrent particulièrement riches d'enseignement. S'y cristallisent les enjeux spécifiques à la place du spectateur dans les dispositifs dits non-frontaux. En croisant certaines variables d'adresse au spectateur et d'engagement de celui-ci avec les niveaux de jeu de l'acteur en rue, cinq niveaux d'interaction sont formalisés.

#### *L'interaction structurelle*

Acteurs et spectateurs sont en présence. Les spectateurs se manifestent par des signes plus ou moins perceptibles (toux, mouvements, etc.) et par des applaudissements à l'issue de la représentation. Cette interaction est qualifiée de structurelle dans la mesure où elle désigne la relation instaurée *de facto* par la structure inhérente au théâtre (aires des regardants et des regardés en coprésence). C'est la configuration de la représentation théâtrale de salle dont il serait un tort d'affirmer qu'il ne s'y passe rien. « Au théâtre, le regard s'entend – à travers les

silences, les tensions et les rires – et l'écoute s'inscrit elle-même dans la matière du spectacle. »<sup>400</sup> Le pacte de représentation instauré est un pacte de clôture.

#### *L'interaction visuelle*

L'acteur adresse un regard à un spectateur. La spécificité de la représentation théâtrale hors les murs tient à ce que l'interaction visuelle est interpersonnelle : l'acteur regarde directement un spectateur qui choisit d'échanger ce regard ou de détourner les yeux. Les acteurs signifient aux spectateurs qu'ils ont conscience de leur présence.

#### *L'interaction d'adresse*

L'acteur adresse une parole à un spectateur, sans attendre de réponse. C'est le principe de l'adresse directe dirigée. Contrairement à une adresse directe réalisée dans un contexte de pacte de clôture, l'adresse directe dirigée s'associe à un regard porté (une interaction visuelle), isolant un spectateur à qui la parole est destinée. A ce titre, il s'agit également d'une interaction interpersonnelle.

#### *L'interaction dialoguée*

L'acteur adresse une parole à un spectateur et attend une réponse. C'est la variable du dialogue personnage - spectateur. Une telle interaction instaure une relation de communication tronquée dont l'analyse a souligné la singularité.

#### *L'interaction d'implication*

L'acteur sollicite le spectateur qui doit procéder à une action. Cette interaction conduit à engendrer un statut de spectateur impliqué dont l'action s'avère nécessaire au bon déroulement du spectacle.

Dans un contexte de représentation théâtrale de rue caractérisé par des interactions entre acteurs et spectateurs (regards, dialogues, actions communes, etc.), ces micro-situations interpersonnelles ont des incidences profondes sur la réception, au-delà de pures influences physiques (distance visuelle, sonore, etc.). En proposant des interactions, les artistes se jouent des codes, en inventent d'autres et perturbent les règles de vie sociale. Reste à observer et comprendre comment les spectateurs réagissent à de telles variations.

---

<sup>400</sup> MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. op.cit. (2006), p.9

## 2. L'enjeu de la réception

Pour comprendre ce que le spectacle fait au spectateur, il est nécessaire d'étudier comment le spectateur le reçoit et se l'approprié. C'est dans le jeu entre la place que le spectacle accorde au spectateur et celle qu'il y prend que se situe un des enjeux de la recherche. L'exploration des apports de la sociologie de la réception vient soutenir cette démarche et compléter une méthodologie en construction.

### 2.1. Pour une esthétique de la réception

Les premières pistes de sociologie de la réception ont émergé au cœur de la recherche littéraire et, plus précisément, de l'interprétation textuelle. Hans Robert Jauss est sans doute, parmi les théoriciens du texte préoccupés par la réception, celui qui a eu le plus d'influence et dont la conception est la plus directement d'ordre sociologique. Jauss fait reposer son modèle théorique sur le concept « d'horizon d'attente »<sup>401</sup>. Tout texte renvoie à des éléments déjà constitués, à des référents (genre littéraire), à des indicateurs ou des propriétés externes (éditeur, collection, format) qui en orientent la lecture. Ces éléments, auxquels s'ajoutent les références culturelles et les dispositions esthétiques issues des expériences passées du lecteur, vont contribuer à construire des horizons d'attente. L'auteur en distingue deux types : l'horizon littéraire du lecteur, lié à ses lectures antérieures ; l'horizon social, qui renvoie à ses attentes concrètes, liées à son parcours personnel, sa trajectoire sociale, son origine, son environnement mais aussi à ses compétences. Bien avant la démarche qualitative aujourd'hui développée dans une perspective compréhensive de la réception, Jauss propose pour l'époque une approche tout à fait singulière. Il regrette, lorsqu'il se lance dans son projet, que la lecture ne soit approchée que de deux manières : du point de vue littéraire (qui fournit une analyse de l'écrit même) ou du point de vue historique (qui fournit une analyse du contexte de production de l'œuvre). Il remarque qu'aucune de ces deux approches ne prend en compte le lecteur, pourtant réel destinataire de la littérature.

« Pour tenter de combler le fossé qui sépare la connaissance historique et la connaissance esthétique, l'histoire et la littérature, je peux repartir de cette limite où les deux écoles de sont arrêtées. Leurs méthodes saisissent *le fait littéraire* dans le circuit fermé d'une esthétique de la production et de la représentation ; ce faisant elles dépouillent la littérature d'une dimension pourtant nécessairement inhérente à sa nature même de phénomène esthétique ainsi qu'à sa fonction sociale : la dimension de l'effet produit (*Wirkung*) par une œuvre et du sens que lui attribue un public, de sa « réception ». »<sup>402</sup>

---

<sup>401</sup> JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard, 2002, p.54

<sup>402</sup> idem, p.48 (souligné par l'auteur)

L'analyse d'Hans Robert Jauss s'applique aujourd'hui au spectacle vivant. Les études portant sur les destinataires s'avèrent peu nombreuses en comparaison de celles consacrées aux formes de la création. Par ailleurs, le concept d'horizon d'attente, auquel fait écho la notion de « compétence » du récepteur décrite par Pierre Bourdieu<sup>403</sup>, atteste de l'importance de la prise en considération d'un capital, catalogue de vécu, de connaissances et de références que le spectateur convoque chaque fois qu'il assiste à une nouvelle proposition. En chacun sommeille un spectateur, figure de soi-même qu'un spectacle fait surgir. Cette conception aboutit au principe d'existence d'une « carrière » de spectateur en adoptant cette notion formalisée par le courant interactionniste de l'Ecole de Chicago et notamment par Everett C. Huges<sup>404</sup>. « [M]arquée par des étapes successives, [cette carrière] devient le prisme par lequel s'observe une expérience esthétique globale du spectateur. »<sup>405</sup> Jauss va jusqu'à assimiler la réception à « un acte de création » ; décrivant le « facteur de créativité inhérent à l'acte de comprendre »<sup>406</sup> et évoquant le fait « d'achever [un tableau] par un acte de perception constructive »<sup>407</sup>.

## 2.2. L'apport de la muséologie

« Chez un même récepteur il y a place à la fois – et souvent simultanément – pour les écoutes et les regards au « premier » ou au « second » degré, pour les attentes ascétiques de connaissance comme pour la recherche d'extase (mentale ou corporelle), pour le travail studieux de se former comme spectateur compétent d'un art « de haute légitimité » comme pour la pulsion (intermittente ou continue) de subversion des

---

<sup>403</sup> « [L]a rencontre avec l'œuvre d'art n'a rien du coup de foudre que l'on veut y voir d'ordinaire et (...) l'acte de fusion affective, (...) qui fait le plaisir d'amour de l'art, suppose un acte de connaissance, une opération de déchiffrement, de décodage, qui implique la mise en œuvre d'un patrimoine cognitif, d'une compétence culturelle. » BOURDIEU, Pierre. *La distinction : critique sociale du jugement*. Paris : Minuit, 1979, pp.II-III

<sup>404</sup> Everett C. Huges a forgé la notion de « carrière » dans le cadre d'une réflexion sur la biographie et sur les itinéraires professionnels. (HUGUES, Everett C. « Carrières. » in CHAPOULIE, Jean-Michel. (textes rassemblés par) *Everett C. Huges, Le regard sociologique*. Paris : Édition de l'EHESS, 1996). Elle évoluera notamment au travers des travaux d'Howard Becker consacrés à l'analyse des carrières dites déviantes des fumeurs de marijuana (BECKER, Howard. *Outsiders*. Paris : Métailié, 1985). L'intérêt du concept est de considérer les actions humaines comme des processus, c'est-à-dire comme des activités se déroulant dans le temps et possédant une dynamique propre et non comme le simple reflet de contraintes structurelles ou d'un calcul utilitaire. On trouve également chez les interactionnistes symboliques Anselm Strauss et Erving Goffman de telles analyses en termes de carrière et d'itinéraire. (STRAUSS, Anselm. « Maladie et trajectoire. » in STRAUSS, Anselm. *La trame de la négociation* (textes réunis par Isabelle Bazanger). Paris : L'Harmattan, 1992 ; GOFFMAN, Erving. *Asiles*. Paris : Minuit, 1968)

<sup>405</sup> DJAKOUANE, Aurélien. PEDLER Emmanuel. « Carrières de spectateurs au théâtre public et à l'opéra. Les modalités des transmissions culturelles en questions : des prescriptions incantatoires aux prescriptions opératoires. » in DONNAT, Olivier. TOLILA, Paul. (sous la direction de) *Le(s) public(s) de la culture – Volume II (cédérom)*. Paris : Presses de Sciences Po, 2003, p.205

<sup>406</sup> JAUSS, Hans Robert. op.cit., p.69

<sup>407</sup> idem, p.159

règles du jeu ; pour le plaisir d'une délectation ou d'un recueillement privés comme pour le désir de participation fusionnelle à une cérémonie, etc. »<sup>408</sup>

L'expérience spectatrice est multiple et complexe. L'acte de réception fusionne ou sélectionne une tendance réceptive plutôt qu'une autre. Si l'approche de Jauss fournit un matériau théorique enrichissant, il faut chercher ailleurs des éléments méthodologiques concernant les enquêtes de sociologie de la réception. L'ambition d'une telle sociologie fait qu'elle « relève pleinement de la sociologie d'enquête » dans la mesure où elle « s'intéresse d'abord aux « actes sémiologiques » (sensoriels, affectifs et intellectuels) qui caractérisent l'expérience esthétique d'individus traités comme tels, et qu'elle recourt pour ce faire à des « indicateurs » observables »<sup>409</sup>. La recherche en muséologie, richement développée en ce qui concerne les publics, s'avère instructive.

### 2.2.1. Un bestiaire de visiteurs

L'ouvrage, fondateur en France, *Ethnographie d'une exposition*<sup>410</sup>, publié en 1983, relate l'enquête de terrain menée par Eliseo Veron et Martine Levasseur autour de l'exposition « Vacances en France 1860-1982 » présentée à la Bibliothèque Publique d'Information du Centre Pompidou de juin à octobre 1982. Enquêtant sur les comportements et non sur la fréquentation, les chercheurs mettent au point un protocole d'enquête qualitatif d'inspiration ethnographique caractérisé par trois phases. « Il nous fallait (...) étudier l'exposition même, réaliser ensuite des observations du comportement des visiteurs sur les lieux, et seulement comme troisième étape recueillir le discours des visiteurs sur leur visite. »<sup>411</sup> Eliseo Veron et Martine Levasseur soulignent l'importance de l'étude des comportements qui constitue « la charnière (...) entre l'analyse de l'exposition du point de vue de la relation entre ses propriétés et du projet des concepteurs (grammaire de production, étape 1) et les « lectures » effectuées par les visiteurs (grammaire de reconnaissance, étape 3), telles qu'elles se sont manifestées dans le discours tenu par les sujets sur l'exposition et leur visite »<sup>412</sup>. Cette étude met en lumière un décalage entre ce que ses auteurs dénomment « *le fantasme d'un corps culturel faisant la « bonne visite »* »<sup>413</sup> et la réalité des comportements des visiteurs. Malgré

---

<sup>408</sup> PASSERON, Jean-Claude. « Consommation et réception de la culture – La démocratisation des publics. » in DONNAT, Olivier. TOLILA, Paul. (sous la direction de) *Le(s) public(s) de la culture – Volume I (livre)*. Paris : Presses de Sciences Po, 2003, p.372

<sup>409</sup> idem, p.386

<sup>410</sup> LEVASSEUR, Martine. VERON, Eliseo. *Ethnographie d'une exposition : l'espace, le corps et le sens*. Paris : BPI/Centre Georges Pompidou, 1983

<sup>411</sup> idem, p.39

<sup>412</sup> id., p.40

<sup>413</sup> id., p.38 (souligné par l'auteur)

un parcours idéal, linéairement écrit et conçu par les concepteurs de l'exposition, chaque visiteur procède à une visite singulière. L'observation des parcours des visiteurs dans l'exposition révèle ce décalage. « L'expo est d'abord un *lieu*, et comme tout lieu sa pratique met fondamentalement en jeu le *corps* : d'une certaine manière, l'itinéraire d'un individu (...) matérialise (...) son itinéraire dans l'information et la sensation. Trajets, stationnements, évitements sont autant d'indicateurs physiquement objectivés, donc facilement observables, d'un parcours culturel et d'une progression perceptive. »<sup>414</sup> A ce décalage comportemental fait écho l'analyse des discours qui témoigne d'une corrélation entre des types de parcours et « *des attitudes* face à l'exposition en particulier, plus généralement à la consommation culturelle »<sup>415</sup>.

L'autre point enrichissant de l'étude est l'élaboration d'une typologie de comportements - relations à l'exposition. Si chaque visiteur procède à un parcours propre, une analyse comparative entre tous les parcours répertoriés fait apparaître des régularités. Veron et Levasseur construisent un « bestiaire illustré »<sup>416</sup> désignant les types identifiés par des noms d'animaux. De tels intitulés soulignent la dimension stratégique des tendances comportementales et induisent la production d'un sens pour chacun des types. « Car observer un comportement (...), c'est lui attribuer un sens, déceler une intention, percevoir une logique : la perception la plus fugace d'une conduite est imbibée de significations. »<sup>417</sup> Les deux chercheurs identifient quatre espèces de visite. La « fourmi », ou « visite proximale »<sup>418</sup>, est un « corps spectateur »<sup>419</sup>. Motivé par un souci pédagogique, ce visiteur adopte une stratégie méthodique. Son temps de visite est relativement long ; il respecte l'ordre chronologique proposé, se situe à une faible distance des panneaux et s'arrête à de nombreuses reprises. Son comportement est le même dans tous les espaces de l'exposition. Le « papillon », ou « visite pendulaire »<sup>420</sup>, est un « corps livre »<sup>421</sup>. Motivé par le thème, sa visite se caractérise par un zigzag entre les panneaux, d'un mur à un autre, de gauche à droite. Son temps de visite est qualifié de semi-long et ses arrêts sont un peu moins fréquents que la fourmi. Le « poisson », ou la « visite glissement »<sup>422</sup>, est « le corps qui passe »<sup>423</sup>. Son temps

---

<sup>414</sup> LEVASSEUR, Martine. VERON, Eliseo. op.cit., p.11 (souligné par l'auteur)

<sup>415</sup> id., p.91 (souligné par l'auteur)

<sup>416</sup> id., p.75

<sup>417</sup> id., p.77

<sup>418</sup> id., p.78

<sup>419</sup> id., p.93

<sup>420</sup> id., p.80

<sup>421</sup> id., p.101

<sup>422</sup> id., p.82

<sup>423</sup> id., p.109

de visite est court et il effectue une traversée de l'exposition, regardant, de loin, certains panneaux en ralentissant. Son parcours est indifférent à la chronologie proposée et ressemble à une boucle. Enfin, la « sauterelle », ou « visite « punctum » »<sup>424</sup>, progresse par arrêts ponctuels. Son temps de visite est court et ses arrêts peu nombreux, sans aucun souci de l'ordre chronologique. Alors que les visites fourmi et papillon sont des visites studieuses, « marquées par une acceptation de la logique de l'exposition », la visite poisson témoigne d'une distance à l'égard de son propos et la visite sauterelle manifeste une grande liberté et « une indifférence à [s]a structure » au profit des « impulsions de son désir »<sup>425</sup>.

Cette enquête démontre que la production doit être distinguée de la reconnaissance d'un objet, quel qu'il soit. De plus, sa reconnaissance ne peut être le seul fruit de l'analyse de sa structure de production mais bien plutôt le « résultat complexe d'une rencontre entre les propriétés signifiantes du discours et la stratégie d'appropriation du sujet récepteur »<sup>426</sup>.

### 2.2.2. *L'expérience comme mode d'appropriation*

En 2000, après avoir présagé de *La fin du travail*<sup>427</sup>, l'économiste Jérémy Rifkin décrit et analyse ce qu'il appelle *L'âge de l'accès*<sup>428</sup>. Selon l'auteur, l'économie des services caractéristique des pays occidentaux va, à terme, disparaître au profit de l'économie de l'expérience. À l'heure des réseaux, c'est une expérience d'utilisation des choses qui est vendue, menant à la perspective de la disparition de la propriété et du capitalisme lui-même, fondé sur les marchés exploitant des ressources physiques et les transformant en biens et services. Ce paradigme expérientiel contamine l'ensemble du champ social et, en conséquence, la culture. Dans une société bientôt tout à fait immatérielle, la culture et l'art se réduiront à la commercialisation d'expériences vécues puisque la nouvelle économie reposera sur la marchandisation du temps humain. Alors que Nicolas Bourriaud envisage une « esthétique relationnelle »<sup>429</sup> de l'art caractéristique des œuvres contemporaines obnubilées, comme leur époque, par l'interactif, la recherche menée par Florence Belaën en muséographie témoigne elle aussi de la montée en puissance de la notion d'expérience dans les champs culturel et artistique.

---

<sup>424</sup> LEVASSEUR, Martine. VERON, Eliseo. op.cit., p.84

<sup>425</sup> id., p.86

<sup>426</sup> id., p.135

<sup>427</sup> RIFKIN, Jeremy. *La fin du travail*. Paris : La Découverte, 2005

<sup>428</sup> RIFKIN, Jeremy. *L'âge de l'accès. La révolution de la nouvelle économie*. Paris : La Découverte, 2000

<sup>429</sup> BOURRIAUD, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. Dijon : Les presses du réel, 2001

Florence Belaën s'est penchée sur les dispositifs d'expositions à scénographies dites d'immersion qui « intègrent le visiteur comme élément scénographique »<sup>430</sup> et sur leur réception par le public. Ce travail décrit des mécanismes de réception qui aident à la formulation d'hypothèses concernant ceux à l'œuvre dans le théâtre de rue. Florence Belaën démontre l'incidence fondamentale, dans la réception, de la notion d'expérience vécue. L'implication du corps du visiteur constitue un paramètre influant sur cette même réception. Implication corporelle et sentiment d'expérience vécue sont liés et interdépendants.

« On peut remarquer (...) que l'impression de « revivre » une expérience repose sur l'implication du corps dans le dispositif. Si le corps participe pleinement au fonctionnement du dispositif, par sa présence mais aussi par des interactions (...), le visiteur n'est pas tout de suite dans un rapport de cognition mais bien dans un rapport d'expérience sensorielle. C'est ensuite que la compréhension des intentions scénographiques s'établit. »<sup>431</sup>

Quel est l'impact de cette immersion sur la compréhension par le visiteur ? « Les expositions à scénographie d'immersion ont la particularité de donner à la vue du visiteur la représentation « vivante » d'un monde de référence. Cette représentation rend-elle le propos plus accessible ? S'adresse-t-elle à tout public ? »<sup>432</sup> La chercheuse remarque que l'« on s'éloigne du rapport intellectuel qu'entretient le visiteur avec l'objet d'exposition, et on privilégie un rapport sensible et émotionnel, sensationnel, au sens propre »<sup>433</sup>.

Ces résultats renforcent d'une part l'intuition que l'implication du corps du spectateur n'est pas sans influencer son mode réceptif et, en conséquence, son type de relation à l'œuvre d'art présentée. Ils confirment d'autre part l'émergence du concept d'expérience comme mode d'entrée en contact avec le spectateur, témoignant d'une mutation profonde de sa posture.

### **2.3. Recueillir du discours**

Les objets d'observation de la sociologie de la réception sont souvent bien labiles. Comment déceler des indices de perception en observant le public d'un concert de musique classique ? Un spectateur peut-il rendre intelligible l'expérience qu'il a vécue en assistant à un spectacle de danse ? Chaque objet d'étude exige la mise au point d'une méthode adaptée. Deux enquêtes sociologiques ont particulièrement orienté les choix méthodologiques quant au recueil du discours des spectateurs, attirant l'attention sur les biais propres à cet exercice.

---

<sup>430</sup> BELAËN, Florence. *L'expérience de visite dans les expositions scientifiques et techniques à scénographie d'immersion*. Thèse de doctorat de sciences de l'information et de la communication, CRCMD, Université de Bourgogne, 2002, p.16

<sup>431</sup> idem, p.181

<sup>432</sup> id., p.17

<sup>433</sup> id., p.39

### 2.3.1. *Quelques embûches méthodologiques*

Antoine Hennion se défend de pratiquer une sociologie de la réception qui, selon lui, creuse « un fossé entre l'œuvre et ses admirateurs, entre la création et le public »<sup>434</sup> et affirme opter pour ce qu'il dénomme une sociologie du goût. Son approche s'ancre néanmoins profondément dans cette même sociologie de la réception dont il ne nie d'ailleurs pas les apports. Dans l'ouvrage *Les figures de l'amateur, Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Hennion regrette que la sociologie de la musique se soit presque toujours révélée être une sociologie de la création musicale, faisant ainsi écho à Jauss vis-à-vis de la littérature. Il revendique de procéder à une sociologie de l'écoute. « Utiliser le mot « écoute » à propos de la musique, c'est d'abord cela : opérer un renversement de la perspective pour se placer du côté de celui ou de ceux qui entendent quelque chose d'organisé venant des autres ; prendre la musique non comme un produit fixé, sur une partition, un disque ou un programme mais comme un événement incertain, en faire en situation, un surgissement à partir d'instruments et d'appareils, de mains et de gestes. »<sup>435</sup> Pour étudier l'amateur de musique, le chercheur opte pour l'entretien, en se proposant une singularité quant à son contenu. Il remarque que l'orientation de l'entretien sur les goûts musicaux a pour incidence de donner jour à un discours marqué par des excuses et des justifications quant à la légitimité ou l'illégitimité de ceux-ci. Dès lors, plutôt que de demander à l'amateur ce qu'il aime, il l'amène à raconter comment il pratique son écoute de la musique.

« C'est une piste empirique extraordinaire pour un sociologue : la même personne qui se fermait et s'excusait lorsque l'on parlait de ses goûts, devient incroyablement inventive pour décrire ce qu'elle fait quand on lui demande non pas ce qu'elle aime mais comment elle aime, avec qui, comment elle fait, comment elle s'y prend – et cela pose d'innombrables problèmes nouveaux, par exemple de vocabulaire, parce que l'on décrit là des pratiques intimes et des situations peu verbalisées. Il s'agit moins de remplir un catalogue que de décrire des variations d'états. »<sup>436</sup>

De cette étude émerge qu'il est essentiel de cerner ce qui sera, du point de vue de la production de discours, susceptible de nuire à la spontanéité du propos. Comment faire en sorte que l'interviewé ne se réfugie pas, consciemment ou non, dans un discours dont il suppose que c'est celui que l'interviewer attend ? Comment permettre à l'interviewé d'exprimer librement son jugement sans (inconsciemment) s'auto-censurer ?

---

<sup>434</sup> HENNION, Antoine. GOMART, Emilie. MAISONNEUVE Sophie. *Figures de l'amateur : formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*. Paris : La Documentation Française, 2000, p.78

<sup>435</sup> idem, p.41

<sup>436</sup> id., p.69

Nathalie Heinich s'est trouvée confrontée à un questionnement similaire lorsqu'elle s'est attachée à étudier les rejets de l'art contemporain. Comment recueillir le discours spontané et authentique du rejet ? De l'incompréhension ? Renonçant au questionnaire fermé qui comprend un trop « petit nombre de catégories (du type : « pour », « contre », « sans opinion », ou encore « figuration », « surréalisme », « abstraction »), qui écrasent l'éventail des repères pertinents »<sup>437</sup> permettant la mise en évidence de la logique du discours, elle se refuse également à procéder à des entretiens. La sociologue constate que l'expression du rejet s'accorde mal avec le recueil du discours. Le premier risque est d'aplanir « les différences d'intensité des réactions » car l'on mesure mal, en interrogeant quelqu'un, « son degré d'implication »<sup>438</sup>. Le second inconvénient est ce que l'auteure appelle « l'enfilage de lieux communs » : la personne interrogée risque « d'amener des énoncés « standards », produits pour faire plaisir à l'enquêteur ou pour ne pas perdre la face »<sup>439</sup>. Le discours énoncé sur l'art contemporain est de plus souvent proféré sous le registre de l'ironie, difficile à déceler dans le cadre d'un entretien ou que l'interviewé se refuse à adopter. Ces paramètres spécifiquement liés à la nature du discours que Nathalie Heinich cherche à récolter la conduisent à opter pour la récolte de réactions spontanément exprimées, glanées sur des lieux de présentation d'œuvres d'art contemporain. Elle plonge également dans les livres d'or des musées et expositions, à la recherche de commentaires librement exprimés à l'issue d'une visite. « Il est temps, donc, écrit-elle, de faire confiance aux spectateurs de l'art lorsqu'ils disent ce qui, pour eux, ne va plus de soi : temps de les écouter, et de les prendre au sérieux, en tâchant de dégager, dans la multiplicité et l'hétérogénéité des expressions ainsi recueillies, les lignes de force qui structurent ces comportements, et leur donnent sens. »<sup>440</sup>

### 2.3.2. *Paroles de spectateurs*

Les travaux d'Antoine Hennion et de Nathalie Heinich révèlent la complexité spécifique du recueil du discours portant sur une pratique culturelle. Françoise Decroisette souligne pour sa part l'incongruité du silence du spectateur, pourtant pièce maîtresse du théâtre. « Composante la plus nécessaire de l'événement théâtre, le spectateur en est aussi la composante la plus secrète, et la moins identifiable. Privé de parole, surtout de parole immédiate, il est « là sans y être ». »<sup>441</sup> Raymond Avar et Paul Anrieu, quant à eux, remarquent que les « spectateurs nous

---

<sup>437</sup> HEINICH, Nathalie. *Le triple jeu de l'art contemporain*. Paris : Minuit, 1998, p.182

<sup>438</sup> idem

<sup>439</sup> id., p.183

<sup>440</sup> id., p.185

<sup>441</sup> DECROISSETTE, Françoise. op.cit., p.6. Citant Peter Brook.

fournissent par leurs réactions au spectacle un témoignage non contrôlé de leur comportement, signe d'un degré plus ou moins intense de participation. C'est une sorte d'opinion instinctive que l'on obtient d'eux, à leur insu. »<sup>442</sup>

Le théâtre de rue constitue, de ce point de vue, un terrain d'étude enthousiasmant. Les spectateurs y sont particulièrement bavards et expressifs. Le recueil du discours spontané représente une source importante et pertinente. Au coeur des représentations, il suffit de tendre l'oreille pour récolter, sur le vif, une moisson de réactions. Cette matière riche témoigne de formes d'implication multiples. Trois catégories de manifestations à haute voix se dessinent. D'une part, les spectateurs discutent entre eux du spectacle. Ils commentent ce qui se passe et expriment leur opinion (« C'est bizarre... » ; « J'y comprends rien. » ; « C'est énorme ! », etc.). D'autre part, certains spectateurs s'expriment à haute voix dans le but d'être entendus par tous les autres. Ce type de manifestation se caractérise souvent par une petite phrase proférée sur le registre de l'humour, en résonance avec le spectacle. Elle peut également être lancée à l'acteur ou adressée au groupe. Ces petites phrases renseignent sur la liberté que s'accordent les spectateurs quant à la prise de parole pendant le spectacle. Enfin, les impressions partagées entre spectateurs à l'issue de la représentation s'avèrent également instructives. Comme le remarque Nathalie Heinich, les critiques, l'incompréhension, voire le rejet, s'y expriment beaucoup plus librement que dans le cadre des entretiens. Ces paroles nourrissent l'analyse, comme une source alternative fournissant un contrepoint aux entretiens. Compte tenu de l'objectif de la recherche, ces propos spontanés ne se suffisent cependant pas à eux-mêmes et adoptant la technique de la confrontation formalisée par Eliseo Veron et Martine Levasseur, des entretiens<sup>443</sup> sont menés afin de pouvoir conjuguer aux grammaires de la production (analyse du spectacle) et des comportements (observations) la grammaire de la reconnaissance (la lecture du spectacle par les spectateurs). Avar et Anrieu avertissent que ces paroles de spectateurs « offrent un caractère plus rationalisé. Elles émanent plus du sens critique et de l'intelligence que d'un vécu spontanément exprimé. Elles présentent avec des avantages évidents – mais souvent seulement apparents – de lisibilité et d'interprétation le défaut majeur de conduire le sujet à donner de lui-même à l'interviewer l'image qu'il souhaite plus ou moins consciemment offrir. Et l'on traite comme témoignage authentique ce qui ne l'est souvent qu'au second degré. »<sup>444</sup> Les paroles recueillies dans le cadre des entretiens sont

---

<sup>442</sup> AVAR, Raymond. ANRIEU, Paul. op.cit., p.34

<sup>443</sup> Les entretiens ont eu lieu au cours de la semaine suivant le spectacle, au domicile des spectateurs quand cela était possible. Les quinze entretiens retranscrits sont présentés en annexes, accompagnés d'un tableau récapitulatif (âge, profession, origine sociale, etc.) et de la grille d'entretien pour chacun des trois spectacles.

<sup>444</sup> AVAR, Raymond. ANRIEU, Paul. op.cit., p.34

bien appréhendées comme autant de discours construits *a posteriori*. Il s'agit de comprendre comment les spectateurs parlent des expériences qu'ils ont vécues. Quel savoir convoquent-ils ? Comment décrivent-ils le spectacle ? Qu'ont-ils ressenti ? La parade au sentiment d'illégitimité à formuler un discours sur la proposition artistique même (la plupart des spectateurs déclarent ne pas être en mesure d'« aider », ne « pas avoir grand chose à dire d'intéressant », ne « pas être spécialiste ») consiste à demander aux interviewés de parler de ce qui les « a marqués ». L'entretien se concentre ainsi sur le vécu du spectateur. L'analyse de ce verbatim témoigne d'expériences sensibles et subjectives tout en révélant de grandes tendances de réception à l'œuvre. Au-delà des particularités de chaque création qui, de par le thème abordé et le dispositif choisi, engendre des spécificités en termes de réception, ces logiques sous-jacentes apparaissant au cœur du discours des spectateurs permettent d'identifier des caractéristiques esthétiques fondatrices du théâtre de rue.

## **II. Le protocole d'enquête**

### **1. L'observation participante comme immersion**

#### **1.1. Vers une objectivation des connaissances empiriques**

Les artistes et professionnels du champ des arts de la rue sont pour certains réticents à l'égard des universitaires qu'ils perçoivent comme des donneurs de leçon ne mettant pas assez les mains dans le cambouis pour savoir de quoi ils parlent. Si l'immersion dans le milieu étudié est un moyen propice à son observation de l'intérieur, elle n'est pas sans poser quelques problèmes méthodologiques. Comment combiner neutralité axiologique (pour utiliser un concept wébérien<sup>445</sup>) et implication au cœur du terrain observé ? L'élaboration d'une méthode doit viser à neutraliser autant que faire se peut le rapport aux valeurs subjectif dont tout chercheur est porteur en lui permettant une nécessaire implication en profondeur dans le monde observé. Le sociologue Olivier Schwartz a basé son ouvrage *Le monde privé des ouvriers*<sup>446</sup> sur une insertion personnelle au long cours qui lui a permis d'établir une relation approfondie avec des ouvriers et ouvrières et d'accéder à une part de leur intimité. Il a placé les méthodes ethnographiques au cœur de sa démarche de recherche, attestant de la fécondité de leur adoption en sociologie. Quant à Loïc Wacquant, trois ans d'immersion dans la salle de boxe d'un ghetto noir de Chicago l'ont conduit à une étude détaillée<sup>447</sup> de ce milieu ainsi

---

<sup>445</sup> WEBER, Max. *Le Savant et le Politique*. Paris : 10/18, 2002

<sup>446</sup> SCHWARTZ, Olivier. *Le monde privé des ouvriers : hommes et femmes du Nord*. Paris : PUF, 2002

<sup>447</sup> WACQUANT, Loïc. *Corps et âme. Carnets ethnographiques d'un apprenti boxeur*. Marseille : Agone, 2001

qu'un plaidoyer pour une ethnographie participative au plus près des enquêtés.

L'approche d'inspiration ethnographique adoptée engage donc la mise en œuvre d'une observation participante active. De ce point de vue, notre expérience professionnelle au sein d'une compagnie du secteur s'avère décisive. Cette pratique quotidienne a permis d'acquérir le vocabulaire, voire le jargon, d'usage dans le secteur. Une telle familiarité avec le champ a par ailleurs facilité l'entrée en contact avec les artistes et professionnels, sensibles à notre connaissance du terrain. La démarche exige cependant une mise à distance et une objectivation de ces connaissances empiriques en amont du travail d'enquête qui se doit d'être formalisé. La méthode de type anthropologique a servi de catalyseur.

« [Elle] se veut au plus près des situations naturelles des sujets – vie quotidienne, conversations – dans une situation d'interaction prolongée entre le chercheur en personne et les populations locales, afin de produire des connaissances *in situ*, contextualisées, transversales, visant à rendre compte du « point de vue de l'acteur », des représentations ordinaires, des pratiques usuelles et de leurs significations autochtones. »<sup>448</sup>

L'enquête de terrain repose schématiquement sur quatre formes de production de données : « l'observation participante (...), l'entretien (les interactions discursives délibérément suscitées par le chercheur), les procédés de recension (le recours à des dispositifs construits d'investigation systématique), et la collecte de sources écrites »<sup>449</sup>. L'un des modes les plus fructueux de mise en œuvre d'une enquête de terrain est l'étude de cas qui rassemble les quatre types de données « autour d'une séquence sociale unique, circonscrite dans l'espace et le temps » et qui peut ainsi servir de « cas de référence afin de produire des analyses de « moyenne portée » qui constituent un niveau privilégié de la théorisation socio-anthropologique »<sup>450</sup>. Le principe de l'étude de cas est particulièrement adapté à la recherche, des spectacles faisant office de prismes d'observation. Les entretiens, déjà évoqués, constituent également l'occasion de récolter un matériau fondamental. L'analyse des propos des spectateurs révèle les décalages entre discours et comportements et cerne les principes de réception et d'appropriation. Les entretiens auprès des artistes s'avèrent tout aussi capitaux dans la mesure où ils permettent d'aborder la question du spectateur du point de vue de la création. Enfin, l'assistance à de nombreux spectacles, autres que ceux sélectionnés, associée à une recherche documentaire sur les productions passées, permet la construction d'un paysage global de la relation au spectateur dans les arts de la rue.

---

<sup>448</sup> DE SARDAN, Jean-Pierre Olivier. « La politique de terrain. Sur la production des données en anthropologie. » *Revue Enquête*, 1995, n°1, p.72 et p.73

<sup>449</sup> idem, p.75

<sup>450</sup> id., p.92

## 1.2. L'élaboration d'une grille d'observation des spectacles

« [L]'importance de la confrontation « en actes » regardant-regardé impose qu'une telle analyse soit conduite dans la pratique même du spectateur, dans son face-à-face avec l'œuvre, dans le temps de la représentation. On ne peut espérer saisir ses usages singuliers qu'à travers l'analyse pragmatique de la manière dont le spectateur est inscrit par les créateurs, et s'inscrit lui-même, dans un événement théâtral. »<sup>451</sup>

Françoise Decroisette s'inscrit ainsi dans la droite ligne de la démarche que Marie-Madeleine Mervant-Roux a érigé en principe : assister aux représentations avec le public, être à son contact, l'observer de l'intérieur. Il s'agit de comprendre ce qui se passe dans la salle et non d'envisager les réactions du public depuis la scène, en fonction de ce qui se passe sur celle-ci (approche souvent privilégiée dans le champ des études théâtrales qui analyse alors la place du spectateur du point de vue de la création). Les observations des comportements de spectateurs sont formalisées par le biais d'une grille qui guide le travail de terrain dans le cadre de la représentation. Cette grille n'est ni exclusive, ni exhaustive. Les situations non prévues sont intégrées *in tempo* à l'observation, révélatrices de l'éphémère et de l'imprévisibilité du spectacle en cours. Le théâtre de rue oblige à gérer l'incident, voire l'accident. La grille d'observation agit comme une grille de lecture perméable au réel.

---

<sup>451</sup> DECROISSETTE, Françoise. op.cit., p.7

<b>GRILLE D'OBSERVATION DES SPECTACLES</b>
<b><i>Mouvements et fluidité du public dans son ensemble</i></b>
<i>Comment le public se place-t-il par rapport aux acteurs ?</i>
- Adopte-t-il la position prévue par le metteur en scène ? - S'approche-t-il très/trop près des acteurs ? Reste-t-il trop à distance ?
<i>Avec quelle réactivité le public adopte-t-il sa place ?</i>
- Se meut-il rapidement ? - Les acteurs doivent-ils le guider ?
<i>Représentation éclatée : quelles stratégies de placement/déplacement à l'œuvre ?</i>
- Quelle place le public adopte-t-il ? - Reste-t-il fixé sur un point ou navigue-t-il de l'un à l'autre ? - Comment se déplace-t-il d'un point à un autre ?
<i>Déambulation : comment la marche s'organise-t-elle ? Quelles stratégies de placement/déplacement à l'œuvre ?</i>
- Quelle place le public adopte-t-il pendant les séquences de marche ? Cortège (sur les côtés), procession (derrière), manifestation (aux côtés des acteurs, dans la rue) - Quelle place adopte-t-il pendant les séquences arrêtées ? - Avec quelle réactivité se met-il en marche ? L'acteur doit-il lui faire signe ? - Se meut-il rapidement ?
<b><i>Interactions acteurs - spectateurs : comment le spectateur réagit-il ?</i></b>
- Interaction visuelle : le spectateur échange-t-il un regard ? Détourne-t-il le regard ? - Interaction d'adresse : échange-t-il un regard ? Détourne-t-il le regard ? Cherche-t-il à répondre ? - Interaction dialoguée : échange-t-il un regard ? Détourne-t-il le regard ? Répond-il à l'acteur ? Répond-il de la façon anticipée par le metteur en scène ? - Interaction d'implication : échange-t-il un regard ? Détourne-t-il le regard ? Accepte-t-il l'implication ? S'engage-t-il dans l'action ? S'engage-t-il de la façon anticipée par le metteur en scène ?
<b><i>Séquences clés</i></b>
Pour chaque spectacle, quelques séquences interactionnelles considérées comme emblématiques de la relation au spectateur font l'objet d'une observation particulière. L'attention se porte notamment sur des interactions induisant une proximité et une relation particulièrement approfondies entre acteur et spectateur. C'est par exemple une spectatrice invitée à monter dans une voiture par un personnage ou un spectateur qu'un acteur vient saluer en le prenant dans ses bras.

*Tableau 8. Grille d'observation des spectacles  
La grille d'observation permet de formaliser l'enquête de terrain.*

## 2. L'apport des études théâtrales

### 2.1. L'exigence de l'analyse du spectacle

Une méthodologie tripolaire est adoptée : l'analyse du spectacle du point de vue du spectateur ; l'observation *in situ* du public ; l'entretien avec des spectateurs. L'analyse et la confrontation des matières et ressources accumulées au cours des trois processus doivent ainsi révéler à la fois le spectateur idéal fantasmé par l'artiste (pour reprendre la notion de visiteur fantasmé formulée par Veron et Levasseur), la réalité du comportement du spectateur et les logiques de réception à l'œuvre. L'élaboration d'une telle méthodologie à la croisée des chemins confirme la nécessité, défendue par Marie-Madeleine Mervant-Roux, d'une analyse du statut du spectateur empruntant à plusieurs disciplines les outils les plus adéquats.

« Aux trois dimensions énoncées (sociale, esthétique, relationnelle) correspondent des approches qui ne sont pas nécessairement nocives. C'est une question d'état d'esprit. Mises au service d'une conception globale et vivante du théâtre, les mêmes méthodes qui exploitées de façon cloisonnée réduisent le spectateur à des formules trop cohérentes peuvent aider à le décrire d'une façon salutairement incomplète. Surtout si au lieu de se fonder sur les habituelles croyances admises comme des vérités, elles permettent d'en prendre la mesure. (...) La pratique des enquêtes, lorsqu'elle est croisée avec l'étude des spectacles, conduit à la double critique et du discours des sociologues (« codes culturels appris », « niveaux de perception »), et des mots des interviewés, désaccordés de leurs façons de faire. Chaque création dramatique, souligne Anne-Marie Gourdon, « conditionne un mode de perception singulier (l'imagination du spectateur ne fonctionne pas de la même manière d'un spectacle à un l'autre) », ce qui revient à dire que pour comprendre l'assistance il ne faut pas l'extraire du champ de son apparition comme le fait la sociologie, *qu'il faut regarder le théâtre si l'on veut voir le spectateur.* »<sup>452</sup>

Parcourant un chemin inverse à celui de la chercheuse en études théâtrales qui se tourne vers l'anthropologie et l'ethnographie pour y puiser des méthodes d'observation du spectateur, nous avons pour notre part mesuré l'absolue nécessité de procéder à l'analyse des spectacles<sup>453</sup> pour comprendre le spectateur. Reste à élaborer un protocole d'analyse. Pour cela, les principes fondateurs de la méthodologie mise en œuvre par Marie-Madeleine Mervant-Roux dans le cadre de sa propre recherche<sup>454</sup> sont adoptés. Premier principe déjà évoqué qui vient conforter l'option de l'observation participante : assister aux représentations avec le public. Second principe : identifier, analyser et formaliser le lien perception-place

---

<sup>452</sup> MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. op.cit. (1998), p.9 (souligné par l'auteur)

<sup>453</sup> Nous avons adopté, dès notre mémoire de maîtrise, le principe d'analyses de spectacles comme méthode de travail. La présente recherche permet d'en approfondir la méthodologie et formaliser les principes. GONON, Anne. op.cit. (2001)

<sup>454</sup> MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. op.cit. (1998)

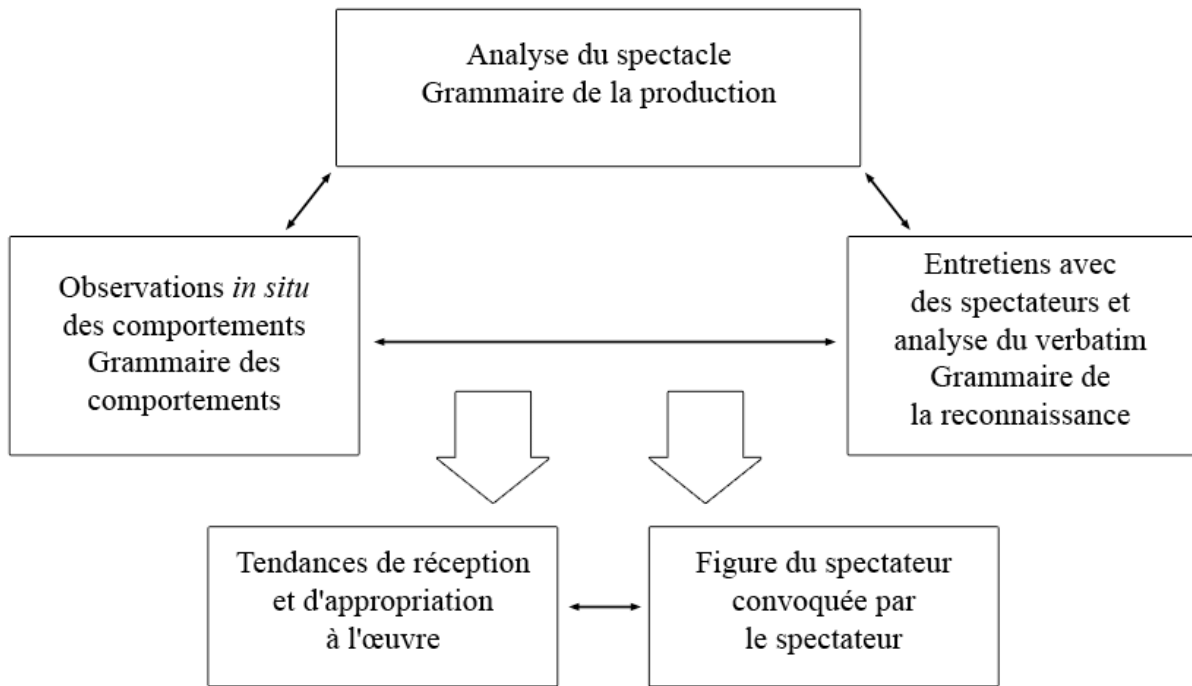
dans l'espace de représentation. Ce travail est intégré à la typologie au travers du paramètre des zones de proximité. A ce matériau s'ajoute le discours des artistes sur la thématique, que l'auteure appelle « les « théories » internes au milieu »<sup>455</sup>. La méthodologie de la chercheuse n'est pas reproduite de manière dogmatique, les spécificités du sujet d'étude exigeant des adaptations. Elle constitue cependant un point d'ancrage dans l'exercice de l'analyse des spectacles. Elle témoigne de la nécessité, et la possibilité, de concilier approches sociologique et théâtrale en puisant dans l'une et l'autre les outils adaptés au sujet de recherche.

## **2.2. Protocole d'analyse**

Une grille de lecture est construite afin de décrypter les tenants et les aboutissants de la place du spectateur au cœur de la proposition. Ce protocole d'analyse a pour point de départ la typologie des paramètres conditionnant la réception. Il est construit autour de cinq axes déclinés pour chaque spectacle étudié : la contextualisation de la compagnie et du spectacle étudiés ; l'analyse du texte ; l'analyse du dispositif scénographique ; l'identification des zones de proximité induisant la relation acteur - spectateur ; l'analyse de la figure du spectateur convoqué. Les analyses de la scénographie, de la relation instaurée entre acteur et spectateur et de la figure du spectateur convoqué dessinent les contours de la place du spectateur telle que l'artiste l'a anticipée et construite au cours du processus de création. Ce spectateur idéal est dans un second temps confronté aux tendances de réception issues de l'analyse des entretiens et des observations. Dans l'adéquation, ou dans le décalage, entre la réception par les spectateurs et l'intention de l'artiste apparaissent les modalités de réception et d'appropriation des spectateurs.

---

<sup>455</sup> MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. op.cit. (1998), p.10



*Schéma 1. Une méthodologie fondée sur la confrontation d'analyses*

<b>PROTOCOLE D'ANALYSE DES SPECTACLES</b>
<b>1. Contextualisation</b>
- Présentation de la compagnie - Présentation du spectacle étudié
→ La compagnie et sa démarche doivent être situées dans le paysage des arts de la rue : quelle place la compagnie y occupe-t-elle ? Depuis combien de temps ?
<b>2. Analyse du texte</b>
- Processus d'écriture - Comment la place du spectateur s'inscrit-elle dans le texte ?
→ La présence du texte n'étant pas anodine dans le théâtre de rue, il est important de cerner l'origine du texte du spectacle et la place du spectateur en son sein.
<b>3. Analyse du dispositif scénographique<sup>456</sup></b>
- Description du dispositif - Identification et analyse des axes majeurs du dispositif du point de vue de la place et de la relation au spectateur.
→ La prégnance du dispositif dans les créations de théâtre de rue a été décrite : la description et l'analyse de la scénographie et, notamment, de la place du spectateur en son sein est capitale. Cette grammaire de la production est une première étape dans l'identification du spectateur idéal anticipé par l'artiste.
<b>4. Relation acteur - spectateur : les zones de proximité à l'œuvre</b>
- Identification et analyse des zones de proximité convoquées par le spectacle ; caractéristiques perceptives pour le spectateur et mode de relation à l'acteur induit. - Facteurs déterminant la relation acteur - spectateur
→ Les enjeux de proxémie entre acteurs et spectateurs étant centraux au cœur du théâtre de rue, l'analyse des zones de proximité doit être systématique. Sont également décrits les facteurs scénographiques et dramaturgiques déterminant la nature de la relation.
<b>5. Figure du spectateur convoqué</b>
Quelle figure du spectateur l'artiste cherche-t-il à convoquer dans son spectacle ? Son spectateur idéal est-il en adhésion, en immersion, en distance critique à l'égard de la proposition ? Est-il sollicité et impliqué ? Cette construction de la figure du spectateur convoqué s'appuie sur l'analyse réalisée dans le cadre du protocole et sur un entretien mené auprès de l'artiste. Cet entretien est l'occasion de recueillir le discours de l'artiste sur la place et le statut du spectateur dans sa démarche.

Tableau 9. Protocole d'analyse des spectacles

*Le protocole d'analyse des spectacles constitue un cadre systématique facilitant l'éclairage entre les spectacles.*

<sup>456</sup> Des schémas scénographiques illustrant les séquences de chacun des spectacles et la configuration de la relation entre acteurs et spectateurs sont présentés en annexes. Ils constituent de précieux outils de visualisation du dispositif et de la place du spectateur en son sein. Voir annexes, pp.I-XVI.

### 3. Trois spectacles pour prismes

#### 3.1. Le choix du théâtre de rue

##### 3.1.1. *Les arts de la rue existent-ils ?*

Caractérisés par la pluridisciplinarité et par une tendance à vouloir être là où ils ne sont pas attendus, les arts de rue se jouent des seuils et des frontières. Nombreux sont les artistes, programmeurs et membres d'institutions à rappeler que le terme même d'« arts de la rue » a été inventé par nécessité. Il fallait intégrer ce champ artistique à une logique institutionnelle régie par des catégories pour espérer voir naître une politique publique en sa faveur. L'institutionnalisation et la reconnaissance exigent une telle formalisation. Le recours au terme générique « arts » (utilisé au pluriel) souligne que la danse, le théâtre, la musique et les arts plastiques cohabitent dans un même champ et, parfois, dans un même spectacle. Le multimédia a, depuis, rejoint ces disciplines. C'est plutôt le terme de « rue » qui pourrait poser problème dans la mesure où de nombreux spectacles ne s'y déroulent pas. Cet état de fait n'est cependant pas nouveau. De nombreuses compagnies ont, dès leur origine, créé des spectacles pour des espaces non-préaffectés qui n'étaient pas la rue. Il fallait cependant convoquer une appellation dans le but de mettre en avant une singularité. Les « arts de la rue » se détachaient ce faisant de l'art public (renvoyant très directement aux arts plastiques) et se démarquaient à l'avance des « cultures urbaines » référant davantage aux formes artistiques comme le graffiti, la danse urbaine (le hip-hop notamment), voire le rap. Cette évanescence du champ n'est pas spécifique aux arts de la rue et illustre un mouvement plus global de brouillage des frontières dû à une mixité de plus en plus grande entre les disciplines. Jean-Michel Guy propose une solution relativement radicale mais salutaire à cette impasse méthodologique de délimitation du champ (mais que sont les arts de la rue ?).

« Nous pensons qu'il est vain de fixer une définition. Un choix s'impose : soit l'on opte pour une « définition de travail » qui s'assume comme arbitraire (par exemple on décide d'évacuer (...) les statues vivantes, et les œuvres d'arts plastiques ou architecturales durables et inertes), soit l'on admet comme relevant du champ des formes-limites, au contour flou. »<sup>457</sup>

La tentative de borner les arts de la rue est à la fois vaine et contraire aux caractéristiques de ses productions. Pluridisciplinaires, aux frontières de la danse, des arts plastiques, de l'art vidéo, du théâtre... les arts de la rue sont pluriels. C'est de ce mélange, parfois malheureux,

---

<sup>457</sup> GUY, Jean-Michel. op.cit. (2004) (non paginé)

qu'émerge régulièrement une forme atypique qui ne trouverait pas sa place ailleurs. Acceptons dès lors comme première spécificité des arts de la rue d'être l'espace de tous les possibles, de tous les formats, de tous les dispositifs.

### 3.1.2. Cerner le théâtre de rue

C'est plus précisément la catégorie de spectacles de rue dénommée « théâtre de rue » dont il est question ici. Philippe Chaudoir, analysant les logiques d'organisation interne au champ, remarque que la catégorie « théâtre » est la plus souvent utilisée par les artistes pour définir leur pratique. « Le type « théâtre », comme instrumentation technique, est, d'une part, le plus fréquent et, d'autre part, le plus structurant. En clair, la pratique théâtrale est la forme expressive la plus courante soit pour elle-même, soit pour qualifier d'autres modes d'expression. »<sup>458</sup> L'auteur souligne le rôle moteur du type « théâtre » dans « les glissements sémantiques constatés entre « arts », « spectacles » ou « théâtre » de rue »<sup>459</sup> et identifie ce dernier terme comme une « catégorie spécifique de la métonymie, la *synecdoque* »<sup>460</sup>, figure littéraire « consistant à prendre une partie pour le tout »<sup>461</sup>. Le « théâtre de rue » se caractérise lui aussi par un brouillage des formes et impose donc les mêmes questionnements méthodologiques que le champ global. Quatre éléments fondamentaux d'appartenance sont identifiés, dans le but de parvenir à cerner l'objet.

- L'acteur assume son statut d'acteur. Ni performer ni artiste en processus de travail, il joue un rôle. Ce principe écarte les propositions relevant de l'installation et des arts plastiques.
- La proposition se caractérise par une fiction ; qu'il s'agisse d'un jeu sur le flou entre réalité et fiction ou d'une histoire assumée en tant que telle. Là encore, se trouvent hors cadre les installations habitées par des artistes (type work in progress).
- Un texte existe, quelle qu'en soit la nature (texte d'un auteur dramatique, texte autobiographique, texte issu d'entretiens, etc.).
- Le spectateur est placé dans une position de spectateur. Si le doute peut parfois s'immiscer dans son esprit ou s'il ne prend conscience de son statut qu'à l'issue du spectacle, il a conscience, à un moment donné, de son état de spectateur. Le principe du théâtre invisible se trouve évincé (il nécessiterait une étude spécifique tant la relation instaurée au spectateur qui s'ignore est singulière).

---

<sup>458</sup> CHAUDOIR, Philippe. op.cit., p.140

<sup>459</sup> idem

<sup>460</sup> id. (souligné par l'auteur)

<sup>461</sup> Par exemple, un *toit* pour une *maison*. *Dictionnaire Hachette Encyclopédique*, op.cit., p.1817 (notice « synecdoque »)

Les critères retenus excluent *de facto* de nombreux spectacles dont l'intérêt du point de vue de la place du spectateur est pourtant manifeste<sup>462</sup>. Le travail de recherche exige de borner un champ d'investigation et la sélection est à la fois obligatoire et frustrante. L'édiction de règles permet par ailleurs de relativiser le biais inévitable de la part de subjectivité entrant en ligne de compte dans le choix de spectacles et dont le chercheur ne saurait nier l'existence mais qu'il peut chercher à réguler. La mise en œuvre d'une méthodologie constitue le meilleur garant d'une neutralité vers laquelle il faut tendre et protège le chercheur d'une démarche évaluative hors de propos vis-à-vis des créations étudiées.

### **3.2. La composition du panel**

#### *3.2.1. Le pari des créations*

A partir de ces critères, un panel de spectacles dits spectacles-terrains est composé. Le nombre de spectacles est fixé à trois afin de permettre l'émergence de contrepoints et de disposer de cas variés. Un seul spectacle revient à réaliser une monographie sur une compagnie (démarche potentiellement intéressante mais qui empêche de tirer des axes généraux de l'étude) et deux spectacles induisent une potentielle comparaison non adaptée. Il semble par ailleurs intéressant de suivre des spectacles en création afin d'assister à des répétitions. Elles sont un temps privilégié d'observation du travail de mise en scène de la place du spectateur. La décision de choisir des spectacles en création représente un pari. Rien ne garantit que la relation au spectateur envisagée par l'artiste dans la phase de conception se réalise sur le terrain. Ce potentiel décalage entre la position idéale envisagée et la réalité comportementale du public présente un intérêt quant à l'analyse de la réception. Pourquoi le spectateur ne se comporte-t-il pas comme l'a prévu le metteur en scène ? Quels sont les codes de transmission des règles proposées ? Comment ces règles sont-elles comprises ?

#### *3.2.2. Trois démarches artistiques diverses*

Le terrain doit permettre l'observation d'interactions et de situations théâtrales différentes les unes des autres. Les démarches artistiques doivent donc être diverses, en dépit des critères de sélection retenus qui limitent le champ du choix. Le processus de sélection s'appuie sur l'exploration des dossiers et articles de presse présentant les créations à venir ; sur des

---

<sup>462</sup> La sélection est double. Il faut établir des critères afin de cerner les spectacles relevant du théâtre de rue au sein des arts de la rue. Il faut également choisir de n'étudier que des spectacles produits par des artistes se réclamant de ce secteur – puisque ce sont les logiques à l'œuvre en son sein qui constituent le sujet d'étude. Sont pourtant produits par des metteurs en scène évoluant dans le champ de la salle des spectacles posant la question du rapport au public au travers de scénographies bouleversant l'organisation dite conventionnelle du théâtre. Ces créations ne sont, de fait, pas intégrées à l'analyse.

rencontres informelles avec des compagnies et des programmeurs. Les trois spectacles choisis font chacun l'objet d'une étude de cas, selon la méthodologie détaillée.

*Je cheminerai toujours*, Théâtre du Voyage Intérieur, Léa Dant (2006)

Le travail de Léa Dant a été repéré dès l'année 2000 lors de la création de son premier spectacle, *Voyage en Terre Intérieure*. Ce parcours pour spectateur unique aux yeux bandés emmène sur les traces du parcours d'exil ou de fuite d'un guide. La création *Je cheminerai toujours* constitue un terrain d'étude intéressant dans la mesure où la metteuse en scène se propose de travailler à un parcours pour un groupe de vingt spectateurs, dans une relation d'intimité avec les acteurs. Les propositions de Léa Dant exigeant des conditions de réception particulières, elle travaille dans des espaces non-préaffectés qui ne sont pas la rue. Ce fait étant une réalité artistique du champ étudié, ce paramètre est ainsi intégré à l'étude.

*Rendez-vous*, No Tunes International, Fabrice Watelet (2003)

*Rendez-vous* est l'occasion d'aborder une déambulation dans l'espace public. Le spectacle ne reposant que sur un acteur et un musicien sans aucun décor et avec très peu d'accessoires, la focalisation est totale sur la relation acteur - spectateur. L'acteur multiplie les adresses directes et prises à partie des spectateurs. Les interactions de proximité sont nombreuses. La jauge relativement petite (100 à 200 personnes) peut révéler les facteurs de constitution d'un groupe. L'intégration dramatique accorde une place au public intéressante à observer.

*État(s) des Lieux*, Deuxième Groupe d'Intervention, Ema Drouin (2005)

Ema Drouin se propose, avec cette création, d'aller assez loin dans l'implication du spectateur. L'implantation de l'équipe artistique une semaine en amont du spectacle permet d'observer les acteurs et techniciens en contact avec les habitants, potentiels spectateurs. La sollicitation de certains spectateurs, le dispositif scénographique éclaté dans un quartier et la jauge moyenne (300 à 400 personnes) donnent lieu à plusieurs types d'observation : des comportements de groupes (fluidité, déplacements dans l'espace public, facteurs d'arrêts et d'immobilisation, etc.) et des situations d'interactions entre un acteur et un spectateur.

## INTERMÈDE

### *Pour en finir avec le spectateur λ<sup>463</sup>*

Certains spectateurs interviewés connaissent un acteur, l'administratrice ou un technicien de la compagnie. D'autres sont acteur ou actrice eux-mêmes. Celui-ci se déclare « fans des arts de la rue » quand celui-là affirme « n'y rien connaître ». Untel, adorateur d'opéra, se pense peu « réceptif » à ce type de propositions artistiques tandis que l'autre a vu « tous les spectacles de la compagnie ». Spectateurs, artistes, programmeurs, professionnels, membres d'institutions, tous n'ont cessé de questionner la validité scientifique des profils des personnes interrogées. « Comment tu fais pour trouver des spectateurs λ ? » Cet omniprésent spectateur λ nous a poursuivi tout au long de ce travail de recherche. La récurrence de cette question nous a grandement intrigué et nous avons fini par y déceler la verbalisation de l'utopie démocratisante des arts de la rue que Patrick Lefebvre résume par le « fantasme de la ménagère ». Pour étudier scientifiquement l'impact des spectacles de théâtre de rue, il faudrait uniquement rencontrer des spectateurs λ dont les deux caractéristiques principales seraient les suivantes (récoltées auprès de nos interlocuteurs à qui nous avons le réflexe de demander qui pouvait bien être ce spectateur λ que nous ne connaissons pas) : faibles pratiques culturelles et connaissance (à peu près) nulle du secteur des arts de la rue. Au fond, le spectateur λ serait un spectateur vierge de tous codes, de toutes prédéterminations. N'ayant jamais assisté à la moindre représentation de rue, et pourquoi pas au moindre spectacle (!), il découvre, avec l'innocence et l'étonnement d'un enfant sauvage, une proposition artistique qui le dérouté. Ses réactions, non conditionnées, sont le témoignage d'une réception authentique du spectacle étudié. Un tel mode de réception n'existe évidemment pas. Tous (connaisseur, novice, professionnel, critique, bon public, en distance, avide d'implication...) viennent chargés de leur histoire personnelle, de leur parcours d'individu et de spectateur. La rencontre, aléatoire et fragile, entre cette personnalité et une proposition artistique engendre l'énigme de la réception, de l'appropriation et de la mise en mémoire d'un spectacle. Pour percer ce mystère, nous avons rencontré des spectateurs. Entre les lignes de leurs paroles, nous espérons toucher du doigt l'indicible de l'expérience spectatrice.

M. λ n'existe pas.

---

<sup>463</sup> Lambda est la onzième lettre de l'alphabet grec (Λ, λ) équivalant à notre L. Nous l'utilisons ici dans son acception familière qui signifie « quelconque, moyen ».

## Chapitre 6a – Trois spectacles pour prismes d’observation – *Je cheminerai toujours*, Théâtre du Voyage Intérieur. Le spectateur pris en charge

En cherchant à placer le spectateur au cœur de sa démarche artistique, Léa Dant mène un travail à la fois hors salle et hors rue : l’espace de la représentation est chaque fois réinventé, en fonction du contexte d’exécution. Se dégage de l’analyse du spectacle l’intention de convoquer un spectateur en immersion, abandonné à la proposition artistique. Deux types de réaction quasiment opposés émergent des tendances de réception. D’un côté, des spectateurs en adhésion complète, faisant largement écho à l’ambition de la metteuse en scène ; d’un autre, des spectateurs en distance, positionnement que le spectacle ne permet pas vraiment. Le principe de confrontation entre intentions artistiques et réception par les spectateurs souligne les complexités et paris inhérents à une telle démarche artistique et pointe l’influence du jugement et de l’appréciation dans la posture spectatrice adoptée.

<b>DÉCRYPTAGE <i>JE CHEMINERAI TOUJOURS</i></b> <i>Théâtre du Voyage Intérieur, création 2006</i>			
<b>Contextes de diffusion</b>			
<i>Paramètre 1a</i> <i>Le festival</i>	<i>Paramètre 1b</i> <i>La saison</i>	<i>Paramètre 1c</i> <i>La diffusion ponctuelle</i>	
Diff. possible en festival	Diff. possible en saison	Diff. possible en diff. ponctuelle	
<b>Temporalités</b>			
<i>Paramètre 2a</i> <i>La non-convocation</i>	<i>Paramètre 2b</i> <i>La convocation</i>	<i>Paramètre 2b</i> <i>La résidence</i>	
	Convocation avec billetterie/réservation Jauge : 20		
<b>Théâtralisation du spectateur</b>			
<i>Paramètre 3</i> <i>Confinement/Ouverture</i>	<i>Paramètre 4</i> <i>Mobilité/Immobilité</i>	<i>Paramètre 5</i> <i>Acteurs/Assistance</i>	<i>Paramètre 6</i> <i>Zones de proximité</i>
Spectacle confiné	Spectacle-parcours	Demi-cercle et cercle	Proche, intime
<b>Dramatisation du spectateur</b>			
<i>Paramètre 7</i> <i>Fiction</i>	<i>Paramètre 8</i> <i>Adresse au spectateur</i>	<i>Paramètre 9</i> <i>Engagement du spectateur</i>	
Fiction perméable	Adresse directe	Spectateur esthétique	

Tableau 10. Grille de décryptage appliquée au spectacle *Je cheminerai toujours*.

La grille de décryptage permet de visualiser d’emblée les axes de la proposition : une très petite jauge dans un espace confiné, une relation de grande proximité entre acteurs et spectateurs et un principe d’adresse directe.

# I. Analyse du spectacle

## 1. Contextualisation

### 1.1. Le Théâtre du Voyage Intérieur : une existence au projet

Léa Dant fonde le Théâtre du Voyage Intérieur en 1999 à l'occasion de la création de son premier spectacle, *Voyage en terre intérieure* (2000). Née en 1973 d'un père américain et d'une mère française, elle choisit la voie du théâtre dès l'adolescence. D'une classe A3 théâtre à Grenoble à la compagnie de théâtre expérimental *O*, c'est auprès d'Armand Gatti qu'elle découvre ce qui constitue selon elle « l'essence » du théâtre : « chercher à toucher l'homme »<sup>464</sup>. Elle inscrit au cœur de sa démarche artistique l'ambition d'amener les spectateurs à « vivre une expérience », « un voyage intérieur ». Elle imagine ses créations comme des bulles éphémères donnant à expérimenter des sensations en proximité avec les acteurs. C'est dans le secteur des arts de la rue qu'elle sent qu'il est possible de mener cette démarche, considérée à la marge par le théâtre de salle<sup>465</sup>. C'est la raison pour laquelle elle choisit, en 2000, de créer le *Voyage en terre intérieure* dans le off du festival international de théâtre de rue d'Aurillac. Cette proposition pour spectateur unique remporte un franc succès auprès du public comme des professionnels. La metteuse en scène y développe une approche sensorielle, un guide accompagnant le spectateur dans un parcours individuel, les yeux bandés. En 2002, sa deuxième création, *Chez moi dans ton cœur* suscite des retours plus contrastés. La compagnie est ensuite associée à l'Atelier 231, à Sotteville-lès-Rouen, de septembre 2003 à juillet 2004. Une action culturelle est menée sur ce territoire par le biais d'un atelier de recherche théâtrale, de trois séries d'ateliers et expositions d'autoportraits et d'entretiens individuels pour le recueil de récits, dans le cadre de la future création centrée sur le thème du passage de vie. A ce jour, la compagnie ne dispose toujours pas de lieu d'implantation ni d'aide au fonctionnement. Son existence repose sur les projets de création.

---

<sup>464</sup> DANT Léa. Entretien réalisé le 1<sup>er</sup> avril 2004. Retranscription en annexes. Toutes les citations sont extraites de cet entretien, sauf autre indication en note de bas de page.

<sup>465</sup> « Je sentais qu'il fallait que j'aille vers le théâtre de rue. (...) Moi j'ai toujours considéré que je faisais du théâtre expérimental, pas du théâtre de rue... mais je me suis dit, c'est dans cette famille-là que c'est possible. »

## 1.2. *Je cheminerai toujours* : un spectacle-parcours autour de passages de vie

De l'exil à l'intimité amoureuse, les « moments de vie » constituent de manière récurrente la base des spectacles de Léa Dant. La metteuse en scène cherche à transmettre un vécu, un sentiment, à partager ce qui la touche personnellement. La thématique de *Je cheminerai toujours* s'inscrit dans cette dynamique, associée au désir de rencontrer l'autre.

« [Pour *Je cheminerai toujours*,] ce que je vais essayer de faire passer, c'est ce qui me touche... le plus dans l'être humain, c'est... cette capacité qu'on a à grandir à partir de nos expériences... à donner sens à ce qu'on vit et à être transformé par ce qu'on vit... en ayant conscience de ça. »

La matière première du spectacle est constituée d'une cinquantaine d'entretiens que Léa Dant a menés auprès de personnes aux vies, expériences et âges très différents. *Je cheminerai toujours*, dans sa version finale, est un spectacle-parcours pour un groupe de vingt spectateurs, d'une durée d'une heure, joué quatre fois par jour. Dans un espace confiné et occulté, le groupe rencontre tour à tour des personnages qui viennent « livrer un passage de leur vie qui les a transformés »<sup>466</sup>. La création de *Je cheminerai toujours* s'articule autour de trois enjeux principaux. D'un point de vue dramaturgique, il s'agit de transposer les récits en textes pour faire ressentir aux spectateurs l'intensité du passage de vie. En termes scénographiques, il faut faire cheminer un groupe de vingt personnes, dans l'obscurité, de la façon la plus naturelle possible. Enfin, la relation de proximité entre acteurs et spectateurs et entre les spectateurs eux-mêmes doit donner naissance à un sentiment de « communauté »<sup>467</sup>.

## 1.3. Contexte des observations de terrain

Le spectacle a été suivi tout au long de son processus de création. Des séances de travail ont été observées, notamment lors de rencontres avec des « spectateurs-tests »<sup>468</sup>. Les observations de représentations<sup>469</sup> ont eu lieu dans le cadre de la diffusion du spectacle à la salle polyvalente Jacques Brel de la ville de Pantin. Le spectacle y était co-programmé par la ville de Pantin et par la Villette. Les spectateurs rencontrés en entretien ont assisté au

---

<sup>466</sup> Dossier de présentation du spectacle, annexes.

<sup>467</sup> idem

<sup>468</sup> Des répétitions et séances avec des spectateurs ont été observées les 18 et 19 décembre 2004 à l'occasion de la première résidence de création à l'Avant-Rue, à Paris puis les 9 et 10 novembre 2005 lors d'une résidence à la Paperie, à Saint-Barthélemy d'Anjou et enfin le 10 décembre 2005 lors d'une série d'avant-premières à l'Atelier 231, à Sotteville-lès-Rouen.

<sup>469</sup> Treize séances ont fait l'objet d'observations (mardi 21, mercredi 22, vendredi 24 et samedi 25 février 2006 de 16h, 19h et 21h, mercredi 1<sup>er</sup> mars 2006 à 20h).

spectacle dans ce contexte. Le spectacle a été joué du 16 février au 1<sup>er</sup> mars 2006, au rythme de trois ou quatre séances par jour. Le spectacle était convoqué, sur réservation et payant<sup>470</sup>.

## **2. Analyse du texte - Le spectateur pris à témoin**

Parmi une cinquantaine d'entretiens réalisés auprès de volontaires, Léa Dant en a sélectionné cinq qui sont devenus la matière des récits. La metteuse en scène ne souhaitant pas modifier les mots, l'écriture des textes a consisté en un principe de montage et de collage pour extraire ce qu'elle estimait en constituer le fil dramaturgique.

### **2.1. Une translation du destinataire**

Le spectacle est composé de cinq récits<sup>471</sup> : *Labyrinthe*, *Le noyau*, *Punk un jour, punk toujours !*, *La résilience*, *La voix du dedans*, *Le Réveil*. Emprunts d'un vocabulaire du quotidien, ils sont tous à la première personne du singulier. La transposition que Léa Dant opère depuis le récit qui lui a été transmis vers le récit transmis au spectateur prend textuellement corps par le biais de la modification du destinataire du récit. Ainsi dans *Labyrinthe*, la personne interrogée a dit à la metteuse en scène : « En fait, ce que je voudrais partager avec **vous**, c'est c'que je suis devenu actuellement. » Dans le contexte de représentation, le spectateur se substitue à l'interviewer. Le destinataire est modifié et le statut symbolique de l'écouter n'est plus le même. La transposition théâtrale induit une translation qui confère au spectateur une place de témoin du récit que l'acteur-personnage livre. La même translation s'opère sur les pronoms « nous », « tous », « tu » et « on ». Ceux-ci, énoncés face au groupe de spectateurs se transforment en une adresse directe et les spectateurs se sentent interpellés. « Enfin, **on** est **tous** dans un passage... », dit le personnage de *Labyrinthe*. Le pronom « tous » renvoie simultanément à une universalité humaine (tous les humains sont dans un passage) et au groupe ici présent, microcosme rassemblé en cet instant précis. Ce principe de translation depuis des pronoms à portée globalisante vers une adresse directe interpellant le groupe de spectateurs s'opère pour chaque séquence.

### **2.2. L'interpellation des spectateurs**

Dans le récit d'un passage de vie, la référence à l'extérieur prend une dimension tout à fait particulière en situation théâtrale dans la mesure où les spectateurs se sentent interpellés. La proximité décuple cet effet d'interpellation au travers des regards adressés par l'acteur aux

---

<sup>470</sup> Les tarifs étaient de 14 € en plein tarif, 11 € en tarif réduit et 8 € pour les détenteurs de la carte Vilette.

<sup>471</sup> Suite à un engagement pris par Léa Dant auprès des personnes rencontrées en interviews, les textes ne peuvent pas faire l'objet d'une publication. Ils ne sont donc pas présentés en annexes. Seuls des extraits sont cités dans le cadre de l'analyse du texte et soulignés en gras par nous.

spectateurs. S'il ne s'agit pas de provoquer une réponse de la part des spectateurs, l'interrogation du personnage devient une sollicitation et ramène le spectateur à lui-même. La fin du dernier récit, *Le Réveil*, instaure ainsi une interpellation claire des spectateurs. La récurrence des pronoms « on » et « tous » associés, ainsi que de l'adjectif « même », y est flagrante et contribue à faire émerger un sentiment de groupe au sein duquel l'actrice a sa place.

« Finalement **on a tous la même** vie, le **même** quotidien. (...) Qu'est-ce que ça veut dire être humain ? Ça veut dire réaliser qu'**on vit tous la même** chose. En fait... Là j'ai l'image d'une espèce de palette de peinture, et **on est tous** dans la couleur, et après... **On est tous** fait de cette même matière, de cette même qualité de peinture... Et... **on est tous** dedans... et... c'est le quotidien qui est dedans et... **On va tous** sortir de cette palette de peinture et **on va tous** décrire des chemins... différents. Et donc voilà, c'est... ce que je trouve touchant. Et c'est ce qui rend humain je pense. »

L'analyse de la place du spectateur dans le texte souligne la prépondérance du statut de témoin face à une personne transmettant une expérience vécue. La récurrence du pronom « je » est tout à fait nette et, parallèlement, l'apparition régulière du pronom « on », indéfini et englobant, provoque un basculement sur le groupe réunissant spectateurs et acteurs. A ce titre, le texte fait écho à la volonté de Léa Dant d'amener les spectateurs à naviguer entre une expérience de partage en groupe et un renvoi à soi et à sa propre expérience.

### 3. Analyse du dispositif scénographique<sup>472</sup>

#### 3.1. Un dispositif interactionnel et en mouvement

« Le parcours est labyrinthique... Il ne s'inscrit pas dans un labyrinthe visible, mais sensitif. Pour créer cette sensation de ne jamais savoir où l'on ira, qui l'on rencontrera, l'espace dans lequel on pénètre est vaste et en apparence vide... Viendront s'y inscrire des moments éphémères, des personnages qui surgissent puis disparaissent, des espaces qui n'existent que le temps d'une rencontre... »<sup>473</sup>

La salle (400 m<sup>2</sup> au minimum) est vide et plongée dans l'obscurité. Les murs sont cachés par des pendrillons noirs. Deux grands pendrillons délimitent des espaces dans la salle. *Je cheminerai toujours* étant un parcours, l'enjeu du dispositif est de faire avancer un groupe de ving personnes dans cet espace principalement structuré par la lumière. Des personnages vont apparaître dans le noir pour partager leur passage de vie avec les spectateurs. Chaque personnage dispose d'un univers convoqué par quelques objets. A chaque disparition, l'univers d'objets disparaît également, ne laissant aucune trace visible. Le principe fondateur

<sup>472</sup> Schémas scénographiques et calques, annexes, pp.I-VII

<sup>473</sup> Dossier de présentation du projet de création destiné aux professionnels.

du spectacle est double : il s'agit d'un dispositif interactionnel (les accessoires de chacun des personnages font office de médiation mais l'enjeu est bien la transmission et l'échange d'une expérience entre des personnes en interaction) fortement marqué par le mouvement, le flux (les spectateurs circulent d'une séquence à l'autre). Le spectacle se caractérise par un grand confinement. Une fois les spectateurs entrés dans la salle, les portes en sont fermées. Elles ne se rouvriront qu'à la fin du spectacle. Le groupe avance en rang relativement serré et le petit nombre de spectateurs rend les échappatoires très limitées. *Je cheminerai toujours* est un spectacle-parcours. Le groupe avance dans un seul et même espace et rencontre des stations arrêtées tout au long. Le parcours est une boucle, les lieux d'arrivée et de départ étant identiques. Les acteurs sont mobiles, entraînant le groupe dans ses déplacements.

### 3.2. Le cheminement

Sentiment de groupe et sensation de cheminement sont deux impressions interdépendantes. Dès les répétitions de la première résidence de travail, des questions liées au mouvement du groupe émergent. Qui est moteur du groupe ? Comment bouge-t-il ? Comment le faire exister ? Comment faire en sorte qu'il chemine de lui-même ? L'ambition est de générer une cohésion et un mouvement aussi spontanés que possible. Un équilibre doit être trouvé entre autonomie (les spectateurs avancent seuls et font l'expérience du groupe) et prise en charge (des gestes, de la lumière ou tout autre signe indiquent la direction à suivre). La clé de compréhension doit être transmise dans le sas de codification<sup>474</sup>, cette phase d'entrée qui communique au spectateur les règles du jeu. Des tests avec des spectateurs sont réalisés au cours des résidences de création. L'observation de leur comportement pointe la complexité de l'entreprise. Il est difficile de compter sur l'énergie du spectateur, d'anticiper son intervention personnelle, sa capacité propre à avancer. Alors que certains se montrent mobiles, d'autres attendent un mouvement de groupe pour se mouvoir. Les plus réactifs sont freinés dans leur spontanéité, craignant de ne pas être dans l'énergie juste. Un groupe manifeste une dynamique d'élan tandis qu'un autre est, au contraire, paralysé par l'inertie. Certains spectateurs s'approchent très près des acteurs tandis que d'autres restent à bonne distance. Au final, le groupe ne se meut pas vraiment sans être appelé à le faire de manière précise. En même temps, le geste incitatif ne doit pas se concentrer sur un seul spectateur sinon les autres attendent d'être mobilisés à leur tour. En définitive, le spectateur est davantage pris en charge

---

<sup>474</sup> Léa Dant a recours au terme de « sas » pour désigner la mise en condition des spectateurs. « [L]e spectacle ne démarre pas tout de suite : il y a tout un temps de sas, de déambulation en extérieur, qui se fait en silence, juste avec les comédiennes, pour permettre aux gens de s'habituer à marcher les yeux bandés, et, progressivement, petit à petit, de basculer dans un autre rapport de perception. » (à propos du *Voyage en terre intérieure*)

que laissé à une autonomie. Les acteurs invitent les spectateurs à les suivre et à emprunter le bon chemin par des gestes. Le choix de commencer le spectacle par la formation d'une chaîne des spectateurs se tenant la main entraînée par l'acteur s'avère à ce titre à double tranchant. Si c'est certes un moyen de signifier à tous l'existence du groupe, c'est aussi indiquer à ce groupe qu'il va être, au cours du spectacle, guidé par les acteurs. Au sens propre du terme, les spectateurs sont pris en main : les acteurs viennent les chercher. Ceci explique les sentiments contrastés que manifestent les spectateurs, analysés ci-après. Tandis que certains accordent la prégnance au groupe en mouvement et ont le sentiment de cheminer, d'autres ont la nette impression de tourner en rond dans un même espace, attendant patiemment une nouvelle apparition. La notion de cheminement est alors minorée. Loin d'être une promenade aléatoire et spontanée, le parcours suit un cours imposé.

## **4. Relation acteur - spectateur**

### **4.1. De la zone proche à la zone intime, la proximité à l'œuvre**

Deux zones de proximité sont investies dans le spectacle : la zone proche (adresse au groupe public) et la zone intime (adresse à l'individu spectateur). La proximité physique entre les acteurs et les spectateurs – et entre les spectateurs eux-mêmes – est flagrante. L'acteur de *Je cheminerai toujours* incarnant un personnage en situation de transmission d'un récit, il est systématiquement isolé, à côté, face ou parmi le groupe. Cette solitude de l'acteur au regard du groupe des spectateurs est manifeste sur les schémas scénographiques. L'acteur est moteur du mouvement du groupe et il fait varier et se reformer à chaque fois la configuration entre son aire de jeu et l'aire de réception des spectateurs. C'est probant au cours de la phase 2<sup>475</sup> du récit *Le Réveil*. L'actrice se déplace d'un endroit à un autre dans la salle et entraîne dans son sillage le déplacement du groupe qui se repositionne à chaque fois. Le groupe adopte une place permettant les meilleures vision et audibilité de l'acteur, en l'occurrence en demi-cercle. Les corps des spectateurs se positionnent en regard du corps de l'acteur.

#### *4.1.1. La zone proche : le défi de l'émergence d'une « communauté »*

La distance entre les spectateurs du groupe et l'acteur dépasse rarement trois mètres. Dans ce rapport de distance, l'acteur est en relation avec le groupe dans son ensemble. La proximité entre les corps peut aller jusqu'au contact physique lorsque l'acteur, par exemple, pénètre ou fend le groupe pour prendre place en son sein ou le traverser (phase 2 du récit *Le noyau* ou

---

<sup>475</sup> Schémas scénographiques, *Le Réveil*, phase 2, p.VII

phase 2 du récit *Le Réveil*<sup>476</sup>). Dans cette zone proche, la metteuse en scène cherche à convoquer « une petite communauté de gens »<sup>477</sup> rassemblant acteur et spectateurs.

La zone proche se caractérise, en termes de perception, par une proximité physique qui peut être grande. Les spectateurs sont debout les uns contre les autres et l'acteur est à portée de main. Les visages sont très nettement visibles, les regards adressés ne laissent pas de doute quant à qui ils se destinent. Si le sentiment de « communauté » ne surgit pas forcément chez tous les spectateurs, la perception est marquée par cette proximité physique, par l'existence de ce petit groupe de personnes allant dans un même mouvement. Dans cette zone proche, certains spectateurs ne se sentent pas particulièrement à l'aise. Ils ne savent pas très bien où se positionner dans l'espace. La proximité avec l'acteur est dérangeante, source de gêne. Dans ce cas, un net mouvement de recul du spectateur témoigne de la recherche d'une prise de distance avec l'autre. Le spectateur fait quelques pas en arrière, recule son buste ou uniquement sa tête s'il ne peut bouger son corps dans son entier. Au contraire, au sein de certains groupes, la naissance d'une connivence amène les spectateurs à se regarder, à se sourire. La proximité induite par la zone proche est renforcée par le confinement qui confère au spectacle une dimension de parenthèse isolée du monde extérieur. Une telle proximité est susceptible de générer un agréable sentiment de bulle hors de la réalité ou, au contraire, une déplaisante impression d'isolement contraint.

#### *4.1.2. La zone intime : la transmission un à un*

Les phases de zone intime sont fugaces. Elles induisent un contact physique ou, à défaut, une proximité étroite ; les corps se frôlent. Elles se fondent principalement sur un échange de regard très appuyé et, parfois, sur un échange ou un partage d'objets faisant office de médiation. Elles sont l'occasion d'une rencontre un à un entre l'acteur et un spectateur. Une actrice offre par exemple à chacun un bouton<sup>478</sup>. Passant d'un spectateur à l'autre, elle resserre la relation entre aires de jeu et de réception en la focalisant sur l'interaction en cours. Les instants de zone intime sont autant de focus, parfois un simple échange de regard, ponctuant le spectacle. Dans ces cas spécifiques d'interactions interpersonnelles, c'est le spectateur dans son individualité qui entre en échange avec l'acteur-personnage.

La zone intime se caractérise, en termes de perception, par l'échange de regards et, surtout, par le touché. De ce point de vue, la convocation de cette zone n'est pas anodine : le spectateur se trouve approché dans son corps, sa bulle intime, pour faire référence à Hall. Le

---

<sup>476</sup> Schémas scénographiques, *Le noyau*, phase 2, p.II ; *Le Réveil*, phase 2, p.VII

<sup>477</sup> Dossier de présentation du spectacle, op. cit.

<sup>478</sup> Schémas scénographiques, *Le noyau*, phase 4, p.II

mode d'entrée en contact que privilégie Léa Dant, dans cette proximité intense, est celui de la « tendresse ». Pas question de brutaliser ou d'agresser le spectateur, seules la douceur et une intense « attention » manifestées à l'égard du spectateur peuvent permettre un échange et une rencontre. Trois types de réactions à cette intimité sont identifiés à partir des réactions des spectateurs, de leurs commentaires et des entretiens : le malaise, voire le rejet (qui entraîne en général un détournement du regard de la part du spectateur) ; la gêne timide (le regard est échangé furtivement et le spectateur rougit) ; la connivence et la complicité (le spectateur accepte l'échange, soutient le regard de l'acteur et, souvent, lui sourit en retour).

## 4.2. Facteurs déterminants

### 4.2.1. La figure du cercle

Les schémas soulignent la récurrence de la figure du cercle et du demi-cercle dans la disposition du groupe de spectateurs. La première séquence, *Labyrinthe*, impose cette figure circulaire comme modèle d'organisation spatiale du public. Chaque nouvelle phase est ainsi l'occasion d'une reformation plus ou moins guidée par l'acteur d'un cercle ou d'un demi-cercle<sup>479</sup>. Si certains spectateurs s'en éloignent parfois un peu ou si certaines séquences donnent naissance à des configurations moins nettes<sup>480</sup>, une propension systématique à l'adoption de cette figure se détache. Elle peut sembler naturelle, elle n'en est pas moins construite par la mise en scène. La figure du cercle rappelle la veillée ou le conte ; les auditeurs sont rassemblés autour de celui qui prend la parole. Le cercle organise également l'écoute en permettant à chacun de voir tous les autres. Lors de certaines séquences<sup>481</sup>, la configuration est celle d'un cercle entourant<sup>482</sup>. Il arrive que l'acteur perce le cercle ou le demi-cercle<sup>483</sup> ; la structure d'écoute se reforme immédiatement, reprenant sa place autour du corps de l'acteur. Il y a corrélation entre l'organisation physique de l'écoute et la dimension symbolique connotée par sa structuration. Le cercle ou le demi-cercle se forment naturellement car ils favorisent la meilleure audibilité des acteurs et actrices non sonorisés. Symboliquement, ils évoquent la confiance, le récit de vie partagé.

---

<sup>479</sup> Schémas scénographiques, *Le noyau*, phase 2, p.II ; *Punk un jour, punk toujours*, phases 2 et 3, p.III ; *La résilience*, phase 2, p.IV

<sup>480</sup> Schémas scénographiques, *La voix du dedans*, phases 1 et 2, p.V

<sup>481</sup> Schémas scénographiques, *Le noyau*, phase 2, p.II

<sup>482</sup> Voir chapitre 4, II., 3.3. Paramètre 5 – Acteurs / Assistance

<sup>483</sup> Schémas scénographiques, *Le Réveil*, phase 2, p.VII

#### 4.2.2. Une fiction du partage

La relation de fiction établie au spectateur est en correspondance avec ce modèle de la veillée. La fiction est perméable dans la mesure où les personnages s'adressent parfois directement aux spectateurs pour leur confier un objet. Ces personnages sont porteurs d'un récit qu'ils souhaitent partager avec ceux qui sont là. L'histoire n'est pas uniquement donnée à entendre. On cherche à la partager, à la transmettre, comme un témoignage. La notion de fiction doit être maniée avec précaution dans la mesure où les récits transmis sont de véritables histoires de vie récoltées. Ce rapport trouble entre fiction et réalité fait écho à la volonté de Léa Dant de faire de ces instants de rencontre un moment où « s'efface la notion de « spectateurs » et de « personnages » »<sup>484</sup>. Si l'on se réfère aux niveaux de jeu identifiés en rue<sup>485</sup>, le mode de jeu développé relève du niveau 3 ; l'acteur est pris dans la fiction. Le jeu est largement fondé sur l'adresse directe et s'inscrit dans la logique du contexte rappelant le conte. L'adresse directe est à la fois visuelle et verbale ; elle est dirigée vers le groupe dans son entier ou vers un spectateur en particulier. Pour autant, il ne s'agit pas d'une adresse directe ayant pour but de déclencher le dialogue. Ce type d'adresse directe rompt le pacte de clôture physique mais ne rompt pas le pacte de clôture symbolique.

### 5. Figure du spectateur convoqué – Un individu en expérimentation, renvoyé à son intériorité

#### 5.1. Toucher personnellement le spectateur

##### 5.1.1. La primauté de l'expérience

Les créations du Théâtre du Voyage Intérieur s'affirment comme résolument tournées vers le spectateur. Le spectateur en est la « matière première ». C'est d'abord en tant que spectatrice que Léa Dant a ressenti le besoin de faire du théâtre et c'est toujours en tant que spectatrice potentielle qu'elle aborde ses propres créations.

« [J]e pense que ma recherche en tant qu'auteur-metteur en scène est partie de ma place de spectatrice. Vraiment, complètement. Et le *Voyage en terre intérieure* est né de ma frustration de spectatrice de me dire : "Si moi je faisais un spectacle, qu'est-ce que j'aurais envie de vivre... comme spectatrice ?" C'était vraiment ça : c'était vivre. C'était pas quel spectacle je voudrais voir, c'est quel spectacle je voudrais vivre. »

Dans une démarche de projection, Léa Dant tente d'amener l'individu spectateur à vivre une sensation, une expérience qu'elle a elle-même expérimentée. La place du spectateur se

---

<sup>484</sup> Tract édité et diffusé par la Villette, annexes.

<sup>485</sup> Voir chapitre 1, II., 2.2.2. Niveaux de jeu en rue.

caractérise dès lors par une prédominance de la sensation et par un renvoi et une connexion à l'individualité. Cette primauté de l'individu s'explique par une démarche artistique centrée sur la sensation comme mode de contact au monde. Les références à un « espace-temps » universel décontextualisé et à la volonté de convoquer une présence de « l'ici et maintenant » conduisent même la metteuse en scène à envisager de rejeter les notions de représentation et de spectateur. Elle souhaite donner « naissance à une petite communauté de personnes, réunies pour cheminer ensemble »<sup>486</sup>. Ce qui motive fondamentalement l'acte théâtral, c'est à la fois la volonté de faire en sorte que les gens soient « touchés » et la rencontre avec l'autre. « Finalement, la forme importe peu. C'est comment on se rencontre en fait. Comment on se rencontre. » En dépit du choix de ne pas travailler dans la rue, Léa Dant s'inscrit ainsi dans la logique artistique de son secteur d'appartenance. Elle travaille à réinventer les modalités de la rencontre avec le spectateur.

La directrice artistique cherche à immerger<sup>487</sup> les spectateurs dans un monde de sensations en privilégiant le rapport sensible et émotionnel. Dans cette perspective, la création *Voyage en terre intérieure* constitue un certain paroxysme de l'expérience vécue. Livré à un guide qui l'accompagne dans un parcours les yeux bandés, le voyageur traverse une expérience corporelle et sensorielle fondée sur le contact avec le corps de son guide et avec des accessoires et matières que celui-ci lui fait toucher et manipuler. Cette proposition, relativement extrême en ce qui concerne la place du spectateur, touche au cœur de ce que Léa Dant tente de mettre en œuvre.

« [J]e me disais : "Mais en tant qu'être humain, on n'est pas juste une tête qui pense..." Je ne vois pas (...), dans ce que je crée, (...) comment quelque chose peut passer si le spectateur n'est concerné que au niveau de son mental, c'est pas possible. Il faut qu'il soit concerné dans son corps, il faut qu'il soit concerné dans les images qui se forment dans son imaginaire... »

De nombreux témoignages de spectateurs attestent de la réception très singulière du *Voyage en terre intérieure* sur lequel « (...) jamais personne, y compris la profession, n'a eu un regard de spectacle dessus. C'était impossible, se souvient Léa Dant. C'était toujours dans un rapport d'individu, d'identité, de ressenti. "Moi j'ai senti ça." "Moi, j'ai vécu ça". C'était pas possible de dire : "Ce spectacle, je l'ai trouvé comme ci, comme ça". Non. »

---

<sup>486</sup> Tract, op.cit.

<sup>487</sup> Le paradigme expérientiel au cœur de la démarche de Léa Dant n'est pas sans rappeler l'analyse des perceptions et réactions des visiteurs de scénographies dites d'immersion réalisée par Florence Belaën. Voir chapitre 5, I., 2.2.2. L'expérience comme mode d'appropriation.

### 5.1.2. *La mise en condition du spectateur*

L'expérience corporelle, la convocation de sensations, la recherche de l'abandon du statut du spectateur au profit de celui d'un individu expérimentant un instant, sont autant d'axes de travail ayant pour objectif d'amener à « sortir du quotidien », à être « dans un autre rapport à la réalité » pour « rentrer dans l'essence des choses, pas dans leur apparence ». Seuls un petit nombre de spectateurs et la proximité physique avec les acteurs et entre les spectateurs peuvent permettre de faire émerger cette parenthèse atemporelle. C'est pourquoi le *Voyage* est individuel (ou à deux), *Chez moi dans ton cœur* s'adresse à quarante spectateurs dans une bulle et *Je cheminerai toujours* entraîne seulement vingt.

Les dispositifs de proximité, l'entrée en contact par la sensation et le minimalisme de la scénographie contribuent à mettre le spectateur dans les conditions nécessaires à une forme d'abandon que les propositions exigent. Cette mise en « disponibilité » passe par le sas de codification qui constitue une transition entre l'extérieur et l'intérieur au double sens du terme : l'intérieur des lieux où les spectacles se déroulent et l'intérieur de soi, le « voyage en terre intérieure ». L'enjeu est de transmettre le code pour sceller les termes du pacte de représentation. Dans le *Voyage*, il s'agit d'un temps d'adaptation au cours duquel le guide amène le spectateur à s'acclimater et à se sentir en confiance. *Chez moi dans ton cœur* fait traverser aux spectateurs un espace transitionnel puis deux tunnels qui sont autant de phases d'entrée en condition. Sur chacun des spectacles, sacs et manteaux sont retirés aux spectateurs, pour les mettre à nu de cette extériorité, les débarrasser de ce dehors. « Rien que ça, ça permet déjà de leur dire : "Attention, ça va être d'autres codes !" Vous acceptez de laisser de côté vos codes habituels, pour entrer dans les nôtres et pour entrer dans le fonctionnement de cet espace-là. » La mise en disponibilité du spectateur et l'approche expérientielle de la proposition s'associent à un traitement spécifique de la thématique dans le but d'amener le spectateur à adopter un état d'adhésion vis-à-vis de la proposition artistique.

## 5.2. Un spectateur encadré

### 5.2.1. *De l'anecdotique au général, la visée universaliste*

La dimension personnelle des histoires racontées (exils, instants amoureux, passages de vie, etc.) cherche à faire entrer les spectateurs « dans une intimité » et dans un temps de « partage ». L'être-ensemble concerne autant les spectateurs entre eux que les spectateurs avec les acteurs. Au-delà de cette « communauté » fondée dans l'acte théâtral, l'intimité communiquée par la thématique tente de renvoyer le spectateur à lui-même. L'acteur est un

« passeur », un « transmetteur » qui doit parvenir à faire ressentir des états aux spectateurs. Les spectateurs se trouvent alors plongés dans des émotions convoquant souvenirs, questionnements et impressions personnelles. Cette notion de transmission est centrale au projet de *Je cheminerai toujours* puisque l'intention de Léa Dant est de parvenir à faire ressentir aux spectateurs ce qu'elle a ressenti personnellement au cours des entretiens.

La décontextualisation et le parti pris anecdotique des histoires racontées ont pour but de contribuer à ce renvoi à soi et, au-delà, à une recherche d'universalisme. L'anecdotique est utilisé « pour atteindre quelque chose de beaucoup plus profond ». La fiction n'est jamais complète : des trous et des lacunes la ponctuent. Pour la metteuse en scène, c'est le moyen de réserver un espace de liberté au spectateur, une porte ouverte sur l'imaginaire qui lui permet de s'approprier la proposition et de partir vers un ailleurs.

« C'est la liberté de création laissée au spectateur. (...) [Cette] structure dramaturgique (...) faite de bribes (...) laisse la place au spectateur de compléter... (...) Ce qui m'importe le plus, c'est le ressenti du spectateur, vraiment. (...) Avec ça, il peut repartir transformé. Il peut repartir différent, il peut repartir chargé de quelque chose. S'il n'y a pas ça, c'est raté pour moi, en gros. »

### 5.2.2. *Le spectateur aux prises avec une ambiguïté fondatrice*

Si *Chez moi dans ton cœur* et *Je cheminerai toujours* sont certes marqués par une forte présence du groupe, la proposition artistique s'adresse en premier lieu à l'individu spectateur dans son corps, ses sensations et son histoire personnelle. Une articulation est recherchée entre cette personnalité valorisée et le groupe formé par l'ensemble des spectateurs et des acteurs. Le théâtre est envisagé comme un moyen d'échange, de partage, de rencontre. C'est un moment qui se vit, qui s'expérimente davantage qu'il ne s'observe. Une ambiguïté apparaît au cœur de cette démarche privilégiant l'expérience et le vécu, renvoyant à l'ambiguïté du principe de la dénégation fondatrice du théâtre. Actif physiquement, le spectateur se sent libre dans ses gestes et dans son comportement ; il n'en est pas pour autant maître de la situation. L'activité même du spectateur est conçue et bornée. C'est pourtant précisément cette prise en main, cette mise en condition qui, d'après Léa Dant, permet de vivre une expérience.

« Ils [les spectateurs] peuvent très bien ne pas rentrer dans le vécu de la chose mais je leur demande de vivre un moment. D'être disponibles pour... investir le moment... en étant eux-mêmes, en étant complètement eux-mêmes. Mais bon, et puis ça se voit... enfin, je ne veux pas que ça se voit trop, mais en fait ils sont hyper hyper dirigés ! Bien sûr. Mais vraiment, ce qui m'intéresse, c'est ce que va vivre le spectateur. Son ressenti, son vécu, son expérience, c'est ça qui me botte ! Après, c'est comment mettre en place les moyens pour arriver à ça. »

Entrant dans un état de disponibilité totale, le spectateur adopte une posture d'adhésion. Entre sensations, mouvements, déplacements, proximité, une petite « communauté » émerge au sein de laquelle le spectateur se fait à la fois individu en réflexion sur soi, en identification avec le personnage et en situation de partage avec les autres spectateurs. Comment les spectateurs gèrent-ils cette situation théâtrale ? Endossent-ils ce rôle du spectateur idéal ? En quoi l'appréciation de la proposition influe-t-elle sur la posture adoptée ?

## **II. Tendances de réception, les spectateurs à l'œuvre<sup>488</sup>**

Préambule méthodologique – De l'incidence du contexte d'observation

Plusieurs spectateurs rencontrés en entretien sont frappés par ce qu'ils estiment être une forme de spectacle atypique. La diffusion dans une salle polyvalente et non dans un théâtre, la rupture de la séparation scène - salle, la proximité physique entre spectateurs et avec les acteurs, etc., tous ces éléments contribuent à susciter en eux un sentiment de nouveauté qui influence fortement leur réception du spectacle. Dans un festival d'arts de la rue, les spectateurs plus aguerris manifesteraient sans doute moins d'étonnement à l'égard de la rupture scène - salle et de la proximité avec les acteurs dans la mesure où elles figurent parmi les principes scénographiques récurrents des spectacles de rue. Aux côtés de ces spectateurs novices marqués par le dispositif scénographique figurent des spectateurs en recherche de formes nouvelles. Leur présence s'explique par la programmation du spectacle par La Villette, structure travaillant à la valorisation du cirque, des marionnettes, des arts de la rue ou encore des arts numériques, qui attire ainsi des spectateurs en quête de découverte<sup>489</sup>. Le contexte de diffusion manifeste ici son influence sur le type de spectateurs présents. La réservation et la billetterie payante exercent également une sélection sur le public touché.

### **1. L'impact du dispositif sur la réception du spectacle par les spectateurs**

#### **1.1. Quand le dispositif crée la surprise**

##### *1.1.1. Une forme nouvelle qui déstabilise*

Le fait que *Je cheminerai toujours* rompe les règles de la salle « classique » (J2, J4, J5) (il ne s'agit pas d'un théâtre, il n'y a pas de rideau, pas de fauteuils, pas de séparation physique nette entre salle et scène ni même de salut) en fait un spectacle qualifié d'« atypique » (J2),

---

<sup>488</sup> Les citations de spectateurs sont issues des entretiens présentés en annexes et soulignées par nous en italique.

<sup>489</sup> « Les spectacles de théâtre qui sont proposés [à la Villette] sont toujours un petit peu... (...) un peu différents. » (J4)

d'« original » (J1, J3), de « particulier » (J4). Cette nouveauté de la forme influe sur la perception du spectacle par les spectateurs novices. Le dispositif (mouvement, petit groupe, regard des autres sur soi, etc.) génère plusieurs types de réaction : l'étonnement (J2), la « surprise »<sup>490</sup> voire une certaine appréhension. Cette forme de crainte ressentie par les spectateurs est liée à l'inconnu<sup>491</sup>. Les termes employés sont explicites : « angoissant », « angoissante », « peur d'aller au théâtre », « inquiets » (J2), « ce dont on a l'habitude » (J1, J2, J3), « bizarre » (J2, J3), « on a peur que ça nous dérange » (J3). La forme nouvelle suscite un mode de réception paradoxal. Les spectateurs se disent demandeurs de propositions théâtrales différentes<sup>492</sup> et, à la fois, ressentent une certaine appréhension à l'idée de ne pas pouvoir anticiper cette nouveauté. Parmi tous les facteurs de perturbation, la rupture de la séparation scène - salle suscite le plus de plaisir et d'intérêt.

« C'est un des côtés original de l'ensemble. Justement le fait de *casser le côté scène-public...* » (J1)

### 1.1.2. L'influence de la nouveauté sur la réception du spectacle perçue par les spectateurs

Parallèlement, et cela pourrait sembler être un autre paradoxe, les spectateurs estiment que ce « genre » (J1) de spectacles doit rester marginal car c'est sa singularité qui lui donne sa valeur. Si toutes les formes de théâtre étaient « comme ça, on perdrait le charme de ce truc-là qui est... un peu exceptionnel » (J2). Cette apparente contradiction témoigne du fait que les spectateurs perçoivent l'impact du facteur atypique sur leur réception. Certains évoquent une forme de spontanéité, voire de « naïveté » (J1) dans leurs réactions. La découverte d'une telle forme enchante ces spectateurs novices et, à la fois, sème le doute dans leur esprit. L'habitude de ce type de forme, présagent-ils, en modifie sans aucun doute la perception. Leur manque de maîtrise de l'objet transparaît dans la difficulté qu'ils ont à le qualifier. L'abondance de certaines expressions est sans équivoque : ce « genre-là », les spectacles « comme ça », cette forme « là »... Cette impasse lexicale témoigne d'un manque de connaissance vis-à-vis de la forme, le spectacle-parcours. Les spectateurs avertis confirment cet état de fait puisque la forme ne suscite chez eux ni surprise ni engouement particuliers. C'est ce que pressent une

---

<sup>490</sup> Ce spectacle « est très *particulier*. (...) Cette proximité-là, j'l'avais pas vue. J'l'avais jamais connue... non. Non, non. Que quelqu'un vienne me prendre la main et tout ça. A part effectivement dans la rue, un clown ou des choses comme ça. Mais *cette proximité-là, j'la connaissais pas*. » (J3)

<sup>491</sup> « On nous enlève nos manteaux. On trouve pas de chaises ! [*rire*] Y'a rien pour s'asseoir et se protéger. En plus, il va falloir qu'on se déplace et il va falloir faire des choses... On ne nous avait pas prévenus et on ne nous explique pas ce qu'il faut faire à l'avance... Tout ça, *ça peut être effectivement inquiétant* puisque c'est nouveau et que *ça ne correspond pas à ce dont on a l'habitude*. » (J2)

<sup>492</sup> Une spectatrice (J3) est à la recherche de « choses qui [la] surprennent », qui l'« amusent », qui « changent » et qui soient « ludiques ».

spectatrice qui remarque qu'elle manque de repères et suppose que les spectateurs familiers réagissent différemment.

« Ces personnes-là, elles ont un point comparatif bien sûr. Bon, cela n'enlève rien à la valeur de ce que l'on ressent. Mais on peut relativiser après, quand on est... un peu plus sensibilisé à ce genre de choses... (...) J'ai toujours la comparaison avec le vin. Si on connaît pas du bon vin, ben, on croit que la piquette, c'est le bon vin ! C'est évident. [rire] » (J3)

Les spectateurs novices sont ainsi traversés par la contradiction d'avoir ressenti une expérience forte en tant que spectateur et d'analyser la part influente de nouveauté dans ce ressenti. Cette prégnance du dispositif démontre l'influence de la maîtrise des codes sur la réception d'un spectacle. Le théâtre de rue s'attache certes à contourner, détourner et bouleverser les codes à l'œuvre en salle ; il en institue néanmoins d'autres. Les spectateurs de *Je cheminerai toujours* rencontrés ne les connaissent manifestement pas et ceci explique en partie cette incidence forte du dispositif sur leur réception. Ce facteur « nouveauté » et son influence sur la perception des spectateurs nourrissent l'hypothèse de modalités de réception multiples marquées par les carrières individuelles et déterminées, dans le cas présent, par une faible fréquentation de spectacles de rue.

## **1.2. Du renvoi à soi au sentiment de groupe : une palette de ressentis subjectifs**

Léa Dant cherche à partager avec le spectateur ce qui l'a personnellement touchée pour l'amener à s'interroger sur son vécu et sa perception de la situation évoquée. L'une des intentions de *Je cheminerai toujours* est d'articuler cette dimension individuelle au groupe de vingt personnes. Comment les spectateurs ont-ils ressenti cette intention ?

### *1.2.1. Des histoires quotidiennes en écho à soi*

Les spectateurs rencontrés soulignent le côté « banal » (J1) et « quotidien » (J1, J3, J4, J5) des récits. S'ils ont été plus ou moins touchés selon les histoires, tous se sont sentis, à un moment ou un autre, renvoyés à eux-mêmes. La récolte de témoignages et de réactions spontanées à l'issue des représentations fait état de spectateurs se déclarant au contraire peu concernés ou peu émus par les récits<sup>493</sup>. La quotidienneté des récits, leur dimension anecdotique, suscitent

---

<sup>493</sup> Si certains des spectateurs rencontrés en entretiens émettent quelques réserves sur des points précis, les jugements négatifs et les critiques ont davantage été recueillis au cours de discussions informelles et dans la récolte des propos des spectateurs entendus à l'issue du spectacle. Il est probable que les spectateurs n'ayant pas apprécié le spectacle fassent partie des quelques personnes ayant refusé l'entretien. Cette constatation confirme l'hypothèse méthodologique de la situation d'entretien atténuant les jugements des spectateurs et l'exigence d'intégrer à l'analyse des paroles et témoignages spontanés récoltés hors de ce contexte. Ces propos librement

ainsi deux types de réactions très contrastés qui sont étroitement liés à l'appréciation du spectacle. Certains spectateurs, appréciant la proposition artistique et étant saisis par elle, s'identifient aux personnages en se projetant dans des situations similaires vécues<sup>494</sup> ou décèlent une dimension « onirique » (J4) au-delà du quotidien. Plusieurs spectateurs en viennent à évoquer des passages de vie personnels, à parler de leur situation familiale ou de leur métier. Ces exemples témoignent d'une transmission du passage de vie telle que Léa Dant l'envisage. A l'inverse, certains spectateurs regrettent la faiblesse du texte, voire le côté « fait-divers » (pour reprendre un commentaire entendu dans la bouche d'un spectateur) des récits. Ceux-là n'apprécient pas le spectacle et ne se sentent pas touchés. Dès lors, ils adoptent une posture de distanciation vis-à-vis des récits et de la proposition dans son ensemble. L'intention de la metteuse en scène d'immerger le spectateur dans le récit est alors réduite à néant. Les spectateurs qui n'adhèrent pas à la proposition n'y trouvent pas leur place.

### 1.2.2. De l'absence de cohésion à la communion

La toute première séquence du spectacle, *Labyrinthe*<sup>495</sup>, pose explicitement les termes du pacte de représentation. L'acteur, en amenant les spectateurs à se prendre par la main pour finir par former un cercle, traduit par le geste la situation de groupe. Selon les séances, les observations révèlent des dynamiques de groupes extrêmement variables. Un groupe peut être entraîné par un ou deux spectateurs mobiles et réactifs ou, au contraire, anesthésié par quelques personnes atones. Trois tendances de réception particulièrement contrastées quant à cet effet de groupe convoqué émergent : une gêne ressentie personnellement ou décelée chez les autres spectateurs, l'impression d'une absence de cohésion au sein du groupe et, à l'opposé, le ressenti d'une « communauté » éphémère.

Comme l'ont souligné les références aux théories de la proxémie de Hall et de la dramaturgie sociale de Goffman, la proximité physique entre les spectateurs engendre la rupture de règles de vie sociale. Au quotidien, le respect de l'autre passe par l'interdit physique (l'interdiction du touché du corps) et le contrôle de l'échange du regard (l'interdiction de scruter quelqu'un, de le fixer dans les yeux). La représentation théâtrale redistribuant les cartes de l'ordonnement des corps, elle génère un autre mode interactionnel, extraordinaire et éphémère. Dans le cas présent, la convocation d'un groupe, forcé à une proximité physique

---

exprimés permettent de se défaire partiellement d'un biais méthodologique pesant lourd dans l'analyse et l'interprétation de la réception du spectacle par les spectateurs. Voir chapitre 5, I., 2.3. Recueillir du discours.

<sup>494</sup> « C'est vrai que sur certains tableaux, il y a toujours une partie dans laquelle *je me suis retrouvé*. » (J1)

« J'ai trouvé que *la question posée est renvoyée très clairement à soi*. (...) Et toi *ton chemin de vie* ? » (J2)

« Dans chaque histoire, *j'ai retrouvé beaucoup de choses... de moi*. » (J4)

<sup>495</sup> Schémas scénographiques, *Labyrinthe*, p.1

dans un espace confiné, entraîne nécessairement des perturbations. Le cercle formé par l'acteur de *Labyrinthe* introduit un code compris par tous : il est toléré de regarder son voisin. Les spectateurs peu familiers de ce type de dispositifs sont particulièrement sensibles à cette règle exceptionnelle. Le regard porté s'accompagnant d'un jugement, certains spectateurs ressentent une gêne ou un malaise. Cette exposition de soi représente un danger<sup>496</sup>. Certains spectateurs imposent alors physiquement une distance afin de se protéger de cette trop grande proximité. Ils prennent du recul, s'écartent, se détachent du groupe. Pour ce qui concerne les spectateurs n'appréciant pas la proposition, il s'avère impossible d'adhérer à la cohésion du groupe. Sa constitution est ressentie comme un artefact subi et les amène à s'en démarquer. Un spectateur estime que l'effet n'a pas été atteint lors de la séance à laquelle il a pris part.

« Pour moi, c'est le signe de quelque chose du groupe qui ne se fait pas entre nous. Je dis entre nous parce que j'en fais partie... Mais c'est très dur à trouver ! » (J4)

Les perceptions et comportements des spectateurs attestent de la délicatesse de la tentative. Leurs réactions témoignent de modes de réception à la fois cohérents et contrastés. Ceux qui n'ont pas été conquis par les récits ne le sont pas non plus par le dispositif scénographique. A l'inverse, des spectateurs enthousiastes sont très marqués par l'effet de groupe qu'ils ressentent intensément. Une spectatrice, particulièrement émue, évoque une « complicité » et une « alchimie » qui ont émergé entre les spectateurs<sup>497</sup>. Une autre partage cette émotion vive suscitée par l'effet de groupe. Elle décrit une « aventure » partagée.

« Le moment où on s'est tous pris la main les uns après les autres pour former une espèce de ligne. Tout en silence, ça crée tout de suite une espèce de petite communauté... Enfin, tout de suite on rentrait dans un espèce de jeu qui était agréable. On était invité à jouer tous ensemble, à partager quelque chose. » (J5)

Ces ressentis extrêmement variables allant d'une impression de communion à la frustration d'une absence de cohésion sont à l'image de la diversité des séances observées. Chaque groupe développe une énergie ou une inertie propre et il s'avère difficile de cerner les facteurs

---

<sup>496</sup> « Ce regard, cette peur du jugement de l'autre jouent énormément dans ce genre de spectacle je trouve. Parce qu'effectivement, comme je l'ai dit, *on a le regard des autres spectateurs sur nous*. Du coup, on se dit : "Mince, moi j'ai pas prévu de monter sur scène !" [rire] (...) Je crois que c'est pour ça que beaucoup de gens sont... C'est pas qu'ils sont réticents mais ils se protègent en fait, beaucoup. (...) [O]n a beaucoup de barrières sociales, de barrières de peur, de jugement. » (J2)

« Il y a un moment où on se retrouve tous... (...) On se retrouve tous seuls à se regarder un peu comme... pas comme des cons mais *on est un peu gênés d'être qu'entre nous*, qu'entre spectateurs, sans acteur... » (J5)

<sup>497</sup> « On n'ose à peine se regarder, on se fait des petits sourires de *complicité* etc. Au fur et à mesure, ça s'installe... avec des gens qu'on connaît pas. Tout d'un coup, *y'a quelque chose qui se passe* parce que on se tient les mains, on doit se regarder... (...) Y'a quelque chose qui fait qu'on devient un groupe. Ça, c'est étrange. (...) J'ai senti un malaise... au départ. Et puis très vite, ça disparaît. J pense que c'est pour ça qu'on est émus en sortant du spectacle. Parce qu'y a... *une espèce de communion* qui a existé pendant un moment et qui "plouc !"... s'en va à la fin. » (J3)

déterminants la dynamique qui s'instaure. Les spectateurs rencontrés en entretiens ont été observés dans le cadre de la séance à laquelle ils ont assisté et leur témoignage semble même parfois en décalage avec ces observations. Tandis qu'un groupe a semblé peu réactif aux codes et au cheminement, une spectatrice raconte avoir vécu une expérience intense. Deux types de réactions opposés cohabitent parfois au sein de la même séance, témoignant des larges écarts de réception qu'une même représentation peut générer.

### 1.3. L'impact de la mise en mouvement

Au-delà des perceptions individuelles dont la singularité est attestée, certaines réactions sont davantage unanimes, pointant des tendances réceptionnelles de fond qui outrepassent les subjectivités. C'est le cas de l'impact de la mise en mouvement des spectateurs.

#### 1.3.1. *Se sentir « actif »*

L'activité corporelle devient synonyme de forme marginale et accentue le sentiment de nouveauté. Selon les spectateurs, le fait d'être en mouvement entraîne un certain « éveil » (J3), un regard différent (J2), cela a un « côté un peu plus ludique... que d'être assis » (J4), « ça change du fait de rester sur place, assis et vraiment en spectateur complètement inerte » (J1). Dans l'esprit des spectateurs, l'activité physique induirait une activité mentale tandis que l'inactivité physique tendrait à engendrer une posture davantage « passive » (J1, J3, J5), susceptible de générer du décrochage<sup>498</sup>. Le mouvement engendrerait une attention plus intense, une écoute en apparence plus simple et naturelle<sup>499</sup>. La mise en mouvement des spectateurs les conduit à opérer une opposition entre le mouvement associé à l'éveil et à l'écoute alerte et la position assise, caractéristique du théâtre de salle, associée à l'inactivité, pour ne pas dire l'ennui. Cette prégnance du mouvement dans la réception du spectacle par les spectateurs fera l'objet d'un approfondissement ultérieur dans la mesure où elle s'inscrit dans une dichotomie persistance dont la problématique dépasse le cas de *Je cheminerai toujours* et le champ strict du théâtre de rue.

---

<sup>498</sup> « [I]l arrive souvent dans les spectacles qu'il y ait *des moments de... flottement*. » (J5)

<sup>499</sup> « Le fait d'être en mouvement fait que je suis sûr d'accrocher intellectuellement derrière. » (J1)

« L'effet d'un spectacle comme ça, c'est plutôt qu'on est peut-être plus un peu... en dynamique. *On est plus à l'écoute*. (...) [E]lle est plus vive. Elle est plus constante. » (J2)

« [L]a présence du corps aide à être... *actif aussi pour écouter ce qui se passe*. » (J3)

### 1.3.2. Le spectacle vécu comme une expérience

Les réactions des spectateurs en adhésion sont marquées par l'impression d'être « dans » le spectacle. Ce sentiment d'être « dedans » correspond au fait que les spectateurs sont présents dans leurs corps puisqu'ils sont amenés à manipuler des objets et à se déplacer. Le facteur de la mise en mouvement entre donc en synergie avec l'implication corporelle pour décupler un sentiment « d'en être ».

« On a l'impression, vraiment, de *faire partie de l'ensemble*. » (J1)

« Moi j'étais à fond *dedans*. (...) [O]n se sent impliqué. (...) C'est un peu nous qui *faisons partie* du spectacle, enfin c'est ce que j'avais comme impression. » (J2)

« Oui, j'étais *dedans*. (...) [M]oi je me suis fait complètement *embarquée*. (...) *On a eu une expérience ensemble*. (...) J'ai *vécu* quelque chose avec des gens. (...) [E]nfin, là c'est *une expérience vraiment physique*. » (J3)

« Même concrètement, *physiquement*, le fait qu'on évolue... qu'on change de lieu... (...). Oui, y'a cette idée d'expérience quand même. » (J5)

Si parmi les spectateurs rencontrés en entretien, tous évoquent (à des degrés divers) cette implication corporelle et le plaisir qu'elle engendre, d'autres spectateurs n'en ont pas fait l'expérience. Ceux pour qui ni le principe du cheminement ni l'effet de proximité du petit groupe ne génèrent de sensations particulières (voire ne sont pas appréciés) restent en toute logique à l'écart d'une telle implication. La phase de mise en condition n'a pas fonctionné.

Pour ce qui concerne les spectateurs en adhésion, il n'est pas question d'un spectacle mais d'« une aventure » (J2, J5), d'« une expérience » (J3, J5), d'« un voyage » (J2, J5). Ils ne disent pas y avoir assisté mais l'avoir « vécu » (J2, J3, J4, J5). La récurrence du modèle expérientiel tout comme le renvoi permanent aux impressions et au ressenti personnel font largement écho à la recherche de la metteuse en scène qui tente d'amener le spectateur « à vivre un moment ». Un tel ressenti a pour conséquence de brouiller, dans l'esprit de certains spectateurs, la perception de leur statut au cœur du spectacle. Il leur devient délicat de qualifier leur place au sein de la proposition. Le vocabulaire auquel ils ont recours illustre cette confusion. Ils évoquent les notions de « participation » (J1, J3, J5) et « d'implication » (J2). Ce trouble est particulièrement manifeste parmi les spectateurs novices pour qui il s'agit d'une nouvelle forme d'expérience théâtrale. Participation ? Implication ? Spectateur ? Acteur ? Actif ? Les termes se mélangent et les lapsus se multiplient<sup>500</sup>. Cette confusion des

---

<sup>500</sup> « C'est-à-dire que c'étaient plutôt des personnes habituées à *participer* à des spectacles... ou à *assister* à des spectacles... » (J1)

genres confirme une hypothèse déjà validée. La réception du spectacle par les spectateurs est très fortement influencée par leurs pratiques et connaissances de la forme proposée. Si chaque spectacle est singulier, l'analyse des réactions des spectateurs de *Je cheminerai toujours* montre que la familiarité avec les formes dites non-frontales où le spectateur est mis en mouvement tend à minorer l'effet de ces partis pris scéniques. Au contraire, un spectateur vierge de ce type d'expérience est troublé par le bouleversement de sa place et se trouve confronté à des questionnements quant à son statut.

## 2. La gestion de l'ambiguïté fondatrice par les spectateurs

### 2.1. Une situation fondée sur le paradoxe fondateur du théâtre

Les expressions et mots « participation », « faire partie de », « implication », « impliqué(e) » sont associés de manière redondante à la conjonction « même si ».

« Je me sens impliquée parce que je sens que petit à petit, je fais partie du spectacle. (...) *Même si...* au fond, *on sait bien* que ces comédiens, ils font ce spectacle quatre fois par jour et qu'ils le font avec d'autres personnes aussi... » (J2)

C'est l'ambivalence de l'affirmation « Je sais bien... mais quand même », le paradoxe fondateur du théâtre. La configuration qu'induit le dispositif de *Je cheminerai toujours* du point de vue de la place du spectateur approfondit et intensifie ce paradoxe jusqu'à une certaine ambiguïté qui a été décrite. Le spectateur se doit d'être dans l'expérimentation tout en acceptant le cadrage imposé par le spectacle. L'expression d'un tel « même si » manifeste le fait que les spectateurs ne perdent jamais de vue ce cadre qui les englobe, malgré la perturbation du contexte théâtral.

« *Même si* on est invité à participer, *on reste quand même* des spectateurs. Faut pas non plus inverser les rôles. » (J1)

« *On reste* dans nos rôles respectifs. (...) *On restait quand même à notre place de spectateur...* » (J5)

Les spectateurs se décrivent à la fois comme actifs dans la représentation et très largement guidés dans leurs agissements<sup>501</sup>. Ils vivent une expérience forte due à leur implication

---

« Je trouve ça super les spectacles de rue mais... je crois qu'il faut un sacré jeu des spectateurs... euh, des comédiens ! » (J2)

« C'est peut-être aussi ça d'être... *J'allais dire "acteur"...* en pensant au spectateur... [rire] Je sais pas, y'a "acteur" dans "spectateur" ? Non... même pas... » (J4)

<sup>501</sup> « *Même si ce spectacle se veut atypique, il impose lui aussi une norme finalement.* La norme, c'est que le spectateur, il est censé suivre tout dans la ligne et pas déroger. » (J2)

« *C'est quand même très guidé ce qu'on est invité à faire.* On est quand même là pour (...) partager quelque chose ensemble mais en suivant les indications qui nous sont données. (...) [C]ette participation est un peu

corporelle tout en ayant parfaitement conscience que tout ceci n'est qu'un jeu. D'où la récurrence de l'expression « jouer le jeu » (J2, J3, J5) qui souligne, dans ce cas précis, l'adaptation du spectateur aux règles posées par le spectacle. Tous, y compris ceux qui, par précaution, se disent peu habitués à ce genre de spectacle, comprennent immédiatement qu'il existe un code, jugé plus ou moins rigide par les uns et les autres. L'enjeu de la proposition est par conséquent double et presque contradictoire : faire admettre la règle du jeu (les acteurs guident, les spectateurs doivent, au sens propre, suivre le mouvement) et amener le spectateur à y trouver une certaine liberté. « Jouer le jeu », c'est tout simplement jouer le jeu du théâtre. On joue à être spectateurs. Emerge alors la figure tutélaire du « bon spectateur », le spectateur fantasmé : celui qui respecte le code et se comporte convenablement selon les intentions et anticipations de la mise en scène.

« Même si on est invité à jouer, c'est quand même... attendu... On est invité à jouer mais on est invité à jouer notre rôle de spectateur et... *on reste dans... des rails attendus.* (...) (...) [I]ls ne cherchent pas à te faire jouer, ce sont eux les acteurs. » (J5)

## 2.2. Deux positionnements archétypiques en cohabitation

Ce cadre imposé est accepté et ressenti de façons très différentes selon les spectateurs. Si le code est décrypté rapidement par tous, certains le trouvent contraignant quand d'autres l'appréhendent comme une position agréable. Malgré les singularités individuelles, deux positionnements archétypiques cohabitent : l'adhésion (immersion dans la proposition artistique), la distance (recul vis-à-vis de la proposition).

Deux spectatrices (J3, J5) rencontrées apprécient d'être guidées et prises en charge par la proposition artistique<sup>502</sup>. Elles incarnent le positionnement d'adhésion absolu. Elles ont renoncé à toute distance pour se laisser emporter par le spectacle. Leurs témoignages entrent en résonance avec la démarche de Léa Dant qui estime que pour « vivre » cette proposition, « il ne faut pas être en position de spectateur »<sup>503</sup>. L'implication corporelle, la thématique qui se veut intimiste, la faible jauge, la proximité, etc. ces partis pris artistiques doivent amener les spectateurs à se sentir « dedans » et non « devant ». Plusieurs spectateurs épousent donc cette démarche en opposant un ressenti « naturel », fondé sur l'expérience physique du spectacle<sup>504</sup> au fait d'être en distance, d'être un « spectateur tout simple » (J1). Le fait

---

balisée. Et là, il n'y a pas eu de... sortie de route ! (...) On est aussi dans une attitude malgré tout de passivité : *c'est pas nous qui menons la barque, c'est eux.* » (J5)

<sup>502</sup> « Ça me plaît peut-être un peu aussi d'être... pas d'être dirigée mais de... voilà, c'est plus trop ta responsabilité, toi, tu suis... (...) *C'est une position confortable.* » (J5)

<sup>503</sup> Citation extraite d'une conversation informelle avec Léa Dant.

<sup>504</sup> « [I]l y avait tous les sens en éveil ! » (J3)

d'accepter de « jouer le jeu » et d'être « embarqué » par le spectacle est ainsi associé à une forme de lâcher prise. Ces spectateurs se disent « bon public » (J1, J2). Être bon public, ce serait accepter le code et parvenir, en même temps, à oublier l'état de la situation, à s'y abandonner pour en profiter pleinement. Ces spectateurs enthousiastes ont conscience que d'autres n'acceptent pas ce pacte de représentation qui consiste à se voir conférer une implication mesurée. Une spectatrice remarque que certaines personnes rejettent l'idée de faire croire aux spectateurs qu'ils sont acteurs<sup>505</sup>. C'est sur ce point spécifique que *Je cheminerai toujours* suscite les plus grandes différences de positionnement. Alors que certains spectateurs interrogés manifestent un enthousiasme vif, d'autres regrettent la portée limitée de ce cadre jugé rigide. Ces derniers restent dès lors dans un positionnement de distance, en extériorité vis-à-vis du spectacle. Un spectateur analyse la situation comme étant une prise d'otage du spectateur à qui l'on fait croire qu'il est acteur (au sens d'agissant) alors qu'il n'a, en réalité, aucun libre arbitre.

### ***Synthèse - Le pari d'une posture spectatrice monolithique***

En accord avec le statut du spectateur dans la démarche artistique de sa metteuse en scène, le spectacle *Je cheminerai toujours* repose sur un spectateur en état de complète adhésion. Une telle approche de la situation théâtrale ne laisse que peu de place à la distanciation et c'est dans cette logique que Léa Dant en vient à rejeter la notion de représentation et à relativiser celle de spectateur. Le spectateur se doit d'être « dedans ». C'est ce à quoi une spectatrice fait référence en remarquant qu'ils « travaillent aussi avec la bonne volonté des spectateurs, ceux qui se sentent vraiment impliqués ou ceux qui se disent : "Bon ben apparemment faut faire ça, on le fait" » (J2). L'analyse explique ainsi les réactions tranchées que sont susceptibles de générer les spectacles de Léa Dant. Si le spectateur n'accède pas à la posture d'abandon et d'adhésion qu'exige la proposition, il ne pourra faire l'expérience du spectacle. En adoptant le parti pris de n'offrir qu'une seule posture au spectateur, la metteuse en scène tente le pari de parvenir à l'embarquer. Le *Voyage en terre intérieure*, de par les conditions de réception intenses qu'il propose, tend à faire lâcher prise aux spectateurs, même les plus réfractaires à l'abandon. *Je cheminerai toujours* convoque moins systématiquement cette posture d'adhésion. Celle-ci est étroitement liée à l'appréciation du spectacle et les spectateurs portant

---

« [L]e côté *naturel* revient, j'dirais, quasiment... *naturellement* ! » (J1)

<sup>505</sup> « [C]e qui est énervant, c'est... dans ce que je comprends de ce que j'ai pu entendre, c'est le fait que c'est du flan, qu'on fait semblant. *On fait semblant d'être différent en invitant les spectateurs à être des acteurs.* (...) En tout cas, c'est comme ça que c'est ressenti... de faire semblant... *de créer une fausse spontanéité en gros.* » (J5)

un jugement négatif rejette le dispositif et adopte de fait une posture de distanciation que la proposition artistique n'offre pas vraiment.

Cette première étude de cas offre d'ores et déjà des clés de compréhension quant aux facteurs influant la réception des spectacles par les spectateurs. Dispositif scénographique et mise en mouvement des spectateurs se confirment comme deux variables cruciales.

## Chapitre 6b – Trois spectacles pour prismes d’observation – *Rendez-vous*, No Tunes International.

### Le spectateur en marche

La place du spectateur au cœur de la démarche artistique de No Tunes International s’apparente à un archétype du théâtre de rue. En investissant un quartier d’une ville, de préférence loin de l’agitation des festivals, les spectacles de forme légère de Fabrice Watelet reposent essentiellement sur le jeu de l’acteur et ont pour intention de provoquer une rencontre entre artistes et spectateurs autour de thématiques à la fois quotidiennes et intimes. Le spectateur s’implique avec plaisir dans ces déambulations où l’intégration dramatique joue un rôle majeur. Il peut aussi choisir d’aborder le spectacle d’un point de vue distancié, observant la situation globale en cours. Le spectacle *Rendez-vous* permet d’analyser la relation acteur - spectateur dans un contexte d’ouverture dans l’espace public, ainsi que les réactions du public à l’égard d’une intégration dramatique.

<b>DÉCRYPTAGE <i>RENDEZ-VOUS</i></b>			
<i>No Tunes International, création 2003</i>			
<b>Contextes de diffusion</b>			
<i>Paramètre 1a</i> <i>Le festival</i>	<i>Paramètre 1b</i> <i>La saison</i>	<i>Paramètre 1c</i> <i>La diffusion ponctuelle</i>	
Diff. possible en festival	Diff. possible en saison	Diff. possible en diff. ponctuelle	
<b>Temporalités</b>			
<i>Paramètre 2a</i> <i>La non-convocation</i>	<i>Paramètre 2b</i> <i>La convocation</i>	<i>Paramètre 2c</i> <i>La résidence</i>	
	Convocation sans réservation avec jauge limitée Jauge : 100 à 200		
<b>Théâtralisation du spectateur</b>			
<i>Paramètre 3</i> <i>Confinement/Ouverture</i>	<i>Paramètre 4</i> <i>Mobilité/Immobilité</i>	<i>Paramètre 5</i> <i>Acteurs/Assistance</i>	<i>Paramètre 6</i> <i>Zones de proximité</i>
Spectacle en ouverture	Déambulatoire	Demi-cercle et côte à côte	Proche, intime
<b>Dramatisation du spectateur</b>			
<i>Paramètre 7</i> <i>Fiction</i>	<i>Paramètre 8</i> <i>Adresse au spectateur</i>	<i>Paramètre 9</i> <i>Engagement du spectateur</i>	
Intégration dramatique	Adresse directe Dialogue	Spectateur impliqué	

Tableau 11. Grille de décryptage appliquée au spectacle *Rendez-vous*.

La grille de décryptage souligne les partis pris de la proposition : une jauge relativement faible, dans un espace en ouverture sur la ville, une relation de proximité entre acteurs et spectateurs, une intégration dramatique induisant des interactions (dialogue) et une posture d’engagement pour le spectateur.

# I. Analyse du spectacle

## 1. Contextualisation

### 1.1. No Tunes International : une « jeune compagnie »

Fabrice Watelet se souvient d'avoir « toujours été dans la rue », d'avoir toujours eu « un contact avec un public ou du monde »<sup>506</sup>. Adeptes de l'école buissonnière, il a toujours été dehors. D'une compagnie de jonglage et d'acrobaties, il rejoint la compagnie Turbulence, à Châlons-en-Champagne où il apprend le métier d'acteur. De Fassbinder à Enzo Corman, Fabrice Watelet travaille le texte, le jeu et le mouvement. Il part ensuite pour Marseille où il rejoint la compagnie Générrik Vapeur. Il collabore également avec la Compagnie Off et joue dans *Théâtre à la Volée*, création de Michel Crespin alors directeur de Lieux Publics.

« Et après j'en suis arrivé à en avoir marre moi d'être dans des gros trucs, à conduire des camions, à monter des décors, à me tuer, à être prêt dix minutes avant pour jouer... à avoir les mains encore sales... à ne pas prendre de plaisir à mettre un costume... à ne même pas avoir le temps d'avoir le trac... »

Motivé par un profond désir de jeu, par l'envie de pouvoir entrer en contact simplement et directement avec les spectateurs hors d'un contexte très spectaculaire et par la volonté de « mettre des mots dans la rue », Fabrice Watelet décide de créer sa propre compagnie. La rencontre avec la Scène nationale Culture Commune est déterminante ; Chantal Lamarre, directrice, lui propose d'accompagner ses premières créations. Puisqu'il s'agit de travailler avec peu de moyens<sup>507</sup>, la compagnie est baptisée No Tunes International. L'année 2002 est l'année de sa naissance et de sa première création, *Les Facteurs*. Deux facteurs à la Tati embarquent le public en promenade dans un quartier et, sonnant aux portes, se chargent de lire à haute voix de fausses lettres (d'amour, de délation, d'adultère, d'huissier ou encore des impôts) aux habitants non prévenus qui voudront bien leur ouvrir... Le spectacle dépend tout autant des deux acteurs que des habitants qui leur répondent. Forme légère, enjouée et imprévisible – les deux facteurs improvisent largement en fonction des réactions des habitants et des spectateurs présents – ce spectacle connaît un succès sans faille depuis sa création.

Fabrice Watelet enclenche dès 2003 une nouvelle création, *Rendez-vous*, objet de notre étude de cas. En novembre 2004, une collaboration se noue avec l'écrivain Emmanuel Schaeffer

---

<sup>506</sup> WATELET Fabrice. Entretien réalisé le 21 février 2005. Retranscription en annexes. Toutes les citations sont extraites de cet entretien, sauf autre indication en note de bas de page.

<sup>507</sup> « Toujours pas de camion, ni de bus, pas de chapiteaux, pas d'animaux, que de l'humain. » Dossier de présentation du spectacle, annexes.

pour le texte d'un nouveau spectacle. 2006 voit ainsi naître *Les noceurs*, nouvelle déambulation de théâtre de rue de forme légère. Un soir déprimé d'anniversaire, deux fêtards invétérés parcourent les rues de leurs sorties et révèlent l'autre réalité de la masculinité, celle du doute, de la peur et d'une certaine incompréhension des femmes. Dans *Les noceurs*, comme dans *Rendez-vous*, la musique tient une place importante. Les deux acteurs sont accompagnés par deux musiciens, doubles musicaux dont les airs de guitare reflètent les états d'esprit traversés.

En 2007, la compagnie est toujours implantée à Marseille. Fabrice Watelet, qui joue par ailleurs dans d'autres projets, ne cherche pas à la structurer davantage pour le moment. No Tunes International doit rester un outil souple et léger, à l'image des spectacles. La prochaine création, *Cavale*, de nouveau un déambulateur, est prévue pour 2008.

### **1.2. *Rendez-vous* : une forme légère pour un sujet de fond**

Comment rendre compte du paradoxe auquel Fabrice Watelet s'est trouvé confronté le jour de la crémation de son meilleur ami, brutalement décédé ? Ce fut à la fois le pire et le plus beau jour de sa vie. Comment parler de la mort et de la tragique disparition d'un être cher ? « Le propos du spectacle repose sur deux envies : mettre en scène un sujet aussi plaisant que celui de l'amitié et mettre en scène un sujet aussi tabou que celui de la mort. »<sup>508</sup> Poursuivant une démarche artistique autour de la notion « d'intime extérieur », Fabrice Watelet voit là l'opportunité d'aborder une thématique certes sensible mais susceptible de convoquer une connivence avec les spectateurs : « les spectateurs (...) seront forcément les amis de notre ami »<sup>509</sup>. *Rendez-vous* confirme l'orientation de la démarche artistique privilégiant légèreté, humour, réalisme, relation de proximité et de complicité avec le public.

Le spectacle raconte l'histoire d'un trio adepte des 400 coups, Pierre (Fabrice Watelet), Paul (Laurent Luci) et Jacques. Pierre et Paul se retrouvent pour honorer la mémoire de Jacques, disparu. Paul, musicien, rythme les textes et les séquences de marche au son de sa guitare branchée sur un petit ampli portable. Pierre raconte l'histoire et entre en contact avec le public. Les spectateurs (de 100 à 200) se voient transformés en un cortège funèbre composé de copains d'enfance et de membres de la famille qui suivent Pierre et Paul dans une dernière promenade d'une heure dans le quartier de leur enfance. La maison de Jacques, l'école, le bar, l'église... La déambulation est ponctuée d'arrêts qui sont l'occasion d'une séquence du récit. Le spectacle s'achève autour d'un verre à la santé de Jacques.

---

<sup>508</sup> Dossier de présentation du spectacle, op.cit.

<sup>509</sup> idem

### 1.3. Contexte des observations de terrain

*Rendez-vous* n'a pas été suivi dans sa phase de création. Les observations se sont déroulées au cours de l'année 2005, alors que le spectacle, déjà rodé, entamait sa troisième année d'exploitation. Le spectacle, toujours gratuit, a été suivi dans des contextes de diffusion divers<sup>510</sup>. De fortes différences de comportements des spectateurs, notamment de réactivité aux principes de déambulation et d'interpellation, ont été observées et permettent d'approfondir l'analyse de la logique du spectacle. Les spectateurs rencontrés en entretien ont assisté à une représentation le samedi 5 juin à Paris, dans le cadre du festival Onze Bouge<sup>511</sup>, dans le 11<sup>ème</sup> arrondissement, à Bastille.

## 2. Analyse du texte - La primauté donnée à l'histoire<sup>512</sup>

### 2.1. Un texte autobiographique

Si Fabrice Watelet quitte les grandes formes spectaculaires, c'est pour trouver un positionnement d'acteur aux prises avec des mots et en relation de jeu avec le public. Dès l'origine de la création de la compagnie, il souhaite avoir recours à des textes et revendique qu'il n'est pas nécessaire de « gueuler pour être entendu. Bien au contraire... Plus tu parles doucement, mieux on t'écoute ».

« Mon souci primordial de mise en scène sur ce spectacle de rue, en dehors de la direction d'acteurs et de l'organisation des situations était de réussir l'apparition de texte dans une forme déambulatoire. Ces morceaux de texte basés sur la mémoire collective ont prouvé que le public dit de rue n'avait pas peur des mots et encore moins des acteurs même dans un spectacle ballade. »<sup>513</sup>

A partir d'histoires et d'anecdotes vécues, Fabrice Watelet souhaite faire surgir en chaque spectateur des souvenirs personnels. Dans ce spectacle autobiographique, la distinction entre l'acteur et son personnage s'avère souvent floue. A travers ce récit inspiré de sa vie, l'auteur tente d'aborder de manière universelle la thématique de la mort et du souvenir des disparus.

La présence d'un texte écrit constitue alors une première pour la compagnie. Elle n'empêche en rien l'adjonction d'improvisations que Fabrice Watelet assimile à des lazzi, lui qui se dit

---

<sup>510</sup> Dans le cadre des Préambules des Monts de la balle, dans les Monts du Forez, *Rendez-vous* a été observé le samedi 7 mai à 19h à Lézigneux et le dimanche 8 mai à 18h à Roche-en-Forez. Le spectacle a également été observé le samedi 18 juin dans le cadre du festival Les Invités à Villeurbanne et le samedi 5 juin à Paris, dans le cadre du festival Onze Bouge.

<sup>511</sup> Le festival Onze Bouge est un festival pluridisciplinaire (théâtre, cinéma, danse, arts de la rue, musique) produit par la mairie du 11<sup>ème</sup> arrondissement parisien. Le festival dure une dizaine de jours et se déroule dans de multiples lieux et salles de l'arrondissement. La plupart des spectacles sont gratuits. ([www.festivalonze.org](http://www.festivalonze.org))

<sup>512</sup> Texte, annexes.

<sup>513</sup> Dossier de présentation du spectacle, op. cit.

touché par une « déformation professionnelle » due à une longue pratique de la *commedia dell'arte*. Le texte de chaque séquence est néanmoins figé et l'acteur met un point d'orgue à le respecter. Les incartades en réaction au contexte doivent s'insérer dans le texte sans en empêcher la compréhension ni s'y substituer. Le texte est perméable à une irruption de la réalité. Il n'induit pas de quatrième mur, la négation du contexte d'exécution du spectacle.

« [F]orcément, y'a des choses qui viennent se greffer, y'a des impros. (...) C'est-à-dire que tu commences le texte, y'a un truc qui arrive, un imprévu... On est devant la maison de l'amour, y'a une dame qui ouvre sa fenêtre, je suis obligé de la calculer ! (...) [Si je ne l'attrapais pas], j'aurais l'impression de pas faire de la rue ! (...) [J]'aurais l'impression de... faire le travail à moitié. »

## 2.2. Un cas d'école d'intégration dramatique<sup>514</sup>

*Rendez-vous* se caractérise par une simplicité revendiquée qui s'assortit d'un désir d'authenticité<sup>515</sup>. Le texte est à l'image de cette approche modeste et réaliste. Le personnage raconte ses souvenirs aux spectateurs, comme quiconque raconterait une anecdote vécue à une connaissance. C'est la place du spectateur au sein du spectacle, et au cœur même du texte, qui donne sa force à l'histoire. Sans la relation « qu'on a avec le public » estime Fabrice Watelet, « y'a pas de spectacle. Sans ça c'est... insipide... C'est pas le texte que j'ai écrit qui suffirait à remplir les gens... » *Rendez-vous* constitue un cas d'école d'intégration dramatique, les spectateurs devenant figurants de l'histoire racontée.

### 2.2.1. Une séquence inaugurale clé

Le texte s'articule autour de neuf séquences<sup>516</sup> qui constituent autant d'étapes du déambulatoire. La première séquence, *Arrivée*, agit comme un sas de codification fictionnel. Le spectateur est intégré à l'histoire ; sa place au cœur du récit est d'emblée imposée.

« Mesdames, Mesdemoiselles, Messieurs, nous sommes particulièrement émus aujourd'hui.  
Tristes et en même temps heureux que **vous** soyez si nombreux à avoir répondu présents.  
**Vous** avez **tous** bien connu Jacques.  
**Vous** l'avez **tous** fortement aimé, que ce soit de manière amicale, professionnelle ; et beaucoup d'entre **vous** [*regards sur les femmes*], de façon plus charnelle... »<sup>517</sup>

<sup>514</sup> Voir chapitre 4, II., 4.1. Paramètre 7 – Fiction.

<sup>515</sup> « On a trouvé une bonne alchimie, mais parce que c'est très simple. »

<sup>516</sup> *Arrivée*, *La maison de Jacques*, *Le bistrot*, *La première fois*, *L'école*, *La semaine des 4 jeudis*, *L'église*, *La Boulangère*, *Les anges*. Les séquences sont jouées dans des ordres différents selon les parcours des déambulations, sauf *Arrivée* et *La maison de Jacques* qui sont toujours jouées en première et deuxième séquences et *Les anges* en séquence de fin. La séquence *La Boulangère* n'a pas été jouée lors de la représentation observée à Paris.

<sup>517</sup> *Arrivée*. Texte, op. cit. Les extraits sont soulignés en gras par nous.

La récurrence du pronom « vous » dès les premières lignes pose les bases fictionnelles du pacte de représentation. Le groupe de spectateurs vient d'être transformé en un cortège funèbre. Les spectateurs sont censés connaître Jacques, Pierre et Paul. Fabrice Watelet incite les spectateurs à entrer dans le jeu et à accepter cette situation narrative : « Fermez les yeux et souvenez-vous !!! »<sup>518</sup> Cette première séquence est également le sas de transmission du code du spectacle : « (...) vous êtes là... Prêts à l'accompagner dans sa dernière balade, sa dernière virée. »<sup>519</sup> Pierre et Paul embarquent les spectateurs sur les traces de Jacques, à la recherche des bons souvenirs qui restent d'une vie. Les deux clés du spectacle sont maintenant livrées, il s'agit d'une promenade, prétexte à une histoire.

Par la suite, hormis deux adresses directes incluses dans le texte et une didascalie impliquant que l'acteur cite des noms en désignant des spectateurs<sup>520</sup>, l'intégration textuelle du spectateur est abandonnée. Une fois l'intégration dramatique acquise, le texte se concentre sur l'histoire. Le spectateur entre alors davantage en identification avec les personnages, aidé par la récurrence du pronom « on », utilisé pour désigner le trio. De la description des parties de billes dans la cour de l'école aux séances de catéchisme ou aux premiers baisers, les spectateurs sont renvoyés à leurs propres souvenirs. Les dernières lignes du texte témoignent de l'aspiration de Fabrice Watelet à aborder, au-delà de l'histoire de Jacques, la thématique de la mort et, plus encore, de l'envie de vivre. La décontextualisation du récit offre à chaque spectateur une transposition possible avec sa propre vie, et, ce faisant, suscite une émotion particulière liée à l'idée de continuer à vivre malgré la perte d'êtres chers.

« Cette histoire aurait pu se passer ici ou ailleurs, ça n'a pas d'importance.

On a seulement eu envie de parler d'amitié, de copains, d'enfance.

On voulait célébrer un inaperçu, un frère inaperçu, pour persuader tous les inaperçus de la terre que le monde est plus vaste une fois qu'ils y ont séjourné. »<sup>521</sup>

### *2.2.2. Les dialogues avec les spectateurs : un texte composé non écrit*

La place du spectateur repose également sur les échanges interpersonnels que Fabrice Watelet provoque en dehors des étapes, pendant les phases de marche. Ces situations d'adresse directe dialoguée échappent au texte écrit. Le spectateur s'y trouve en situation de parler avec le personnage. Le voilà, dans une certaine mesure, en pleine fiction. Fabrice Watelet attend du spectateur interpellé qu'il entre dans l'histoire et réponde de manière cohérente. Ces interactions dialoguées, certes non écrites mais composées et maîtrisées par l'acteur,

---

<sup>518</sup> *Arrivée*. Texte, op. cit.

<sup>519</sup> idem

<sup>520</sup> *La première fois*. Texte, op.cit.

<sup>521</sup> *Les anges*. Texte, op.cit.

renforcent l'intégration dramatique des spectateurs. S'il n'est certes ni écrit ni figé, ce texte existe tel un répertoire mental dans lequel l'acteur irait piocher la bonne remarque. Ce sont les lazzi de la commedia dell'arte à laquelle il fait référence. « Tout est écrit... dans notre tête, explique-t-il, même si c'est pas sur le papier... » Cette part d'improvisation textuelle, dont a été soulignée la parfois délicate articulation avec le texte écrit, repose sur la capacité de l'acteur à rebondir et à composer avec le réel de l'environnement de la représentation. Fabrice Watelet incarne à ce titre la figure de l'acteur, Sisyphe du théâtre de rue<sup>522</sup>. Il superpose une histoire à la ville et se montre à l'écoute de l'irruption de celle-ci dans le récit. Puisant dans un répertoire de réparties et commentaires, il compose entre trame fondamentale du spectacle (le texte écrit) et interpellations et réactions au réel qui l'entoure.

### **3. Analyse du dispositif scénographique<sup>523</sup>**

*Rendez-vous* se caractérise par un dispositif scénographique minimaliste. C'est l'archétype du spectacle léger. Outre l'importance cruciale apportée à l'histoire, trois facteurs sous-tendent le spectacle : la ville, le principe de déambulation et une démarche fortement interactionnelle.

#### **3.1. La ville, entre décor et réalité**

##### *3.1.1. Un effet disruptif dans la ville*

La construction du texte reposant sur les souvenirs inspirés par des lieux marquants de l'enfance, l'histoire de *Rendez-vous* est étroitement liée à la ville. Le principe d'intégration dramatique induit une relation particulière à la ville où est diffusée le spectacle puisque l'acteur prétend que l'histoire racontée s'y est déroulée. La ville est mise en fiction par Fabrice Watelet qui se l'approprie, sans se soucier de l'adéquation entre le récit et la réalité des faits. L'essentiel est de repérer l'endroit le plus adapté à la séquence, quitte à jouer sur le flou entre « le vrai et le faux ». Le cadre scénographique du spectacle est la ville en elle-même, pour elle-même. C'est le principe de la préhension sur l'espace public comme mode de transfiguration de la ville en scène et en fiction qui a été analysé<sup>524</sup>. *Rendez-vous* s'inscrit dans la ville et en fait un personnage à part entière. Le spectacle repose sur le principe du flash-back, procédé narratif plutôt cinématographique. La combinaison lieu - histoire provoque un retour en arrière pour les spectateurs eux-mêmes qui peuvent être amenés à se remémorer des souvenirs personnels. Cet effet de disruption (en référence au principe disruptif de la double

---

<sup>522</sup> Voir chapitre 1, II. L'acteur, Sisyphe du théâtre de rue.

<sup>523</sup> Schémas scénographiques et calques, annexes, pp.VIII-XII.

<sup>524</sup> Voir chapitre 2, I., 3. Modes de préhension sur l'espace public.

vue formulé par Denis Guénoun<sup>525</sup>) est d'autant plus probant quand les spectateurs assistent au spectacle dans leur propre quartier.

L'effet de rupture du réel tient par ailleurs à l'irruption inopinée de la déambulation dans le quotidien de la ville. *Rendez-vous* est en situation d'ouverture sur l'espace public. Le cortège marche sur les trottoirs ou parfois directement dans la rue quand il s'agit de petites voies ou de rues piétonnières. La circulation automobile n'est pas interrompue. Le spectacle s'intègre au flux urbain. Loin de tout pacte de clôture, le dispositif scénographique est réduit au minimum pour permettre une porosité complète entre le spectacle et le réel qu'il fracture. Des passants peuvent facilement se joindre à la marche et devenir des spectateurs. La dimension événementielle de cette incursion dans la rue est transformée elle aussi en fiction. Aux passants qui demandent ce qui se passe, Pierre répond : « C'est la dernière virée de Jacques ! T'as pas eu l'info ? Viens avec vous, tu le connaissais aussi non ? » Afin de maintenir cet effet de rupture et de trouble entre réalité et fiction, Fabrice Watelet privilégie, lors d'une diffusion en festival, un parcours isolé du centre névralgique de celui-ci. Il espère toucher ainsi un autre public que celui rompu à la pratique des spectacles.

### 3.1.2. *La marche comme moteur du récit*

La balade dans laquelle Pierre et Paul entraînent les spectateurs est décrite comme une « virée qui retracera la vie du disparu à travers les commerces, les habitations, les lieux insolites »<sup>526</sup>. Le cortège funèbre marche, au sens propre du terme, sur les pas de Pierre, Paul et Jacques, sur les traces de leur enfance. Arpenter les rues de leur quartier, c'est activer la mémoire topographique ; la ville convoque les souvenirs. L'intégration dramatique donne ainsi un sens à la marche. Les spectateurs ne se rendent pas, en suivant les acteurs, d'une étape à une autre. Ils se rendent à l'école, chez Jacques ou à la maison de l'amour.

« La mort signe un temps d'arrêt, où reviennent à la surface les temps passés ensemble, les bons comme les mauvais, même si la mémoire est sélective, avec pour tendance le fait de ne garder en tête que les temps heureux. La marche commémorative est la mise en espace de ce temps suspendu. »<sup>527</sup>

La marche constitue un moteur du récit. Où allons-nous maintenant ? Quel lieu ? La musique tient un rôle important dans la mise en marche des spectateurs. Elle ritualise les phases marchées et contribue à leur donner sens en les transformant en événement.

---

<sup>525</sup> Voir chapitre 2, I., 3.2. Décaler le regard.

<sup>526</sup> Dossier de présentation du spectacle, op.cit.

<sup>527</sup> idem

## 3.2. Un dispositif interactionnel

### 3.2.1. *Pierre et Paul, seuls porteurs de la théâtralité*

Les deux acteurs sont les seuls porteurs de la théâtralité dans *Rendez-vous*. Ce parti pris correspond à la démarche artistique de Fabrice Watelet fondée sur le travail d'acteurs et la relation au public. C'est donc sur la simple base de deux accessoires (un bouquet de roses rouges et un tube noir faisant office d'urne funéraire) et de leurs costumes que les acteurs instaurent la situation. L'intégration dramatique révèle d'autant plus son importance dans la théâtralité et, surtout, dans le maintien d'une alchimie entre groupe de spectateurs et acteurs. Tout comme la situation théâtrale s'impose dans le quotidien, le réel est susceptible de s'immiscer dans le spectacle. L'acteur doit parvenir à conserver l'attention du public, à maintenir son implication. Les phases de marche représentent les moments les plus délicats. Les spectateurs sont susceptibles d'y relâcher leur attention notamment car ils peuvent librement discuter entre eux. Le dispositif ne reposant pas sur une scénographie lourde, ce sont les acteurs qui doivent en permanence réactiver le théâtre. *Rendez-vous* démontre là le principe de la scène invisible portée par l'acteur. Le fondement structurel du théâtre, la rencontre entre aires des regardants et des regardés, n'exige pas de fondation physique et matérielle mais la mise en présence, certes fragile, portée et incarnée par l'acteur en jeu. Hors « appareillage »<sup>528</sup>, Fabrice Watelet et Laurent Luci font scène, ils font théâtre.

### 3.2.2. « *Je mène un peu le public à la baguette.* »

Le dispositif scénographique ne le rendant pas physiquement captif, le public doit en permanence être conquis. L'acteur a pour cela recours à des techniques pour maintenir son attention et, dans le cas présent, le mettre en mouvement. La déambulation est un dispositif particulier qui exige de maîtriser le tempo de la marche. « J'ai pas peur des silences mais j'ai peur du manque de rythme. (...) Donc, effectivement, faut que ça aille toujours vite. Faut toujours qu'on soit en action, toujours qu'on marche... » Parmi les techniques utilisées pour enclencher la marche et garder le spectateur figure le principe du « relais ». Les acteurs incarnant *Les Facteurs* se tiennent par exemple l'un en tête du groupe, l'autre en queue. Ils entrent en action chacun leur tour, déplaçant chaque fois le centre névralgique de l'action. Si un tel procédé n'est pas applicable tel quel sur *Rendez-vous*, Fabrice Watelet joue ce rôle de relais seul en étant mobile sur les phases de marche. Il circule parmi les spectateurs, les incite

---

<sup>528</sup> Voir chapitre 2, II., 1.1.1. Faire le vide et appareiller.

à avancer par des interpellations<sup>529</sup> et rejoint parfois la queue du cortège pour précipiter le mouvement. Ces phases de marche sont également des moments propices à l'instauration de brèves situations d'adresse directe dialoguée. L'acteur relance ainsi la situation théâtrale qui tend à se diluer dans les conversations annexes en attirant l'attention des spectateurs présents autour et en recontextualisant la fiction<sup>530</sup>.

### 3.3. Les exigences du dispositif

Du point de vue de la relation au public et de sa gestion, le dispositif du déambulateur de forme légère exige un contexte d'exécution adapté. L'observation du spectacle dans différentes situations de diffusion l'a vérifié.

#### 3.3.1. De l'importance du respect de la jauge

Le déroulement de *Rendez-vous* se révèle très influencé par le paramètre de la jauge. La réception du spectacle par les spectateurs l'est tout autant.

A Villeurbanne, le spectacle est victime d'une maladresse de programmation et d'une chaleur écrasante. Le programme officiel ne précise pas les horaires des spectacles qui ont presque tous lieu dans l'avenue principale de la ville. C'est sur un petit tract que figurent l'horaire et le lieu de *Rendez-vous* dont le départ doit se faire à l'écart du cœur du festival, comme désiré par Fabrice Watelet. L'acteur est contraint de venir retenir les rares spectateurs présents à l'heure pour leur demander de patienter. Le principe de surprise de la séquence inaugurale et son effet fictionnel, identifiés comme clé, en sont amoindris. De plus, le contexte d'exécution se rappelle au public tout au long de la représentation. Un régisseur accompagne le groupe et propose de l'eau aux spectateurs, les ramenant à leur condition de festivalier en surchauffe. Les spectateurs cherchent l'ombre à chaque étape, se plaçant parfois relativement loin des acteurs. Si *Rendez-vous* est un spectacle de théâtre de rue de proximité, le groupe est ce jour-là trop petit (environ trente spectateurs) pour que l'alchimie recherchée prenne.

Les représentations dans les Monts du Forez démontrent que la surjauge n'est pas non plus adéquate. Au-delà de 200 personnes, il devient très difficile pour les acteurs de capter l'attention des spectateurs. Ce phénomène, ici associé à une moindre maîtrise du code de la déambulation, entraîne un éclatement du groupe. Lors de la séquence de l'église<sup>531</sup>, à Roche-en-Forez, plusieurs zones de réception correspondant à des types de comportements de spectateurs plus ou moins investis sont identifiables. Pierre et Paul sont en hauteur, sur le

---

<sup>529</sup> « Bon, on n'est pas là pour papoter ! », « On y va ! » lance l'acteur aux spectateurs qui s'attardent.

<sup>530</sup> Schémas scénographiques, séquences de marche, p. X et p.XI

<sup>531</sup> Schémas scénographiques, *L'église*, p.XI

perron de l'église. Juste en bas des marches, des spectateurs attentifs et focalisés sur l'histoire sont installés en plusieurs rangs, en léger arc de cercle. Dans cette configuration typique du spectacle, ont pris place ceux qui suivent attentivement depuis le début. Au-delà, l'acteur non sonorisé est mal entendu. Les spectateurs de cette deuxième zone écoutent d'une oreille distraite, regardent à droite à gauche, discutent plus ou moins discrètement ensemble. Puis, vient une troisième zone, extérieure. Les personnes ici présentes ne sont pas spectatrices. Physiquement éloignées de l'action, elles discutent entre elles, brouillant la réception de tous. A Paris, la jauge adéquate (entre 100 et 150 spectateurs) permet le déroulement du spectacle dans des conditions d'écoute idéales. Ces observations démontrent que l'instauration d'une jauge correspond à la volonté d'établir une relation de proximité avec les spectateurs. Son non-respect a des effets négatifs sur le déroulement de la représentation comme sur la réception du spectacle par les spectateurs.

### *3.3.2. De la maîtrise du code de déambulation*

Le déambulatoire est un dispositif récurrent dans le champ des arts de la rue. Les techniques spécifiques de gestion du public des déambulateurs sont variables, des grosses formes avec machines telles que les compagnies Générrik Vapeur ou Oposito<sup>532</sup> peuvent en proposer aux formes légères créées par No Tunes International. Au-delà de ces modes opératoires de mise en mouvement du public, il doit lui-même faire preuve de réactivité, être mobile, attentif et en recherche de la prochaine étape.

Les observations menées dans les Monts du Forez révèlent la complexité du bon déroulement d'un spectacle déambulatoire quand le public est novice en la matière. Le contexte de diffusion, dans ce cas précis, pèse de tout son poids. Les spectateurs sont les habitants du village ou de villages alentour et ils se rendent au spectacle parce qu'il représente un événement. Le spectacle est d'abord un espace de socialisation. L'absence des codes conventionnels du théâtre a pour répercussion de faire disparaître la situation théâtrale elle-même. Les habitants n'ont pas le sentiment d'être spectateurs ou, du moins, ne se comportent pas comme tels. Une telle attitude démontre que dans certains contextes, le spectacle n'est qu'un prétexte à être ensemble. La dimension fragile d'une telle forme légère apparaît alors

---

<sup>532</sup> « Oposito écrit des spectacles déambulateurs, le public y est une donnée mécanique. Dit ainsi, cela peut paraître très technique. Ça l'est. Dans le déambulatoire, je dois intégrer d'entrée de jeu non pas ce que le public attend de voir mais la place du public dans mon mouvement. Il fait partie de la mécanique dramatique même du spectacle. Ce public vous borde, vous protège, c'est lui qui donne la limite à l'image. C'est lui aussi qu'il faut entraîner d'un endroit à un autre, sans perdre la vitesse de la dramatisation que vous avez choisie. » JACOB, Jean-Raymond. « Le public : parti prenant de la mécanique du spectacle. » in GONON, Anne. (coordonné par) op.cit. (2006), p.80

en négatif. Sans sonorisation ni scénographie imposante, les deux acteurs ne parviennent pas à saisir et capter un public dispersé. La représentation organisée à Paris constitue le cas exactement opposé. Si tous les spectateurs ne sont pas des spécialistes de la forme déambulatoire, ils se rendent délibérément à un spectacle et acceptent d'emblée le code proposé. Les injonctions de Pierre, « On y va ! », suffisent à générer une marche active. Chaque forme induit un pacte de représentation que les spectateurs doivent comprendre, accepter et respecter. Or, la conscience de l'existence de ce pacte et, surtout, la maîtrise de ses termes, ne sont pas innées : le spectateur de rue, comme de n'importe quelle forme, doit acquérir le code pour profiter pleinement du spectacle.

#### **4. Relation acteur - spectateur**

##### **4.1. Zones moyenne à intime, un va-et-vient entre groupe et individu**

*Rendez-vous* est rythmé par une succession de séquences de marche et de séquences arrêtées. Les séquences arrêtées sont construites sur un modèle se répétant à chaque fois. Les schémas soulignent la récurrence du demi-cercle<sup>533</sup> s'organisant autour des deux acteurs qui prennent place dos à l'immeuble, à l'école ou à l'église. A la fin de la séquence, un des deux acteurs fend le groupe en le traversant pour lancer la marche dans la direction souhaitée. Les séquences de marche s'articulent autour des différentes techniques décrites, utilisées par Fabrice Watelet pour maintenir la fiction et activer le mouvement. La zone de proximité instaurée entre acteurs et spectateurs navigue entre zones moyenne, proche et intime. Si la jauge empêche l'instauration d'une proximité physique aussi grande que dans *Je cheminerai toujours*, le principe d'intégration dramatique et les prises à partie de certains spectateurs par le personnage mettent en œuvre une forte proximité symbolique.

##### *4.1.1. Les zones moyenne et proche : la cohésion du cortège*

En configuration de jauge adéquate, le spectateur, au cours des séquences arrêtées, est à six ou sept mètres maximum des acteurs. Le demi-cercle se décline en rangs concentriques. Les spectateurs des premiers rangs sont dans la zone de proximité proche et les autres dans une zone de proximité moyenne<sup>534</sup>.

---

<sup>533</sup> La figure du demi-cercle est reproduite à chaque séquence arrêtée. Schémas scénographiques, *Arrivée*, phase 3, p.IX ; *La maison de Jacques, Le bistrot, La première fois*, p.X ; *L'école, La semaine des 4 jeudis, L'église*, p.XI ; *Les anges*, p.XII

<sup>534</sup> Schémas scénographiques, *Arrivée*, phase 3, p.IX ; *La maison de Jacques, Le bistrot, La première fois*, p.X ; *L'école, La semaine des 4 jeudis, L'église*, p.XI ; *Les anges*, p.XII

Même pour les spectateurs les plus éloignés, les zones moyenne et proche se caractérisent, en termes de perception, par une relative proximité. Tous voient les expressions des visages des acteurs. Les spectateurs forment un demi-cercle relativement compact ; ils sont donc également en situation de proximité entre eux. Pour les spectateurs du premier rang, l'acteur est potentiellement très proche, à portée de bras. Les spectateurs sont à l'écoute d'une histoire, leur attention se porte sur l'acteur. Tous les regards sont dirigés vers lui. Les zones moyenne et proche permettent de faire ressentir la cohésion du cortège : le public forme un groupe. La proximité physique fait écho à la proximité ressentie à l'égard des deux personnages et, bientôt, à une forme de connivence à naître entre les spectateurs.

#### *4.1.2. La zone intime : un échange interindividuel dans la fiction*

Au cœur des zones moyenne et proche, une relation intime entre Pierre et un spectateur ou une spectatrice fait parfois irruption. Ces phases de zone intime sont toujours courtes. Elles s'insèrent brièvement dans le rapport proche, comme pour le renforcer. Il s'agit notamment de la phase des salutations<sup>535</sup> lors de la séquence inaugurale. Pierre entre en échange avec une personne en particulier en lui parlant, lui serrant la main ou l'embrassant. Lors de la dernière séquence, le personnage distribue les roses de son bouquet à certaines spectatrices<sup>536</sup>, prenant le temps de les regarder dans les yeux et de leur sourire. Enfin, les séquences de marche sont l'occasion d'interactions dialoguées entre personnage et spectateurs.

La zone intime se caractérise, en termes de perception, par une proximité physique qui va jusqu'au touché. Serrer la main, faire une bise, étreindre, passer son bras autour des épaules, etc. Nombreux sont les gestes que Fabrice Watelet parvient à accomplir auprès de parfaits inconnus. Le contexte fictionnel permet cette intimité en théorie interdite dans l'espace public. *Je cheminerai toujours* fournit un premier exemple de ces règles extraordinaires instaurées dans le cadre de la représentation théâtrale, *Rendez-vous* en est un deuxième. Les spectateurs acceptent d'entrer en relation avec le personnage dans le cadre de l'histoire racontée. Le contact instauré n'est pas exclusivement physique, il s'agit également d'un dialogue. De tels échanges interindividuels interviennent très ponctuellement pour resserrer les liens, intensifier l'attention des spectateurs.

---

<sup>535</sup> Schémas scénographiques, *Arrivée*, phase 3, p.IX

<sup>536</sup> Schémas scénographiques, *Les anges*, p.XII

## 4.2. Facteurs déterminants

### 4.2.1. L'intégration dramatique

Le principe d'intégration dramatique a été exposé. Il constitue la clé du dispositif de relation acteurs - spectateurs de *Rendez-vous*. L'identification des zones de proximité met en lumière la proximité physique instaurée entre acteurs et spectateurs et entre les spectateurs eux-mêmes. Cette proximité physique fait écho à une proximité symbolique induite par l'intégration dramatique. Les spectateurs se saisissent de l'histoire, s'approprient le personnage de Jacques. Pour preuve, les commentaires fusent entre spectateurs prétendant connaître le disparu. La perméabilité entre réalité et fiction est à l'œuvre. Un spectateur plaisante par exemple avec une spectatrice avec qui il assiste au spectacle : « Mais toi, t'étais pas amoureuse de Jacques quand on était en primaire ? »

### 4.2.2. L'adresse directe

L'adresse directe et l'adresse directe dialoguée, largement développées l'une comme l'autre, amplifient le principe d'intégration dramatique et, ce faisant, le dispositif de proximité. Le recours à l'adresse directe dialoguée exige de l'acteur une capacité à composer et à guider le spectateur dans un jeu qu'il ne maîtrise pas réellement. L'acteur lance des phrases dont les réponses sont implicitement convenues selon le principe du texte lacunaire<sup>537</sup>. Dans *Rendez-vous*, Fabrice Watelet alterne plusieurs niveaux de jeu<sup>538</sup>. Au cours des séquences arrêtées, le niveau de jeu est le niveau 3, c'est-à-dire que l'acteur est dans la fiction, en personnage<sup>539</sup>. L'irruption du réel peut le conduire à quitter temporairement ce niveau pour opter pour le niveau 2, identifié comme celui de l'acteur en jeu aux prises avec le contexte. C'est le niveau de l'apparente improvisation, des lazzi. A Villeurbanne, une femme ouvre sa fenêtre lors d'une séquence arrêtée. L'acteur sort alors du texte pour l'interpeller : « Tu descends pas pour la dernière virée de Jacques ? T'as pas oublié Jacques quand même ! » Le niveau 2 est également le mode de jeu développé dans les situations d'interactions dialoguées avec un spectateur. Les adresses directes, dialoguées ou non, sont autant de prises à partie qui contribuent, associées à l'intégration dramatique, à former la figure d'un spectateur impliqué.

---

<sup>537</sup> Une spectatrice rencontrée (R4) raconte que l'acteur a prétendu avoir eu du mal à la reconnaître, ce qui l'a beaucoup amusée compte tenu du fait qu'elle a une nouvelle coupe de cheveux et que nombre de connaissances la trouvent ainsi très différente. Elle est entrée en discussion avec lui sur ce point. Un autre spectateur est interpellé par l'acteur qui lui dit : « Ah bah, j't'entends faire des blagues, j'vois que t'es toujours le même, toujours aussi déconneur ! » Et le spectateur de répondre : « T'as pas changé toi non plus ! » Toutes ces interactions, souvent très courtes, sont rendues possibles par le contexte fictionnel auquel adhèrent les spectateurs. Ils répondent au personnage, prétendant le connaître et faire ainsi partie de l'histoire en cours.

<sup>538</sup> Voir chapitre 1, II., 2.2.2. Niveaux de jeu en rue.

<sup>539</sup> Ce niveau de jeu correspond aux temps de texte écrit auquel l'acteur ne déroge pas.

## **5. Figure du spectateur convoqué – Un complice actif et réactif**

### **5.1. Une relation au spectateur fondée sur l'intuition et la simplicité**

« Ce rapport au public qui est né à partir des *Facteurs* et ensuite avec *Rendez-vous*, c'est pas un truc qu'on a calculé... Quand j'ai monté *Les Facteurs*, je savais pas du tout comment ça allait être... (...) Tout ce que je savais, c'est que ça allait marcher parce que j'avais le rapport à la rue et que j'avais déjà fait du porte à porte, en tant que représentant quand j'étais minot... »

Le rapport au spectateur établi par Fabrice Watelet dans ses créations est à l'image de cette description pragmatique et intuitive de la question. L'acteur s'inscrit ainsi dans la mouvance altruiste des arts de la rue qui conçoit l'art comme un mode de rencontre et de partage avec l'autre. Arguant d'« un rapport assez facile aux gens », il estime qu'il n'« intellectualise » pas beaucoup la place du public dans ses créations. La relation qui s'instaure est naturelle et relève toujours de l'« évidence ». Au-delà de cette intuition et de ce mode d'entrée en contact apparemment naturel, l'artiste procède à des choix artistiques instaurant un type spécifique de rencontre acteurs - spectateurs. La simplicité ponctuant le discours a été remarquée. Abandonnant les formes lourdes et l'énergie gaspillée en leur sein, l'acteur privilégie un contact direct et léger avec le public. « C'est peut-être aussi pour ça maintenant que je fais des spectacles tous petits et intimes. » Fabrice Watelet opte pour des jauges relativement limitées, autour de 100 à 200 spectateurs. « [T]u vois tout le monde, t'as le temps de calculer tout le monde, t'as le temps de regarder (...). » Ce parti pris répond également au refus de la sonorisation. Selon l'acteur, l'écoute et l'attention sont d'autant plus soutenues que la voix n'est pas sonorisée. La jauge limitée offre les bonnes conditions d'une rencontre sans artifice, focalisée sur l'humain, avec une primauté accordée à l'histoire. Le sujet abordé se veut lui aussi modeste bien qu'universel, cherchant à toucher à l'intimité et à résonner en chacun.

### **5.2. Etablir une connivence pour toucher le spectateur**

Fabrice Watelet souhaite rendre le spectateur « acteur » du spectacle. Il cherche à « prendre le public autrement qu'un public, prendre le public... par moment comme un confident, par moment comme un ami (...) ». Le terme d'« acteur » est ici employé en référence à une posture impliquée du spectateur. Celui-ci se doit d'être présent, dans l'instant de la représentation. Dans cet état de présence commun, Fabrice Watelet veut instaurer une connivence avec le spectateur. Cette connivence se fonde aussi sur le principe de la déambulation qui exige du spectateur qu'il soit réactif et mobile. Elle repose, enfin, sur les interpellations et interactions individuelles que provoque l'acteur. Celui-ci prend appui sur ce

public qui le « nourrit » et il établit à ce titre une distinction entre un public actif et un public passif. « Pour moi, le public actif c'est celui qui commence à s'intéresser au propos et à écouter réellement, à être là physiquement et sur lequel l'acteur peut s'appuyer, en même temps. » Les prises à partie cherchent à amener le spectateur à cet état de présence, toujours dans un respect absolu. L'intention est d'établir une complicité accrue avec le spectateur à travers le jeu sans jamais le mettre mal à l'aise. « On ne se joue jamais des gens. On joue avec eux mais jamais on ne se joue d'eux ! Et jamais on ne va les rabaisser, les mettre dans une position inférieure. » Le spectacle devient un espace où chacun a sa fonction – le spectateur transformé en figurant se doit de jouer le jeu. Ce contexte de représentation est un prétexte à une rencontre dans l'imaginaire qui se poursuit après le spectacle par une discussion autour d'un verre. L'aval de la représentation est un temps important pour Fabrice Watelet qui constate que les spectateurs sont sensibles à cette possibilité d'échanger. Là aussi les spectateurs se montrent actifs dans leur réception en faisant des retours. Au-delà de l'humour, mode de prédilection de No Tunes International, Fabrice Watelet espère toucher les spectateurs, les « remplir », leur « faire du bien ». Faisant le constat d'une forme de lien dégradé entre les gens au quotidien, il tente, dans l'instant éphémère de son spectacle, d'impliquer un spectateur en connexion avec ceux qui l'entourent. Il remarque ainsi que les spectateurs se parlent pendant les spectacles, même lorsqu'ils ne se connaissent pas.

### **5.3. Un spectateur impliqué et libre**

La figure du spectateur que convoque No Tunes International est donc celle d'un spectateur impliqué physiquement et mentalement. Le statut qui lui est accordé de manière fictive cherche à l'amener à se sentir concerné par l'histoire. La place laissée à des commentaires, l'instauration de temps d'adresse directe dialoguée et la volonté de faire marcher le spectateur, répondent à l'intention de faire des spectateurs des individus libres. L'acteur estime le spectateur de rue « plus à l'aise » que le spectateur de salle. Au-delà d'une recherche de connivence et de complicité dans le cadre de la représentation, c'est à une réelle rencontre humaine qu'invite Fabrice Watelet. Le spectacle est prétexte à la provoquer, de manière éphémère, mais en l'espérant touchante et parfois marquante à long terme.

« Les spectateurs de *Rendez-vous*, s'ils repartent avec ce que j'ai voulu leur donner... si j'y suis arrivé, je suis content ! S'ils regardent la mort d'une manière différente, s'ils regardent la vie aussi d'une manière différente, même si c'est... difficile de garder ça au quotidien, mais, si tu leur donnes l'envie de regarder l'autre et puis de parler avec l'autre... »

En accordant au spectateur une place qui flirte parfois avec le jeu de rôle, les créations de No Tunes International n'échappent pas à l'ambiguïté du statut du spectateur du théâtre de rue. Les interactions dialoguées sont des paris sur la bonne conduite du spectateur. Dans une situation de texte lacunaire, le spectateur interpellé doit répondre de manière adéquate pour ne pas rompre le fil de la fiction. Tout comme dans *Je cheminerai toujours*, le spectateur est en même temps sollicité et encadré. *Rendez-vous* confère cependant aux spectateurs une latitude plus importante. Le spectateur peut partir librement du spectacle, marcher à sa guise parmi le cortège, à côté, se placer au premier rang ou opter pour le dernier. L'hypothèse reste que le spectateur venant assister au spectacle, il en accepte les codes et les règles du jeu. La marge de manœuvre offerte par l'ouverture du spectacle sur l'extérieur permet à un spectateur qui le désire d'adopter un point de vue distancié. Il peut choisir de regarder le spectacle en train de se faire et observer les interactions entre le personnage et les autres spectateurs. L'ambiguïté potentielle du positionnement du spectateur se trouve ainsi partiellement résolue. Un positionnement distancié est possible pour le spectateur qui ne souhaiterait pas se laisser embarquer. Reste que c'est bien le pari du spectacle que de parvenir à emmener le public dans l'univers imaginaire de Pierre, Paul et Jacques.

## II. Tendances de réception, les spectateurs à l'œuvre<sup>540</sup>

Préambule méthodologique – De l'incidence du contexte d'observation

L'observation de *Rendez-vous* dans le cadre du festival Onze Bouge<sup>541</sup> permet d'être en présence d'un public composé de profils relativement diversifiés. Certains spectateurs rencontrés sont amateurs, voire adorateurs, des arts de la rue. Ils côtoient des habitants du quartier qui ont eu l'information le jour même en allant faire leur marché tout comme des familiers de Onze Bouge qui profitent du festival pour découvrir un maximum de propositions dans un contexte de gratuité apprécié. Les pratiques culturelles des spectateurs rencontrés sont extrêmement variées. Une spectatrice fait référence au Théâtre du Soleil ; une autre évoque un one man show en salle ; un spectateur cite la troupe du Splendid et la pièce *Le père Noël est une ordure* tandis qu'un autre se dit à la fois amateur d'opéras et de pièces de théâtre de boulevard. Certains pratiquent annuellement Chalon dans la rue quand d'autres découvrent avec *Rendez-vous* leur premier spectacle de théâtre de rue.

Qu'ils soient ou non familiers des arts de la rue, les spectateurs mettent en avant, dans les facteurs influant leur réception du spectacle, leur état de spectateur prédéterminé. Tous se sont

---

<sup>540</sup> Les citations de spectateurs sont issues des entretiens présentés en annexes et soulignées en italique par nous.

<sup>541</sup> Plaquette du festival, couverture et page consacré au spectacle, annexes.

rendus volontairement à *Rendez-vous*, en ayant lu le texte de présentation dans le programme du festival (sauf un spectateur (R1) qui s'y est rendu sans rien en savoir). Selon eux, cette prédétermination influe sur leur comportement dans la mesure où ils se rendent au spectacle de bonne volonté, décidés à suivre la déambulation. Même ceux qui ne maîtrisent pas nécessairement le code de la déambulation épousent d'emblée le mouvement, assurant le bon déroulement de la représentation. Les variations comportementales liées au contexte de diffusion sont donc également ressenties par les spectateurs. Dans le cas de *Onze Bouge*, ils ont perçu que le public rassemblé était acquis à la cause du spectacle.

## **1. L'impact du dispositif sur la réception du spectacle par les spectateurs**

Comme ceux de *Je cheminerai toujours*, les spectateurs de *Rendez-vous* se montrent réceptifs à ce qui a été analysé comme une adéquation entre une aspiration à la démocratisation et l'adoption d'un mode scénographique rompant la séparation scène - salle.

« [Y]'a pas d'limite entre les gens. Souvent, pas tout le temps mais ça arrive, ils sont au même niveau que vous, ils vous parlent au même niveau et... (...) Souvent, ils vont vers le public, ils parlent, ils prennent à partie. » (R4)

L'évocation du principe d'abolition est récurrente. Au-delà, c'est la performance de l'acteur et le dispositif de déambulation qui émergent comme facteurs influents.

### **1.1. La performance de l'acteur**

L'analyse de la mise en scène souligne combien le spectacle repose exclusivement sur les acteurs. Ce parti pris joue sur la réception des spectateurs dont le discours se concentre largement sur la prestation des acteurs et, principalement, sur celle de Fabrice Watelet.

Pour les spectateurs, le jeu de l'acteur relève d'une performance. Ils sont plusieurs à souligner la dimension « minimaliste » (R3) du spectacle. L'acteur parvient à créer une situation et à la maîtriser sans avoir recours à des moyens matériels<sup>542</sup>. Ils identifient le personnage de Pierre comme le pilier du spectacle, celui qui crée l'ambiance et contrôle la situation, tout en précisant que Paul, malgré son mutisme, apporte une contribution non négligeable. Les spectateurs se disent impressionnés et en concluent que l'acteur est doué d'un talent particulier. L'art du jeu est aussi reconnu comme la preuve d'un travail spécifique. Leur performance est en effet jugée « professionnelle » (R1, R3). Quoi qu'il arrive dans la rue, quelle que soit la réaction d'un spectateur à une interpellation, Fabrice Watelet ne se laisse

---

<sup>542</sup> « [J]'ai trouvé qu'il se débrouillait bien quand même ... *parce qu'il a pas grand chose ! [rire]* (...) Deux acteurs, un mec à la guitare et... ils arrivaient bien à recréer une ambiance... (...) [C]'est un bon acteur, j'ai trouvé, vraiment. (...) Parce que tout seul... *y'a pas d'artifice* (...)... » (R1)

pas désarçonner<sup>543</sup>. Le contexte de la représentation amplifie la perception de la performance de l'acteur. Le jeu en espace ouvert paraissant plus ardu, car moins protégé, que le jeu en salle, les spectateurs sont d'autant plus attentifs et réceptifs. Le travail<sup>544</sup> et l'engagement exigés par un tel parti pris artistique sont valorisés par les spectateurs qui semblent en conséquence accorder au spectacle encore davantage de crédit.

La performance de l'acteur tient aussi à sa capacité à « embarquer » (R3, R4) le public sur une thématique délicate. Le talent de l'acteur n'est pas le seul ingrédient à cette recette si efficace. Les spectateurs ont conscience que le spectacle est écrit et construit dans cette optique<sup>545</sup>. Le mode de jeu jugé à la fois réaliste et « naturel »<sup>546</sup> contribue à accorder une crédibilité à l'histoire qui séduit les spectateurs. Fabrice Watelet est décrit comme un acteur « charismatique » (R1, R4) qui parvient, par force de conviction et enthousiasme, à entraîner et garder un public. Un spectateur parle des « coups » (R1) de l'acteur tandis qu'une spectatrice évoque un « truc » (R2). Les spectateurs remarquent que dans n'importe quelle situation, l'acteur a de la répartie et sait prendre le dessus sur la situation<sup>547</sup>. Tous font ainsi inconsciemment référence aux techniques de gestion du public décrites et aux lazzi évoqués par Fabrice Watelet pour décrire son travail de composition avec le contexte. Les spectateurs sont demandeurs de telles incursions et les familiers du théâtre de rue identifient même ces interactions comme spécifiques, voire attendues.

« [L]e contraire à la limite ça m'aurait choqué. Presque ! S'il nous prend dans les rues et tout ça, faut bien qu'il déconne un peu avec le public, sinon... [rire] Tout l'truc est construit là-dessus d'ailleurs. Les gens, pourquoi ils restent ? Bon, Jacques, d'accord, c'est une histoire machin... mais c'est pour voir comment il va déconner un peu avec le public, j'pense. (...) [J] pense que c'est important, que c'est un peu le ciment pour faire son truc, de faire de l'humour, du jeu, comme ça. Parce que j'imagine l'histoire de Jacques s'il était super froid, les gens ils diraient : "Bon on s'en va, salut, on en a assez vu !" [rire] Et voilà, "hop" ! Plus personne ! Il faut qu'il les garde c'est clair, pendant tout le long, il faut qu'il les... qu'il les travaille et tout ! » (R1)

---

<sup>543</sup> « *J'admire comment ils restent dedans eux !* Parce que faut pas rêver... ils décrochent jamais quoi. (...) Dans leur tête, à mon avis, ils passent pas la barrière, et tant mieux parce que moi c'est pas c'que j leur demande ! (...) Quand j'dis qu'ils restent dans leur rôle, c'est pas à regret, c'est pas péjoratif, au contraire, *ils sont pros.* » (R3)

<sup>544</sup> « *Mais c'est du travail quand même.* Un spectacle d'une heure comme ça, c'est combien d'heures de travail avant ? C'est hallucinant ! » (R5)

<sup>545</sup> « Il est carré quand même le spectacle. (...) *On l'sent très construit.* C'est pas un reproche, c'est... du solide j'trouve. (...) L'écriture est très théâtrale je trouve. (...) Faut quand même le culot de se dire qu'on va embarquer les gens sur la mort. C'est pas... une proposition facile, ça pourrait tourner au grand guignol... » (R3)

<sup>546</sup> « Ça reste très *naturel*... Enfin, naturel dans le sens... C'est comme si on racontait une histoire, une jolie histoire. Et en même temps c'est du théâtre... Mais j'sais pas... un théâtre plus particulier. » (R2)

« [Ils] jouaient tellement bien qu'on avait l'impression qu'ils avaient vécu ici dans l'enfance ! » (R5)

<sup>547</sup> « [I] rebondit super bien par contre l'acteur ! C'est très agréable. Parce qu'il prend n'im-... *tout ce qui se passe autour de lui et il va rebondir dessus pour repartir sur autre chose,* ça c'est très bien. » (R4)

La référence à la performance des acteurs est omniprésente dans le discours des spectateurs rencontrés. La description qu'ils sont amenés à en faire entre en écho avec l'analyse théorique faite de l'acteur créateur, Sisyphé du théâtre de rue. L'acteur, seul, convoque une scène et la situation théâtrale même. Il est en interaction avec la ville et réagit aux signes qu'elle émet. En situation de proximité avec les spectateurs, il entre en relation avec eux et reste maître du déroulement de l'histoire, attestant d'un savoir-faire spécifique à la rue. Les spectateurs sont, en quelque sorte, sous le charme du personnage, comme de l'acteur, qui focalise l'attention et parvient à entraîner le groupe dans une promenade improbable.

## 1.2. Un spectacle imprévisible entre réalité et fiction

### 1.2.1. Une promenade improbable

Le spectacle déambulatoire est aussi l'occasion d'une balade, appréciée des spectateurs. Au-delà du pur plaisir à se promener dans les rues<sup>548</sup>, le caractère singulier de la promenade à 150 personnes est renforcé par la surprise et l'attente de découvrir un autre lieu. Les spectateurs apprécient de faire l'expérience de l'inattendu<sup>549</sup>. Être en mouvement, se promener en groupe, marcher parfois directement dans la rue, toutes ces pratiques sont perçues comme inhabituelles et rappellent les résultats du travail de recherche de Catherine Aventin sur les usages de l'espace public par les spectateurs<sup>550</sup>. Les spectateurs témoignent d'une confiance accordée à l'acteur. La complicité qu'il est parvenu à instaurer fait que le groupe le suit sans s'interroger, curieux de découvrir la suite du parcours. Les spectateurs sont par ailleurs sensibles à l'événement que constitue l'irruption de la déambulation dans le quartier. Tous s'amuse des questions des habitants du quartier ignorant tout de la manifestation<sup>551</sup>.

Ce sentiment d'originalité est fortement renforcé par le principe d'intégration dramatique qui plonge les spectateurs dans une situation perçue comme inédite. « Il inclut les gens » (R1), il se les « approprie » (R5), il donne « la sensation aux gens qu'ils sont vraiment des gens importants pour lui et que ce sont des amis » (R4). Les spectateurs jugent à la fois touchante et judicieuse la manière dont le spectacle les transforme en figurants, les intègre au récit. Ils

---

<sup>548</sup> « Moi c'est que j'ai aimé, c'est qu'*ça faisait voyager dans le 11<sup>ème</sup>* (...) » (R5)

<sup>549</sup> « [Ç]a surprend à chaque fois parce qu'on sait pas c'est qui va vraiment s'dérouler. » (R2)

« J'trouve ça assez génial d'emmener des gens dans un truc où ils savent pas où ils vont mettre les pieds mais ça a pas l'air de les inquiéter outre mesure ! J'trouve ça assez fort ! *[rire]* (...) *Il nous embarque vraiment, on sait pas où on va.* Au début, on a vraiment cru qu'on allait monter chez quelqu'un ! Le coup de la petite porte et tout... c'était assez fabuleux ! » (R4)

<sup>550</sup> Voir chapitre 2, I., 3.3. Une pratique extraordinaire de la ville.

<sup>551</sup> « Le côté déambulation dans l'quartier, évidemment, c'est génial. Y'avait des gens qui me demandaient : "Mais qu'est-ce qui s'passe ? Qu'est-ce que c'est ?" » (R3)

sont réceptifs à l'histoire de Jacques, à la plongée dans un passé qui leur semble un peu « révolu » (R3) mais reste évocateur.

### *1.2.2. Le brouillage des cartes*

Le choix de Fabrice Watelet de brouiller la frontière entre réalité et fiction (Jacques a-t-il réellement existé ? Pierre et Paul étaient-ils vraiment à l'école avec lui ? Rue de Charonne dans le 11<sup>ème</sup> arrondissement de Paris ?) fonctionne auprès des spectateurs. Cette confusion est notamment entretenue par la séance de salutations inaugurale. Plusieurs spectateurs se demandent si l'acteur connaît réellement les personnes qu'il va saluer. Cette interrogation de la réalité de la situation concerne également, dans le cas présent, les histoires racontées sur les lieux. Cette vitrine murée cache-t-elle vraiment un ancien bar ? Certains croient véritablement à l'histoire racontée tandis que d'autres, au cœur du paradoxe fondateur du théâtre déjà évoqué, choisissent d'y croire tout en sachant qu'il s'agit d'une fiction. Une spectatrice explique entrer délibérément dans le jeu.

« On s'raconte des histoires... C'est... *si on jouait à. On est des gamins. C'est côté-là. C'est : tout est possible ! C'est... c'est la poésie, c'est le merveilleux... J'suis très sensible aussi aux histoires. Faut qu'ça m'raconte quelque chose. Comme les gamins à qui on raconte des histoires pour les endormir. Pour moi, ça fait appel à un univers d'enfance. Ça va chercher l'enfant.* » (R3)

## **2. L'émergence d'un spectateur en lien avec les autres**

### **2.1. Le spectacle vécu comme un jeu**

L'analyse de *Je cheminerai toujours* a montré que la mise en mouvement du public et l'adresse directe génèrent une perception troublée des spectateurs de leur propre statut au sein du spectacle. Entre « implication » et « participation », les interprétations varient. Sur ce point particulier, *Rendez-vous* offre un autre contexte d'observation venant nourrir la réflexion.

#### *2.1.1. Un spectateur contributif*

Les spectateurs rencontrés témoignent d'une connivence et d'une complicité instaurées entre le public et les acteurs. Leur ancrage dans la thématique universaliste de l'histoire et dans le positionnement fictionnel accordé aux spectateurs a été souligné. La proximité et la déambulation influent également. Au-delà d'une connivence due à la prédétermination d'un public qui vient volontairement assister à un spectacle, une forme de contribution des spectateurs est à l'œuvre. Sans influencer sur le déroulement du spectacle, ils s'y montrent actifs, au sens d'agissant. Ils se prêtent au jeu du spectacle, comme des enfants (R3) qui joueraient

« à faire comme si ». Cette attitude contributive prend plusieurs formes. Il s'agit par exemple des commentaires que les spectateurs font, notamment pendant les séquences de marche<sup>552</sup>. L'adresse directe, *a fortiori* dialoguée, constitue un autre vecteur de déclenchement d'attitude contributive. « [Tu] ne participes pas, t'as pas ton mot à dire », insiste un spectateur mais là « on te parle en direct, tu te sens dedans, y'a d'l'humour avec toi et tout » (R1). Si certains spectateurs n'apprécient pas particulièrement d'être interpellés, si d'autres, comme le montre l'analyse de *Je cheminerai toujours*, estiment qu'il s'agit là d'une forme d'imposture quant à la place qui leur est accordée, les spectateurs de *Rendez-vous* sont unanimes quant au côté plaisant et divertissant des prises à partie provoquées par l'acteur. Dans la configuration proposée par *Rendez-vous*, le personnage attend du spectateur - figurant qu'il réponde. L'éventuelle réponse alimente la situation fictionnelle et contribue à accroître la connivence et la complicité. Les spectateurs ont alors l'impression, de manière éphémère, de pouvoir passer de l'autre côté du miroir et de pénétrer au cœur de la fiction proposée.

« [L]e côté très ludique de... j'ai causé avec Paul. (...) C'est vraiment faire partie d'un imaginaire. Ça ouais, j'aime bien. Et puis ça fait vivre la chose plus intensément. On est à la fois spectateur mais moins à distance, on fait partie du truc. » (R3)

### 2.1.2. Une intégration bornée

Tout comme ceux de *Je cheminerai toujours*, les spectateurs de *Rendez-vous* nourrissent des visions assez différentes de leur place au sein du spectacle. Pour certains (R4, R5), le spectateur est partenaire de l'acteur dans la mesure où il est attendu de lui qu'il agisse. S'ils défendent ce positionnement qu'ils apparentent à une participation, ces spectateurs se savent guidés par l'acteur qui est maître du déroulement. Ils sont conscients des jeux contradictoires à l'œuvre dans la position qui leur est accordée. Un spectateur évoque pour sa part une forme d'utilisation du spectateur<sup>553</sup> tandis qu'un autre parle d'une situation de manipulation consentie par les spectateurs. La participation du public est contrôlée et impulsée par l'acteur.

« Franchement, les gens ils avaient pas trop l'choix en même temps ! Comme c'est un spectacle ambulant, s'ils suivent pas y'a pas de spectacle ! [rire] (...) Ah bah ouais, hein, *il manipule le public* là quand même, sérieux ! [rire] T'as un mec avec ses pantins, c'est pareil quoi ! Il tire les ficelles. "Courez !" Allez, on court ! "Arrêtez-vous !" On s'arrête ! "Regardez en l'air !" Et tout le monde regarde en l'air. C'est de la manipulation mais *c'est de la bonne manipulation*. (...) [Là] c'est pour donner du plaisir. Tu manipules les gens dans le but de leur donner du plaisir... *Les gens ils sont volontaires de toute façon !* » (R5)

<sup>552</sup> « Les gens sont complices... *J'entendais les commentaires des gens*, c'était drôle, j'les entendais dire : "J'sais pas c'qu'on fait, mais on y va !" (...) Au début, (...) ça a fusé : "Pourvu que l'appart soit grand ! J'espère qu'il a pas un deux pièces Jacques !" Les gens se sont parlé et c'était drôle, ça devenait vivant. » (R4)

<sup>553</sup> « *T'es plutôt utilisé !* (...) Parce que le mec il balance des vannes mais toi, tu peux pas lui répondre ! [rire] Enfin, tu lui dis une blague mais bon, *t'as pas influé sur le déroulement du spectacle*. » (R1)

Le bouleversement de la place du spectateur et, *a fortiori*, les interpellations et prises à partie dialoguées génèrent des réactions extrêmement différentes. Dans le cas de *Rendez-vous*, les spectateurs prennent tous plaisir à en être. Ils ressentent et expriment fortement le principe d'intégration dramatique au travers de la récurrence (déjà constatée dans l'analyse de *Je cheminerai toujours*) de l'adverbe « dedans » et des expressions induisant l'inclusion. Les spectateurs se sentent « embarqués » (R3), « impliqués » (R1, R2), « complices » (R4), « dans le spectacle » (R1, R5) ; ils ont le sentiment de devenir « une partie du spectacle » (R4).

## **2.2. La formation d'un groupe**

Les spectateurs rencontrés décrivent une « connivence » (R3), une « complicité » (R4, R5) voire une « osmose » (R2) au sein du groupe. Ce lien, éphémère, prend la forme de sourires, de mots échangés et, plus globalement, d'un fort sentiment d'être-ensemble. La convivialité (R1, R2, R3) se manifeste essentiellement au cours du pot, à l'issue du spectacle, que tous les spectateurs mentionnent et apprécient. Ce temps est l'occasion de rencontrer les acteurs mais, surtout, de concrétiser par des discussions le partage et l'échange que le spectacle a suscité. Ce sentiment de groupe provient de la déambulation diurne et de la petite jauge qui conduit les spectateurs à se regarder et à se reconnaître rapidement. Une spectatrice estime qu'ils sont tous dans le « même bateau » (R4), embarqués dans une histoire ensemble. L'intégration dramatique, les interpellations, les prises à partie, etc. contribuent à créer du lien entre les spectateurs qui s'observent les uns les autres en interaction avec l'acteur. La possibilité de discuter librement, notamment pendant les séquences de marche, amplifie ce sentiment. Le contexte théâtral exceptionnel permet à chacun d'être libre, d'adopter un comportement inhabituel. Les spectateurs s'amuse de cette ambiance atypique où tout devient possible.

« Là, j'avais l'impression qu'on était plus ensemble, même si on s'connait pas. (...) A la fin, les gens discutaient et pas forcément qu'avec ceux qui étaient avec eux. Moi j'étais venue toute seule et j'ai discuté avec d'autres dames (...) qui faisaient pas mal de spectacles elles aussi et qui étaient très contentes d'être venues là. » (R2)

L'artifice de la situation théâtrale est un prétexte à une rencontre qui glisse de la fiction vers la réalité. Sur ce point, le discours des spectateurs entre en résonance avec le projet de Fabrice Watelet qui envisage ses spectacles comme des espaces de rencontre avec l'autre.

### ***Synthèse – Le choix entre posture d’implication et posture d’observation***

Le spectateur convoqué par *Rendez-vous* constitue un archétype de la posture du spectateur impliqué<sup>554</sup>. Le spectateur est sollicité à plusieurs niveaux. Il est sollicité physiquement par le principe de la déambulation qui exige qu’il marche et suive la cadence et symboliquement par le principe de l’intégration dramatique qui lui propose d’accepter un statut de figurant dans l’histoire racontée. Il est aussi sollicité par le biais des adresses directes dialoguées qui exigent de lui de jouer un jeu éphémère en répondant à l’acteur. En intégrant les éléments de l’histoire dont il dispose, le spectateur fait écho aux questions de l’acteur qui attendent des réponses adéquates. *Rendez-vous* illustre parfaitement la situation d’un spectateur interagissant avec l’acteur dans un cadre maîtrisé par celui-ci. Ne cherchant pas à mettre le spectateur en difficulté, l’acteur s’adresse à celui-ci de manière très naturelle et sans attendre de lui la moindre prouesse<sup>555</sup>. Si la situation n’est pas interactive dans la mesure où la réponse du spectateur (quelle qu’elle soit) n’influe en rien sur le déroulement du spectacle, il s’agit bien d’une situation d’interaction entre deux individus dans le contexte communicationnel très singulier d’une représentation théâtrale. *Rendez-vous* constitue une occasion idéale de recueillir auprès des spectateurs les divergences d’interprétation et d’appréciation de ce positionnement particulier proposé. Le spectacle démontre combien chaque spectateur, et ce quelles que soient sa connaissance et sa pratique des arts de la rue, procède à une lecture personnelle de la place qui lui est accordée. Plusieurs tendances se dégagent néanmoins de ces perceptions subjectives. Il est fortement question, pour les spectateurs, d’un véritable plaisir à suivre le spectacle, à en faire l’expérience. Ce plaisir prend racine dans le bouleversement des règles du théâtre : abolition du quatrième mur, proximité physique et échanges directs avec l’acteur. Les spectateurs manifestent un amusement à la situation inattendue et imprévisible. Enfin, la récurrence de la référence au groupe, qui dépasse largement la dimension d’intégration dramatique, tend à soutenir l’hypothèse que l’expérience vécue n’est pas uniquement individuelle mais collective. Le contexte du spectacle permet, provoque et autorise une rencontre que tous semblent vivement rechercher.

---

<sup>554</sup> Voir chapitre 4, II., 4.3. Paramètre 9 – Engagement du spectateur.

<sup>555</sup> Comme le souligne Floriane Gaber décrivant l’acteur de rue, les acteurs redoutent de se faire « manger » (pour utiliser le jargon des praticiens) par un spectateur trop zélé aspirant à faire l’acteur. Voir chapitre 1, II., 3.1. L’acteur exposé.

## Chapitre 6c – Trois spectacles pour prismes d’observation – *État(s) des lieux*, Deuxième Groupe d’Intervention Le spectateur sollicité

*État(s) des Lieux* concentre plusieurs problématiques propres au théâtre de rue. L’éclatement scénographique induit un pacte de représentation que les acteurs, isolés, doivent sans cesse renouveler avec des spectateurs libres de leur choix et de leur mouvement. Au cœur d’un système intégrant la dimension aléatoire de l’intervention du public, Ema Drouin cherche à faire du spectateur un individu impliqué. Le spectateur est sollicité à de nombreux niveaux, depuis des adresses directes jusque des actions que les acteurs le conduit à mener. Cette étude de cas permet d’observer le comportement et les réactions des spectateurs vis-à-vis de situations exigeantes. Elle souligne également l’impact de l’exposition des corps des acteurs sur la réception par les spectateurs.

<b>DÉCRYPTAGE ÉTAT(S) DES LIEUX</b> <i>Deuxième Groupe d’Intervention, création 2005</i>			
<b>Contextes de diffusion</b>			
<i>Paramètre 1a</i> <i>Le festival</i>	<i>Paramètre 1b</i> <i>La saison</i>	<i>Paramètre 1c</i> <i>La diffusion ponctuelle</i>	
Diff. possible en festival	Diff. possible en saison	Diff. possible en diff. ponctuelle	
<b>Temporalités</b>			
<i>Paramètre 2a</i> <i>La non-convocation</i>	<i>Paramètre 2b</i> <i>La convocation</i>	<i>Paramètre 2b</i> <i>La résidence</i>	
	Convocation sans réservation Jauge : 300	L’équipe artistique travaille dans le quartier investi durant la semaine précédant la représentation.	
<b>Théâtralisation du spectateur</b>			
<i>Paramètre 3</i> <i>Confinement/Ouverture</i>	<i>Paramètre 4</i> <i>Mobilité/Immobilité</i>	<i>Paramètre 5</i> <i>Acteurs/Assistance</i>	<i>Paramètre 6</i> <i>Zones de proximité</i>
Spectacle en ouverture	Spectacle éclaté mouvant	Frontal, demi-cercle, cercle, fusionnel	Lointaine, marginale, moyenne, proche, intime
<b>Dramatisation du spectateur</b>			
<i>Paramètre 7</i> <i>Fiction</i>	<i>Paramètre 8</i> <i>Adresse au spectateur</i>	<i>Paramètre 9</i> <i>Engagement du spectateur</i>	
Fiction perméable	Adresse directe	Spectateur émetteur et impliqué	

Tableau 12. Grille de décryptage appliquée au spectacle *État(s) des Lieux*.

La grille révèle les caractéristiques que l’analyse doit approfondir : une multiplication des foyers de représentation, des zones de proximité et des modes de relation au spectateur dans un contexte d’ouverture et de libre circulation totale.

# I. Analyse du spectacle

## 1. Contextualisation

### 1.1. Deuxième Groupe d'Intervention : une compagnie conventionnée

En 1997, alors que la Compagnie Off lance la création *Carmen – Opéra de rue*<sup>556</sup>, Ema Drouin décide de quitter la structure qu'elle a co-fondée dix ans plus tôt avec Philippe Freslon pour créer le Deuxième Groupe d'Intervention, compagnie qu'elle implante en Ile-de-France. Cet outil doit lui permettre d'approfondir une démarche artistique dont les fondements ont vu le jour au travers des créations de la Compagnie Off et d'une formation artistique plurielle mêlant la danse, le cirque (elle est alors trapéziste) le jeu et l'écriture.

La compagnie est dite de « théâtre *in situ* »<sup>557</sup>, affirmant ainsi la volonté de développer une relation privilégiée à l'espace investi dans la forme (scénographie) comme dans le fond (thématique traitée). L'« acteur créateur »<sup>558</sup> (le renvoi à la figure du spectateur Sisyphe du théâtre de rue est on ne peut plus flagrant) occupe une place centrale dans les créations. Les acteurs sont en situation de jeu en connexion avec l'environnement et le public. Par ailleurs, la collaboration avec des écrivains cherche à donner jour à une écriture spécifique à la représentation de rue. Enfin, le mode de relation au public constitue un axe de travail en soi puisque pris en considération « dès l'écriture de la proposition »<sup>559</sup>.

La compagnie est conventionnée par la DRAC Ile-de-France depuis 2004 et reçoit le soutien des coproducteurs du réseau. Pour autant, les partis pris artistiques rendent parfois l'exploitation des créations délicate dans un réseau de diffusion des arts de la rue français encore peu enclin à ce type de démarche. Ema Drouin revendique fortement la dimension contemporaine de ses créations et une grande détermination à jouer dans l'espace public.

« Y'avait aussi un espèce de truc très affirmé de dire, on prend l'espace public... (...) Un noyau très très fort de détermination de dire : on fait pas dedans. On fait pas comme ça a déjà été fait. On invente, on est des précurseurs et on va ouvrir ces territoires-là. »<sup>560</sup>

---

<sup>556</sup> Voir chapitre 4, III. Des spectacles archétypaux comme illustrations, *Carmen – Opéra de rue*.

<sup>557</sup> Dossier de présentation du spectacle, annexes.

<sup>558</sup> idem

<sup>559</sup> id.

<sup>560</sup> DROUIN, Ema. Entretien réalisé le 13 juillet 2005. Retranscription en annexes. Toutes les citations sont extraites de cet entretien, sauf autre indication en note de bas de page.

## 1.2. *État(s) des Lieux* : « une fiction à l'échelle d'un quartier »

*État(s) des Lieux* est la quatrième création du Deuxième Groupe d'Intervention. Alors que *Panoplies-Catalogue* (1999) s'installe sur une place publique, que *Paroles de mur* (2002) occupe une rue bordée d'un mur aveugle de 100 mètres et qu'*Au Chevet des Cathédrales* (2004) scrute les édifices religieux gothiques, l'espace investi prend à mesure de l'ampleur jusqu'à *État(s) des Lieux* qui fait d'un quartier son lieu de jeu. Optant pour une approche militante du théâtre dans l'espace public, Ema Drouin appréhende une proposition artistique de rue comme un mode d'entrée en contact avec la réalité, le quotidien et les habitants d'une ville. La « cité » est le « point de départ »<sup>561</sup> d'*État(s) des Lieux* ; elle en est le sujet, la matière et le déclencheur. L'équipe s'installe en résidence dans le quartier en amont de la représentation. Ses membres travaillent dans la rue, certains acteurs répètent chez des habitants dont ils vont utiliser le balcon ou la fenêtre dans le spectacle. Ce temps « d'implantation »<sup>562</sup> a pour ambition de faire naître une « complicité directe »<sup>563</sup> avec les habitants. Cette rencontre se poursuit au moment de la représentation, dans le temps de la fiction, quand le public (300 à 400 spectateurs) vient assister au spectacle. Les acteurs incarnent alors dix « Acteurs-Habitants », « habitants fictionnels du quartier »<sup>564</sup>, dont l'activité quotidienne en cours va se voir transformée par l'irruption de ces étrangers nommés les « spectateurs-déclencheurs »<sup>565</sup>. Cette arrivée génère une occupation de l'espace public par les « Acteurs-Habitants » qui y exposent alors leur intimité. La confrontation entre intimité et espace public, l'exposition de chacun au regard de tous et l'articulation entre individu et collectif sont des enjeux au cœur de la démarche artistique de la metteuse en scène et donc de cette proposition.

---

<sup>561</sup> Dossier de présentation du spectacle, op.cit.

<sup>562</sup> idem

<sup>563</sup> id.

<sup>564</sup> « L'Homme-Voiture-Rouge, la Femme-Fleurs, le Jeune-Homme-Mobile, la Femme-Epingles-à-Linge, l'Homme-Enfant-Poupées, l'Homme-Objets-Souvenirs, la Femme-Chats, l'Homme-Grillage-Grillades, la Jeune-Fille-TV et l'Homme-Brèche portent chacun une histoire singulière. Ce qui les rassemble est le fait d'être en relation de proximité avec l'extérieur. » id.

<sup>565</sup> « Les spectateurs font partie intégrante du processus et des situations développées. Le spectateur symbolise l'« étranger » dont l'arrivée déclenche le processus de « déballage » des Acteurs-Habitants. Ceux-ci profitent qu'on les écoute pour avancer dans leur proposition. Les Acteurs-Habitants s'appuient sur eux lors des situations : étendre du linge, aider la Femme-Fleurs à enlever des objets de la terre, acheter les reliques de l'Homme-Objets-Souvenirs... Ils sont confrontés pendant le temps de la proposition au présent en mouvement et sont amenés à choisir leur point de vue. » id.

### 1.3. Contexte des observations de terrain

*État(s) des Lieux* a été suivi tout au long de sa période de création. En 2004 et 2005, il a été possible d'assister à des répétitions ainsi qu'à des sorties d'atelier en public<sup>566</sup> qui ont permis d'étudier la construction de la place du spectateur. La résidence à Noisy-le-Sec, en amont de la programmation du spectacle par le festival Les Rencontres d'Ici et d'Ailleurs<sup>567</sup>, a permis d'examiner les relations à l'œuvre entre les habitants d'un quartier investi et les membres de l'équipe artistique en résidence. C'est à cette occasion qu'ont eu lieu les observations de représentations<sup>568</sup>. Les spectateurs rencontrés en entretien ont assisté à la représentation générale ou à la première. Le spectacle a par la suite été vu à Paris, en octobre 2005, programmé par la coopérative 2rue2cirque<sup>569</sup> dans le quartier Bofill, dans le 14<sup>ème</sup> arrondissement à Paris.

## 2. Analyse du texte – Des mots sur mesure

Ema Drouin conçoit les textes de ses créations comme de la « matière textuelle ». Le texte est un des fondements du spectacle au même titre que la scénographie, les costumes ou la relation au public. Preuve en est, la metteuse en scène n'a pas donné aux acteurs le texte brut tel qu'il avait été livré par l'écrivain. Elle a procédé au découpage du spectacle en séquences et y a intégré les extraits de texte associés aux actions en cours. Ce « déroulement »<sup>570</sup> constitue une trace du travail dramaturgique.

### 2.1. Le principe de la commande

La prise de parole dans l'espace public constituant un leitmotiv, Ema Drouin collabore avec des écrivains sur les créations de la compagnie. Puisqu'il ne lui viendrait pas à l'idée de « monter un Molière », la directrice artistique passe commande de textes sur mesure, en fonction des projets. Pour *Paroles de mur*, elle a proposé à Claude Galéa d'écrire un texte non narratif pour la situation théâtrale initiale (un chœur de huit femmes, un homme seul et les spectateurs dans une rue, face à un mur aveugle). Olivier Charneux accompagne les résidences d'implantation d'*Au Chevet des Cathédrales* afin de produire, pour chaque site, un

---

<sup>566</sup> Des répétitions ont été observées lors de deux résidences de création, en octobre 2004 et en février 2005 à La Blanchisserie, à Ivry-sur-Seine. Une sortie d'atelier a été observée à Marseille, dans le quartier Saint-André, dans le cadre d'une résidence de création à Lieux Publics, le 30 mars 2005.

<sup>567</sup> Le festival Les Rencontres d'Ici et d'Ailleurs a été créé en 1992 et est programmé et produit par la compagnie Oposito, dans son quartier d'implantation, le Merlan, à Noisy-le-Sec (93).

<sup>568</sup> La résidence d'implantation à Noisy-le-Sec s'est déroulée du 9 au 20 mai 2005. Une représentation générale a été observée le 20 mai puis la première le 21 mai.

<sup>569</sup> 2r2c est un opérateur de diffusion artistique pour les arts de la rue et le cirque contemporain à Paris et en Ile-de-France. ([www.2r2c.coop](http://www.2r2c.coop))

<sup>570</sup> Extraits du déroulement présentés en annexes.

texte original. Pour *État(s) des Lieux*, le processus est encore différent. Les figures fictionnelles des « Acteurs-Habitants », inspirées des figures stéréotypées d'un quartier ont été imaginées et déclinées par la metteuse en scène, également auteure du spectacle. Chacun des dix « Acteurs-Habitants » s'est vu doté d'un univers visuel et sonore ainsi que d'une activité quotidienne qui va se développer dans l'espace public. La commande passée à l'écrivain, Jean Cagnard, a été d'imaginer une langue pour chacun, en résonance avec cet univers. L'écrivain se trouve en charge des mots à dire autour de situations préétablies. Il doit également intégrer la présence du « spectateur-déclencheur ». L'enjeu est que le spectateur, même lorsqu'il n'est pas sollicité pour une action, ait le sentiment que l'« Acteur-Habitant » réagit à sa présence et est stimulé par elle. Enfin, le texte doit respecter le principe de réalité nourrissant la proposition artistique. C'est en partie au regard de cette intention qu'Ema Drouin a choisi Jean Cagnard dont la langue est à la fois « très poétique et, en même temps (...) très proche du langage parlé ».

L'évocation de la question de la relation au texte dans le théâtre de rue a conclu sur la nécessité pour chaque projet d'inventer son système de collaboration<sup>571</sup>. *État(s) des Lieux* est une illustration de ces modes et pratiques se développant de manière pragmatique en fonction du projet. L'écrivain intègre les contraintes et spécificités imposées par la mise en scène. Le texte s'inscrit dans un travail de dramaturgie commencé et en permet le parachèvement. Dans une telle configuration, la primauté n'est pas accordée au texte mais à la situation théâtrale développée. Pour autant, le respect du texte est absolu et jamais les acteurs ne sont censés en déroger. Il n'y a pas de place pour l'improvisation. Pour Ema Drouin, l'acteur doit être en mesure de « répondre avec le texte ».

## **2.2. Un spectateur au cœur du texte**

Le degré de sollicitation du spectateur dans le texte, et donc dans l'action intimement liée, s'intensifie parallèlement à l'occupation de l'espace public jusqu'à atteindre, dans certaines situations, une forme d'intégration du spectateur.

### *2.2.1. L'adresse directe*

De l'analyse de *Je cheminerai toujours* à celle de *Rendez-vous*, le principe de l'adresse directe se confirme comme un récurrent des textes écrits pour la rue – ce qui correspond logiquement à un mode jeu particulièrement développé. L'ascendant que les situations exercent sur le texte dans *État(s) des Lieux* et l'exigence de l'intégration du principe du « spectateur-déclencheur »

---

<sup>571</sup> Voir chapitre 1, I., 2.2.3. Quelle écriture pour la rue ?

ont conduit à la production de textes sur mesure. Plusieurs séquences du spectacle illustrent ainsi l'analyse de la situation de communication tronquée, caractéristique des interactions dialoguées du théâtre de rue<sup>572</sup>. L'écrivain a intégré le principe de réponse du spectateur et s'est assuré que, quelle qu'elle soit, l'acteur puisse poursuivre son avancée dans le texte. C'est le cas de la Femme-Fleurs qui s'adresse aux spectateurs s'attardant sous son balcon.

« A une ou plusieurs personnes, assez fort, entreprenante.

*FF : **Tu vas bien ?***

**Attends la réponse.**

***Tu te promènes ?***

**Attends la réponse.**

*Tu fais le voyageur ?*

*Tu dois en voir des choses...*

**Cherche l'acquiescement.**

*C'est bien, faut remplir ses yeux.*

*Chez moi on dit tu as les yeux comme des bouteilles d'eau. Ça veut dire qu'ils sont bien remplis, et vivants...*

*Ça veut dire que les choses du monde ça fait source...*

Chantonne. »<sup>573</sup>

Le recours à la deuxième personne du singulier renforce le sentiment d'interpellation personnelle. L'écrivain a signifié dans le texte le principe du dialogue en imposant à l'acteur d'attendre la réponse et, surtout, de l'inciter (« Cherche l'acquiescement »). Un tel texte exige la pratique de la technique de la finale en bas : le spectateur doit sentir, dans l'intention de l'acteur, qu'il a fini de parler à la fin de sa phrase. Vient alors un suspendu temps réservé au spectateur, qu'il est susceptible de combler par sa réponse, complétant ainsi le texte<sup>574</sup>. Ce principe de l'adresse directe dialoguée n'est pas unique à *État(s) des Lieux*. Il est pratiqué dans *Rendez-vous* mais le texte n'y fait pas l'objet d'une écriture. Ce sont les moments où Fabrice Watelet opte pour l'improvisation. Le texte écrit par Jean Cagnard constitue, parmi les spectacles étudiés, un cas d'école de texte lacunaire<sup>575</sup> écrit.

### 2.2.2. La sollicitation

A mesure du développement du spectacle, les spectateurs deviennent de véritables appuis pour les acteurs. Dans ce contexte, l'intégration textuelle du spectateur est approfondie par

---

<sup>572</sup> Voir chapitre 5, I., 1.1. Une communication tronquée.

<sup>573</sup> Extraits du déroulement, op.cit. Les extraits sont soulignés en gras par nous.

<sup>574</sup> « [T]u as un texte à dire, et à la fin de cette phrase, c'est comme si c'était fini. Tu fais une finale en bas et le présent passe dessus. C'est le temps du spectateur on va dire. (...) Derrière : rien. Derrière : l'inconnu. Pour un acteur, y'a rien de plus flippant ! Mais une fois que tu l'as, c'est génial, parce qu'en fait, derrière, y'a tout ! Puisqu'il y a tout le présent. C'est quelque chose à acquiescer dans le corps et tant que tu ne l'as pas assimilé dans le corps, tu flirtes... des fois, tu finis en haut... et du coup, le spectateur ne peut pas avoir sa place. »

<sup>575</sup> Voir chapitre 5, I., 1.1.2. Le texte lacunaire.

rapport à l'adresse directe dialoguée. La Femme-Epingles-à-Linge a par exemple besoin de l'aide de certains spectateurs pour étendre ses vêtements dans l'espace public.

*« FEL : Si vous êtes ici, vous faites partie de ma famille.*

*Pas de voyeurs ici.*

**Elle distribue aux uns et aux autres des vêtements qui leur correspondent plus ou moins. Les aide à s'habiller. Apprécie.**

*Tu es beau, comme ça.*

*Tu es belle, toi.*

*Ça te va bien.*

***Bienvenue dans ma famille.***

Plusieurs personnes se retrouvent avec elle, celles-là sont embauchées.

***Toi... Toi... Toi... Venez m'aider... Viens... Viens...***

***Toi tu trempe le linge.***

***Toi, tu frottes.***

***Toi et toi, vous essorez.***

***Toi et toi, vous étendez.***

*Moi, je ramène la matière première. »<sup>576</sup>*

L'actrice habille les spectateurs de bleu et prétend les intégrer à sa famille dans le seul but de les amener à adopter son action, étendre le linge. La multiplication des verbes d'actions (aider, tremper, frotter, essorer, étendre) doit conduire les spectateurs à agir. Le texte fait autorité sur le spectateur. L'écrivain le conçoit comme un outil au service de l'actrice qui doit faire des spectateurs ses complices.

### *2.2.3. L'intégration fictionnelle*

Le texte d'*État(s) des Lieux* conduit à introduire une variable intermédiaire dans le paramètre Fiction de la typologie élaborée<sup>577</sup> : le principe d'intégration fictionnelle. Il s'intercale entre la fiction perméable et l'intégration dramatique. Le spectateur ne se voit pas accorder un statut narratif comme les spectateurs de *Rendez-vous* qui deviennent les proches du cortège funèbre mais la place qui lui est attribuée va néanmoins au-delà de la stricte prise en considération de sa présence, caractéristique de la fiction perméable. La séquence au cours de laquelle l'Homme-Voiture-Rouge choisit une femme dans le public et l'invite à monter dans sa voiture<sup>578</sup> en est un exemple. La spectatrice en question se trouve, de fait, entraînée de l'autre côté du miroir, tels les spectateurs de *Rendez-vous* en dialogue avec Pierre. Jean Cagnard a intégralement construit le texte autour de cette spectatrice qui devient de fait, dans le temps de la séquence, la partenaire de l'acteur.

<sup>576</sup> Extraits du déroulement, op.cit.

<sup>577</sup> Voir chapitre 4, II., 4.1. Paramètre 7 – Fiction.

<sup>578</sup> Schémas scénographiques et calques, annexes, pp.XIII-XVI. Zoom II, p.XV

*« HVR : Elle te plaît ?  
**Viens, approche**  
 N'aies pas peur  
 Je te présente  
**Comment tu t'appelles ? (disons Cécile...)**  
 Cécile, je te présente Reine  
 Reine-Cécile (...)  
**Viens, je te fais faire un tour**  
**Prends-moi le bras...**  
**La femme lui prend le bras, ils font le tour de la voiture (...).**  
**Tu veux entrer ?** Proposition  
**Quoi, tu veux entrer ?!** (indignation)  
**Tu es folle ? (...)**  
 D'accord, je te fais entrer  
**Tu ne touches à rien (...)**  
**Vas-y, entre**  
**Elle entre.**  
 Ne touche à rien  
**Tu es bien ?**  
 Bonnes sensations ?  
 Ne touche à rien  
 Bon, tu sors maintenant  
 C'est pas un hôtel  
**Sors ! Sors ! Sors ! »**<sup>579</sup>*

Le recours au prénom et la récurrence du pronom singulier « tu » focalisent toute l'attention sur la spectatrice. Pour autant, elle ne se voit pas attribuer un rôle puisque le texte n'est pas ici lacunaire. Elle n'est pas en situation d'intégration dramatique qui pourrait lui permettre d'intervenir. Dans le cas présent, le spectateur n'est pas uniquement déclencheur. Si c'est peut-être, d'un point de vue dramaturgique, la présence de la spectatrice qui amène l'Homme-Voiture-Rouge à la faire monter dans sa voiture, elle en devient rapidement (et malgré elle, il faut bien l'admettre) un élément constitutif. La spectatrice est prisonnière du texte. Une nouvelle fois, le texte fait autorité.

Une autre séquence illustre ce principe d'intégration fictionnelle. L'Homme-Brèche invite des spectateurs à entrer dans son habitation de fortune, une maison en carton sans toit, pour faire semblant de boire un thé ou un café<sup>580</sup>. La séquence instaure une mise en abyme du théâtre en créant une fausse situation de jeu au cœur de la représentation. L'écrivain y joue à l'extrême du principe du texte lacunaire en anticipant les réactions du spectateur (il accepte l'invitation, entre, fait semblant de boire dans la tasse, etc.) et en lui confiant un texte à lire.

*« HB : **Tenez, c'est de la conversation entre nous. De la belle conversation. Vous lisez. Je pense que ça vous ira très bien. C'est vous l'invité. Allez-y, lisez...***

<sup>579</sup> Extraits du déroulement, op.cit.

<sup>580</sup> Schémas scénographiques, Zoom I, p.XV

**INVITE : Lit et continuera de lire. Vous êtes bien installé.**

HB : Vous trouvez ?

**INVITE : Oui, c'est très confortable, ici.**

HB : Je vous remercie.

**INVITE : Vous avez tout le confort moderne.**

HB : C'est important, vous ne trouvez pas, le confort moderne ?

**INVITE : Oui, tout à fait, tout à fait d'accord avec vous.**

HB : Vous avez vu mes réfrigérateurs ? Dans la cuisine, derrière vous... A côté de la planche à repasser. Il y en a quatre. J'aime bien les réfrigérateurs. (...)

**INVITE : Bien, je vous laisse.**

HB : Oh, déjà ?

**INVITE : J'ai un rendez-vous qui ne peut pas attendre.**

HB : Dans ce cas, je ne vous retiens pas.

**INVITE : Merci pour l'invitation. C'était somptueux. Fin de réplique de l'invité.**

HB : Avec plaisir, quand vous voulez.

Ils se lèvent. HB prend la poignée de la porte, ouvre...

HB : Au revoir, madame/monsieur. Ravi, vraiment ravi.

**INVITE : (certainement) Au revoir, monsieur... »**<sup>581</sup>

Cette forme d'intégration fictionnelle s'inscrit dans la droite ligne de l'analyse de Michel Vinaver constatant qu'il « y a atténuation, abolition de la ligne de partage entre l'imaginaire et le réel, entre l'histoire représentée et la représentation, entre le personnage et l'acteur-l'auteur-le spectateur, entre le lieu de l'action et la scène. Il y a interférence, interpénétration, mixage, brouillage des plans où la parole se prononce. La fiction théâtrale est trouée ou mise en abîme. »<sup>582</sup> Au cœur même du texte d'*État(s) des Lieux* se loge la complexité, et la potentielle ambiguïté, du statut du spectateur. Tour à tour en dialogue convenu avec l'acteur, sollicité et agissant, voire intégré à la fiction, il est pourtant toujours maintenu à distance, dans son statut de spectateur.

### **3. Analyse du dispositif scénographique**<sup>583</sup>

Le dispositif scénographique d'*État(s) des Lieux* est éclaté et organisé en zones concentriques autour du spectateur. La scénographie se compose de trois niveaux : le quartier résidentiel, lieu d'exécution de la représentation ; une organisation éclatée et mouvante au sein de ce quartier ; la convocation de séquences d'interactions entre acteurs et spectateurs médiatées par des objets. La superposition de ces niveaux est rendue visible par les schémas scénographiques qui attestent d'une proposition artistique jouant sur des échelles multiples. Elle fait d'*État(s) des Lieux* une création construite autour de l'imbrication d'espaces pluriels, caractéristique du théâtre de rue en espace public.

---

<sup>581</sup> Extraits du déroulement, op.cit.

<sup>582</sup> VINAVER, Michel. op.cit.

<sup>583</sup> Schémas scénographiques, op.cit.

### 3.1. La relation au lieu : les enjeux du choix d'un quartier

#### 3.1.1. Une déclinaison du principe de double vue

En s'installant dans un quartier plutôt résidentiel<sup>584</sup> et en prenant la réalité pour point de départ, le spectacle superpose au réel une fiction afin de modifier le regard porté sur celui-ci. Scénographiquement, ce principe se traduit par l'inscription de certains « Acteurs-Habitants » dans des espaces privés, chez des habitants du quartier. La Jeune-Fille-TV est dans un salon et les spectateurs l'aperçoivent par une fenêtre ouverte. La Femme-Fleurs a installé ses jardinières sur un balcon. L'Homme-Grillage-Grillades entretient son barbecue dans un jardin donnant sur la rue. *État(s) des Lieux* n'utilise pas la ville comme un pur décor mais comme une matière première, nouant ainsi une relation à l'espace public et ses habitants.

«*État(s) des Lieux* questionne la ville et ses habitants. En investissant un quartier, l'équipe artistique bouscule les habitudes des riverains et interroge les relations de voisinage, les usages de l'espace public et ses frontières avec l'espace privé. »<sup>585</sup>

A ce procédé de double vue s'associe une démarche à double temporalité. Les relations entre espace public et espace privé, entre individu et collectif, entre étranger et habitant sont au cœur de la proposition artistique, dans le temps de la représentation. Celui de la résidence de diffusion est l'occasion pour l'équipe artistique d'activer ces questionnements dans le quotidien du quartier investi. Les acteurs et techniciens de l'équipe sont les premiers étrangers à pénétrer le quartier et à rencontrer ses habitants. Comment entrer en contact avec eux ? Vont-ils faire accepter cette présence ? Que va-t-elle générer dans le quartier ? *État(s) des Lieux* orchestre deux confrontations autour d'une même thématique. L'une a lieu dans l'ordre du réel, l'autre lors de la représentation, transposée dans la fiction.

#### 3.1.2. Négocier l'espace public

Ema Drouin questionne la capacité des artistes de rue à imbriquer une proposition artistique dans l'espace public. Le parti pris artistique (contraignant car coûteux) de la résidence de diffusion est envisagé comme un procédé pour conquérir de nouveaux territoires de jeu, plutôt que de se cantonner à ceux que les festivals et autres structures de diffusion ont d'ores et déjà acquis. Dans un contexte de privatisation de l'espace public et de réduction de son usage

---

<sup>584</sup> « 1 quartier : un pâté de maisons, quelques rues et/ou impasses, une place publique. *État(s) des Lieux* se passe dans un quartier que l'on peut retrouver partout, ville ou campagne. (...) On y trouve des espaces stéréotypés : des jardins sur une rue, des sorties de garage, des balcons, des jeux d'enfants, une école pas loin, quelques commerces, peut-être une église, sans doute un arrêt de bus, probablement un petit terrain vague, un monument aux morts, un terrain de pétanque ? (...) Il ne sera pas spécifiquement un quartier de centre ville. Il est principalement un quartier d'habitats. » Dossier de présentation du spectacle, op.cit.

<sup>585</sup> idem

commun, Ema Drouin défend le théâtre de rue comme une arme de réappropriation de cet espace, dans la logique analysée par Philippe Chaudoir au travers du parallèle établi avec la pensée aménageuse<sup>586</sup>. Pour la directrice artistique, la méthode ne doit être le placage arbitraire des spectacles mais la négociation de l'usage de l'espace public. Cette notion de négociation renvoie directement au principe de terrain à conquérir édicté par Daniel Buren quant à la volonté de poser un acte artistique dans l'espace public<sup>587</sup>. Selon Ema Drouin, « l'espace public (...) appartient toujours à quelqu'un ».

« Où que tu ailles, dans un quartier, tu es un étranger si tu n'es pas de ce quartier. C'est une espèce de protection... plus ou moins floue... La frontière, elle existe toujours. (...) J'aime bien faire ressentir ça aux (...) spectateurs-déclencheurs. Quelqu'un qui vient d'ailleurs et dont la venue a un impact. Parce que dans les arts de la rue, "hop", on vient, on utilise l'espace, comme ça. Combien de fois on se retrouve à voir un spectacle je ne sais où et on ne fait aucun cas du fait que c'est chez des gens ! On consomme. On se retrouve consommateurs d'un lieu ! »

En inscrivant dans le dispositif scénographique l'occupation d'espaces privés chez des habitants, Ema Drouin impose par la démarche artistique la volonté d'aller à la rencontre du quartier choisi. L'objectif reste, *in fine*, d'amener les habitants à devenir spectateurs de la représentation. *État(s) des Lieux* confirme cependant qu'il ne suffit pas de proposer un spectacle en bas d'un immeuble pour que tous ses habitants descendent y assister. Nombre d'habitants ne se rendent pas au spectacle convoqué. C'est la raison pour laquelle la compagnie organise une représentation générale réservée aux habitants, espérant que ce temps privilégié leur facilitera l'accès au spectacle.

### 3.1.3. Les spectateurs « extérieurs »

« La venue des spectateurs extérieurs, c'est compliqué. (...) Il faut qu'ils aient un statut. Parce que moi, j'ai aussi envie de leur parler à ces gens-là. J'ai pas envie de faire le spectacle en interne, que pour les habitants. Ce qui m'intéresse, c'est le mélange. Amener des gens d'ailleurs, pour vivre un truc ensemble, c'est ça qui m'intéresse. Mais il faut leur donner un statut, il faut que ce soit clair. »

*État(s) des Lieux* se destine autant aux habitants qu'aux spectateurs prédéterminés, venant au spectacle en réponse à une convocation. Le spectacle fait ainsi se côtoyer plusieurs types de personnes au cœur de son espace d'exécution : les habitants du quartier non spectateurs qui circulent ; les habitants du quartier à leurs fenêtres ; ceux venus au spectacle ; les spectateurs extérieurs. Ces derniers découvrent tout à la fois le quartier lui-même, ses habitants et la proposition artistique. Le lieu d'exécution d'un spectacle recouvre des enjeux à la fois

---

<sup>586</sup> Voir chapitre 2, I., 2.3. La pensée aménageuse.

<sup>587</sup> Voir chapitre 1, II., 2.2.1. « La rue n'est pas un terrain conquis. »

scénographiques et symboliques. Quel regard les spectateurs convoqués vont-t-ils porter sur le quartier au travers de la proposition artistique ?

### **3.2. Un sas de codification dilué et une configuration éclatée et mouvante**

#### *3.2.1. Le pari d'une entrée en matière brouillée*

Les spectateurs sont convoqués à une heure précise en un lieu (une place publique par exemple) à proximité du quartier. La *Lettre à l'Étranger*, sous forme de tract, leur ait remis, les incitant à vagabonder à la recherche des « Acteurs-Habitants ». Divisés en groupes, ils sont accompagnés vers le quartier où ils entrent par différentes rues. Malgré ce processus signifiant au spectateur que le spectacle a débuté, le sas de codification n'est volontairement pas clairement établi dans *État(s) des Lieux*, contrairement à *Je cheminerai toujours* ou *Rendez-vous*. Le spectacle puisant dans le réel pour s'aventurer sur des terres poétiques, les premières minutes sont marquées par un mode de jeu et un dispositif scénographique emprunts de réalisme jouant sur le flou entre réalité et fiction. Cette entrée en matière<sup>588</sup> délibérément brouillée a pour but d'inciter le spectateur à être actif dans sa réception. Ce sas de codification caractérisé par le flottement est revendiqué dans sa fonction d'instauration de la double vue. Les spectateurs sont amenés à regarder les « Acteurs-Habitants » comme les habitants du quartier, se demandant parfois qui est qui. L'influence des niveaux de jeu sur le scellement du pacte de représentation est dans le cas présent manifeste. L'acteur, au cœur d'une réalité non machinée, convoque la théâtralité. Au cours de cette entrée en matière, les « Acteurs-Habitants » étant occupés à leur activité quotidienne, les acteurs sont au niveau 1 de jeu, celui de l'acteur en présence<sup>589</sup>. Ce niveau de jeu est celui du potentiel doute pour le spectateur : suis-je face à un acteur ? Celui-ci est-il en train de jouer ? Lorsque les « Acteurs-Habitants » prennent la parole, ils basculent vers le niveau 2 de jeu, niveau où le doute se dissipe : les spectateurs ont cette fois identifié les acteurs et, par conséquent, cerné les contours du spectacle lui-même.

#### *3.2.2. La multiplication des foyers de représentation*

La configuration éclatée est un autre parti pris scénographique conditionnant la place du spectateur d'*État(s) des Lieux*. Le schéma scénographique de la séquence Développement<sup>590</sup> souligne qu'il n'existe pas un cœur d'action unique. Une fois dans l'espace public, les dix

---

<sup>588</sup> Schémas scénographiques, séquence I - Entrée en matière, p.XIII

<sup>589</sup> Voir chapitre 1, II., 2.2.2. Niveaux de jeu en rue.

<sup>590</sup> Schémas scénographiques, séquence II - Développement, p.XIV

« Acteurs-Habitants » prennent possession de la totalité de l'aire de jeu et s'y dispersent pour proposer des séquences arrêtées ou en mouvement selon leur mode d'action. Un déplacement vers une nouvelle séquence engendrant une rupture de la relation et un éparpillement des spectateurs regroupés, l'acteur doit chaque fois accrocher des spectateurs et sceller un nouveau pacte de représentation. L'espace de jeu est ainsi constellé d'autant de scènes invisibles, de foyers de représentation, que d'« Acteurs-Habitants »<sup>591</sup>. Un tel principe impose au spectateur de faire des choix et ce dispositif éclaté et mouvant engendre des flux de public permanents dans l'aire de jeu. Un tel parti pris scénographique induit par ailleurs une absence de linéarité du récit qui correspond au refus de narration formulé par Ema Drouin. Le dispositif final<sup>592</sup> qui amène les « Acteurs-Habitants » à se rassembler au cœur d'un losange, séparés des spectateurs par des fils de linge étendu, tranche avec cet éclatement. Cette cassure est susceptible de troubler la réception du spectateur. Une fois accoutumé aux multiples foyers de représentation, il se voit imposer une place et une unicité de point de vue.

#### **4. Relation acteur - spectateur**

##### **4.1. De la zone lointaine à la zone intime, le spectateur pour centre névralgique**

###### *4.1.1. Les zones moyenne à lointaine : l'occupation de l'espace public en toile de fond*

Les zones moyenne et lointaine ne constituent pas des zones de proximité majeures dans la mesure où elles induisent une distance relativement élevée à l'acteur pour le spectateur. Elles se caractérisent en terme de perception par un éloignement à la fois visuel et sonore. Le spectateur en situation d'écoute de la Jeune-Fille-TV aperçoit à quelques mètres l'Homme-Grillage-Grillades, un peu plus loin la Femme-Chats et, à l'opposé de l'espace de jeu, la Femme-Fleurs. Ces zones sont visualisées en sous-impression, comme des seconds plans à la séquence en cours. Elles influent néanmoins sur la perception du spectateur en lui rappelant que d'autres acteurs sont dans l'espace. Elles sont ainsi susceptibles de le détourner de la séquence à laquelle il assiste alors. C'est dans ce large champ de vision que le spectateur aperçoit la progressive occupation de l'espace public par les « Acteurs-Habitants » et leurs objets. Les zones moyenne à lointaine ne sont pas des zones fortes de relation entre acteurs et spectateurs mais elles contribuent à replacer sans cesse le spectateur dans la perspective plus large d'une proposition globale.

---

<sup>591</sup> Schémas scénographiques, séquence I - Entrée en matière, p.XIII ; séquence II - Développement, p.XIV

<sup>592</sup> Schémas scénographiques, séquence III - Rassemblement et dénouement, p.XVI

#### 4.1.2. La zone proche : l'éphémère du groupe constitué

En termes de perception, la zone proche d'*État(s) des Lieux* se définit par la proximité physique entre acteurs et spectateurs. L'acteur est à moins de deux mètres, son visage se distingue parfaitement, sa voix (non sonorisée) s'entend bien. Il est perçu dans son entier. Les foyers de jeu étant nombreux, les spectateurs sont dispatchés dans l'espace et ne sont donc pas particulièrement proches les uns des autres. La zone proche qui génère dans *Je cheminerai toujours* et *Rendez-vous* un sentiment de groupe ne provoque pas ici le même impact. L'effet est relativement dissout pour deux raisons. Tout d'abord, le foyer de représentation est inclus dans un contexte d'exécution plus vaste qu'il n'annihile pas. Lorsqu'un spectateur est en train d'écouter le Jeune-Homme-Mobile, l'ouverture sur le reste de l'espace de jeu est totale. Dans *Je cheminerai toujours*, la zone proche se conjugue au confinement pour donner naissance à l'impression d'un groupe isolé. Dans *Rendez-vous*, c'est la focalisation sur les deux personnages qui suscite une cohésion entre le groupe de spectateurs. La multiplication des foyers de représentation d'*État(s) des Lieux* défocalise en partie l'attention. L'environnement n'est pas neutralisé, il exerce une influence. Par ailleurs, le groupe constitué autour de chaque acteur est particulièrement éphémère. Des spectateurs s'agrègent autour d'un « Acteur-Habitant » qui commence une séquence, certains la quittent avant son issue, d'autres arrivent en cours et tous se dispersent lorsque l'acteur part proposer une nouvelle séquence plus loin. Ces formations et dissolutions spontanées des foyers de représentation renforcent la pratique et la perception individualisées du spectacle.

#### 4.1.3. La zone intime : le spectateur sollicité et exposé

Aux deux échelles présentées (le quartier et la configuration éclatée) s'en ajoute une troisième, celle des interactions entre acteurs et spectateurs. Les observations de terrain et les schémas soulignent que ce niveau est celui de l'instauration d'une relation entre acteurs et spectateurs relevant de la zone de proximité intime. Les interactions développées dans cette zone sont multiples et engagent divers niveaux d'implication du spectateur.

La plupart des « Acteurs-Habitants » mettent en œuvre des focus très fugaces sur un spectateur au travers de l'interaction visuelle (regards échangés) et d'adresses directes. Le spectateur va tolérer l'interpellation ou le regard porté compte tenu du contexte théâtral. *État(s) des Lieux* convoque d'autres types d'interactions plus engageantes pour le spectateur. L'Homme-Brèche invitant un spectateur dans sa maison en carton et l'Homme-Voiture-Rouge faisant monter une jeune femme dans sa voiture ont été cités. La Femme-Fleurs incite quant à elle les spectateurs à fouiller la terre de ces plantations. Dans ces cas précis, la zone

intime se caractérise, en termes de perception, par une grande proximité physique entre acteur et spectateur. L'action en cours peut induire un contact entre les corps. La convocation de la zone intime isole automatiquement le spectateur qui se trouve démarqué du reste du groupe. Dans les deux autres spectacles étudiés, les temps d'instauration de la zone intime sont à la fois brefs et démultipliés. L'échange interpersonnel est fugitif et l'acteur ne se focalise pas sur un seul spectateur. L'actrice de *Je cheminerai toujours* offre un bouton à chacun. Lors de la séquence inaugurale de *Rendez-vous*, Fabrice Watelet salue plusieurs personnes parmi le public. Dans *État(s) des Lieux*, les spectateurs sollicités sont placés en situation d'échange interindividuel avec un personnage et sont alors exposés au public. Chaque spectateur constitue son propre centre névralgique au cœur du spectacle. Autour d'un spectateur engagé dans une interaction avec un acteur, les cinq zones de proximité se déclinent, la zone intime étant le plus petit niveau d'échelle spatiale<sup>593</sup>. Malgré un contexte d'exécution large (un quartier) et en présence d'une jauge moyenne (quelques centaines de spectateurs), la convocation de la zone intime génère une réception fortement individualisée en isolant ainsi le spectateur du reste du public. Plus le niveau de sollicitation est élevé, plus l'implication potentielle du spectateur est importante et, en conséquence, plus le risque de refus de sa part s'accroît. La zone intime développée dans *État(s) des Lieux* permet d'observer les comportements engendrés par une telle place accordée aux spectateurs.

## 4.2. Facteurs déterminants

### 4.2.1. Un dispositif livrant le spectateur à lui-même

Le principe de liberté totale de circulation des spectateurs dans l'espace de jeu correspond, pour Ema Drouin, à l'intention est de revenir à une approche plus spécifiquement de rue<sup>594</sup>. Compte tenu de la relation à l'espace de la ville et de l'imbrication d'un espace scénographique dans le contexte global de la cité, *État(s) des Lieux* offre en effet au spectateur une configuration scénique plurielle symptomatique de la représentation théâtrale de rue. Une telle latitude accordée au spectateur, lorsqu'elle n'est pas cadrée par un pacte de représentation stable, est à double tranchant. Le spectateur peut se sentir perdu, ne

---

<sup>593</sup> Le déploiement concentrique des zones est particulièrement visible sur les calques associés aux schémas scénographiques. Schémas scénographiques, séquence I - Entrée en matière, p.XIII ; séquence II - Développement, p.XIV

<sup>594</sup> « Sur *Paroles de mur*, je sais que j'étais assez directive, le public était orienté parce que c'est ça qu'on avait à voir (...). Sur *État(s) des Lieux*, (...) [d]'une certaine façon, c'est retrouver un peu le goût de la rue, à savoir ceux qui sont devant, ceux qui sont plus loin, ceux qui aimeraient bien qu'on vienne les chercher, ceux qui suivent de loin et qui adorent se balader comme ça et pas tout voir et regarder les autres, regarder le public... (...) [J]e laisse une plus grande ouverture à cette chose-là. »

comprenant ni où est le spectacle ni quand il commence. Il a alors le sentiment de « tout rater »<sup>595</sup>. Au contraire, il peut de lui-même avoir formalisé le code tacite, intégré cette liberté qui lui est accordée et naviguer d'une séquence à une autre. *État(s) des Lieux* brouille de nombreuses cartes à la fois. Le commencement n'est pas nettement signifié, l'espace de jeu n'est pas borné, les acteurs ne sont pas immédiatement pointés, il n'y a pas ni linéarité de récit ni histoire à proprement parler. La résultante est que la proposition artistique n'est pas rassurante pour le spectateur – ce qui relève d'une volonté de la directrice artistique qui va être abordée. Ces partis pris décuplent les potentialités individuelles de réception. Tous ces paramètres entrent en ligne de compte dans l'observation des spectateurs sur le terrain et dans l'analyse du discours recueilli.

#### 4.2.2. *Le pari du « spectateur-déclencheur »*

Selon le principe imaginé par Ema Drouin, l'« Acteur-Habitant » doit signifier que c'est l'arrivée du spectateur qui engendre sa prise de parole et son occupation de l'espace public. Une fois cette phase de déclenchement engagée, l'implication du spectateur se construit autour d'actions que l'acteur le conduit à réaliser. Pour atteindre un tel niveau d'implication, la convocation de la zone intime est impérative. L'acteur prend à parti un spectateur pour tenter de l'embarquer. L'enjeu est complexe car la metteuse en scène envisage cette implication du spectateur comme un moyen de transmettre un état d'action, de découverte, de recherche. C'est en ce sens qu'elle évoque la notion de « rituel » qu'elle souhaite faire vivre au spectateur. Tout comme Léa Dant, Ema Drouin estime que l'acteur est un « passeur ».

« Tu évoques, tu emmènes, mais toi tu n'es que le passeur. Tu passes et la personne prend. (...) [A]près, l'intérêt de l'action qui est proposée doit se suffire à lui-même. (...) Tu crées de la curiosité. (...) Si on n'est pas à cet endroit-là, c'est faux. Si je dois te prendre la main en tant que spectateur pour te faire faire le truc, avec une relation de complaisance, genre je le fais pour te faire plaisir, c'est raté. »

L'idée même du « spectateur-déclencheur » démontre qu'Ema Drouin cherche à se jouer de l'ambiguïté liée à la mise en action du spectateur. Elle souhaite parvenir à dépasser l'anecdotique participation au spectacle. *État(s) des lieux* multiplie les procédés visant à conférer au spectateur le statut de « déclencheur ». La grande liberté de circulation et le contexte d'exécution en milieu couvert permettent également l'adoption d'un point de vue plus distancié pour les spectateurs ne souhaitant pas répondre à la sollicitation.

---

<sup>595</sup> Plusieurs spectateurs dont les propos spontanés ont été récoltés à l'issue de représentations utilisaient cette expression, expliquant qu'ils avaient eu l'impression d'arriver systématiquement au mauvais moment sur une séquence en cours ou sur le point de se terminer. Il leur semblait avoir « tout raté », attestant d'une difficulté à gérer, accepter ou apprécier la dimension parcellaire de la proposition, revendiquée par la directrice artistique.

## 5. Figure du spectateur convoqué – Un spectateur exposé

### 5.1. L'acteur et le spectateur en miroir

#### 5.1.1. *S'exposer au regard de l'autre dans l'espace public*

Ema Drouin a choisi de jouer dans la rue pour le « contact direct » qu'il est possible d'y établir avec la population et, dans le cadre de la représentation, avec les spectateurs. L'acte théâtral est envisagé comme spontané et intuitif, imposant un va-et-vient entre la réflexion et l'action. Le « faire » est capital. C'est la raison pour laquelle les premières interventions réalisées avec la Compagnie Off restent des références dans son esprit. De manière très brute, il s'agissait de sortir dans la rue et de se confronter aux passants. La filiation avec l'intervention artistique dans l'espace public continue de montrer sa justesse. Le terme d'intervention n'est d'ailleurs pas présent par hasard dans le nom de la compagnie créée par Ema Drouin. L'acteur est en cœur de sa démarche et il se pose en miroir du passant, du citoyen, du spectateur. L'intervention, inopinée, a pour but de troubler le quotidien.

« Quelle est cette personne particulière qui prend la décision de s'exposer... dans l'espace public ? (...) [E]xposition dans le sens... d'un engagement... C'est pas juste : j viens jouer. (...) Je me mets devant les autres dans leur quotidien et (...) la plupart à ce moment, ils n'ont pas du tout prévu ça (...). Ils ont un chemin, je me mets devant eux et j'arrête leur chemin. (...) Qu'est-ce que ça a comme sens (...) ? »

L'exposition de l'acteur dans l'espace public cherche à provoquer une rencontre avec l'autre. Dans la lignée du discours altruiste porté par le secteur, Ema Drouin est en quête d'altérité. Selon elle, la rue est un espace pertinent de cette recherche dans la mesure où tous, acteurs et spectateurs, y sont « au même niveau », « d'égal à égal ».

#### 5.1.2. *Questionner le spectateur en réception*

Ema Drouin adopte un double point de vue. « [T]oujours à la place des spectateurs », elle cherche à leur faire vivre ce qu'elle souhaiterait vivre elle-même. « Je crois que je suis le corps du public à moi toute seule. » A la fois, elle est aussi l'acteur, ce corps jeté dans la rue, qui se confronte au spectateur. Comment celui-ci réagit-il à l'immixtion de l'acteur dans l'espace public ? Dénonçant une attitude attentiste<sup>596</sup>, la directrice artistique conjugue les partis pris esthétiques pour engager une réception active depuis la linéarité du récit jusqu'au

---

<sup>596</sup> « Dans le fait que les gens soient assis et reçoivent, moi à un moment donné, j'ai envie de dire : "Comment tu reçois ? Comment t'as envie de recevoir ?" C'est un peu renvoyer sur la vie elle-même. Est-ce que c'est dû à la télé ou je ne sais quoi... ou à la société elle-même ? Je constate qu'on est quand même beaucoup dans de la conso... On a envie que tout arrive comme ça. On nous habitue à ce que tout arrive comme ça. J'ai envie de titiller et de dire : "Mais t'as envie de recevoir comment et quoi ?" Toi ? Là. »

principe de la vision parcellaire de la proposition. Le spectateur n'est donc pas uniquement valorisé dans sa présence mais aussi dans sa capacité à réagir. Puisqu'il n'existe pas une proposition monolithique, il doit se forger lui-même un point de vue. Ema Drouin refuse que le public de ses créations se comporte en strict « consommateur ». Dans cette perspective, la mise en action du spectateur ne doit pas être purement gadget. Elle doit être chargée de sens.

## **5.2. Toucher le spectateur dans son corps**

Le spectateur est considéré comme un voyageur en expérimentation. « Je propose au corps de voyager dans une proposition. » Cherchant à sortir des représentations des corps jugées codifiées et formatées, la directrice artistique développe des techniques de jeu particulières pour permettre un contact et un « impact » physique sur le spectateur. Le corps de l'acteur est le premier l'outil de cet impact. En intégrant systématiquement une approche gestuelle dans ses créations, la metteuse en scène cherche à interpeller et bousculer le corps du spectateur. L'acteur s'expose et expose le spectateur en retour, tel un miroir réfléchissant. La proposition artistique convoque un spectateur en immersion, prêt à « vivre » une expérience. Les corps s'entraînent et s'enchaînent, celui de l'acteur engageant celui du spectateur. Un travail spécifique développé en répétition a pour but de nouer une relation avec les spectateurs sans forcer le processus ni obliger au mouvement ou à l'action. « Quel geste [faire] (...) ? (...) [T]u dois le respecter pour que lui respecte ton espace. Tu joues avec son aura. Tu joues avec... son espace vital. Jusqu'où ? Toucher ? Pas toucher ? Donner la main ? C'est peut-être un petit peu trop pour la personne. A chaque fois, il faut être juste. » Comme Léa Dant et Fabrice Watelet, Ema Drouin a conscience que le contact et l'exposition du corps spectateur doivent se faire avec la plus grande précaution afin de ne pas brusquer ni violenter celui-ci.

L'acteur doit être réactif, en état de présence avec l'environnement et les spectateurs. Faisant parfois référence à la performance (qui rappelle également la notion d'intervention impromptue), la metteuse en scène exige des acteurs qu'ils soient ainsi ouverts à l'aléatoire qu'est la variable du public. La proposition n'est pas figée, elle est malléable. C'est là encore un engagement demandé à l'acteur qui se met en danger. Le spectateur est susceptible de ne pas se comporter comme cela a été anticipé. L'acteur peut en être déstabilisé. Selon Ema Drouin, les spectateurs sont sensibles et ont conscience de ce principe de connexion et de gestion de l'aléatoire. Pour le spectateur, cela peut ne pas être rassurant. A la fois, c'est à ce prix qu'une interaction peut surgir, que l'acteur peut être à l'écoute du spectateur, aux signes qu'il envoie. La confrontation oppose deux êtres humains. L'acteur doit accepter de ne pas tout maîtriser pour qu'il y ait place à cette confrontation. Cependant, malgré cette figure d'un

spectateur actif dans sa réception qui trouve et prend la place que le spectacle lui réserve, les statuts doivent rester très clairs. « Si tu guides, tu restes maître » explique Ema Drouin à un acteur pendant une répétition. L'acteur doit toujours garder la main sur la situation.

Consciente du degré d'implication et d'immersion que la proposition exige, Ema Drouin organise le spectacle de telle sorte qu'un spectateur en distance y trouve également un point de vue approprié. L'imbrication d'échelles dans le dispositif scénographique permet aux spectateurs de choisir de prendre de la distance (au sens propre et au sens figuré) ou, au contraire, de plonger dans les interactions convoquées. Reste à analyser comment les spectateurs réagissent à cette pluralité d'états proposés.

## **II. Tendances de réception, les spectateurs à l'œuvre<sup>597</sup>**

### Préambule méthodologique – De l'incidence du contexte d'observation

Comme Onze Bouge, le festival Les Rencontres d'Ici et d'Ailleurs constitue un intéressant espace d'observation des spectacles et des spectateurs. D'une part, le public présent est hétérogène, composé de Noiséens et de Franciliens. L'inscription à long terme sur le territoire a fait du festival un rendez-vous rituel pour les habitants du quartier. Des spectateurs viennent également de communes avoisinantes. La diffusion d'arts de la rue en Ile-de-France restant relativement pauvre, Les Rencontres sont l'occasion pour un public parisien de découvrir des spectacles dans sa région. D'autre part, la compagnie Oposito accompagne des compagnies en création et le festival accueille de ce fait tous les ans des premières qui attirent les curieux et les connaisseurs. En investissant une petite cité un peu excentrée, quoique non loin du centre névralgique du festival, le Deuxième Groupe d'Intervention a convoqué un public d'autant plus mixte. Les spectateurs rencontrés en entretien sont à cette image. Une habitante de la cité qui n'assiste jamais aux spectacles programmés par le festival rejoint un architecte parisien venu voir une amie jouant dans le spectacle ou une spectatrice avisée qui a vu la plupart des créations de la compagnie. Les références artistiques et culturelles s'en ressentent et l'émission *Au théâtre ce soir* côtoie le metteur en scène italien Pippo Delbono et l'artiste de cirque Johann Le Guillerm. Sans chiffres précis, il est vain de risquer une analyse de la composition sociodémographique et socioculturelle du public de la représentation observée à Noisy mais les profils des spectateurs rencontrés témoignent d'une diversité particulièrement grande et confirment la capacité du théâtre de rue à fédérer un public hétérogène.

---

<sup>597</sup> Les citations de spectateurs sont issues des entretiens présentés en annexes et soulignées en italique par nous.

## 1. L'impact du dispositif sur la réception du spectacle par les spectateurs

Le dispositif scénographique dont les spécificités ont été soulignées du point de vue de la place (physique et symbolique) du spectateur génère une large palette d'effets de réception. Les subjectivités des spectateurs, leurs goûts et intérêts personnels, révèlent plus que jamais une influence notable sur la compréhension et l'appropriation de la proposition artistique.

### 1.1. Les effets de l'implantation dans un quartier

#### 1.1.1. *Démocratisation ou visite d'un zoo ?*

Comment les spectateurs réagissent-ils à l'organisation du spectacle dans la petite cité noiséenne ? Les réactions des spectateurs sont très largement influencées par leur profil individuel et, plus encore, par la vision qu'ils sont amenés à nourrir d'une cité et, pour certains, de celle-ci en particulier. Les spectateurs sont sensibles à ce qu'ils perçoivent comme une forte volonté artistique (voire politique) de jouer dans une cité. Deux tendances principales opposées se dégagent, à l'image du débat qu'un tel parti pris artistique est susceptible de provoquer.

Une spectatrice questionne le potentiel danger démagogique que recèle le choix du quartier. Alors que la négociation de l'espace public est au cœur du projet artistique, elle souligne que le public peut se sentir un peu au « zoo » (E1), en découverte d'un quartier et de ses habitants qui n'ont rien demandé à personne<sup>598</sup>. Elle relève ce qui lui semble pouvoir être une potentielle dérive démagogique du théâtre de rue.

« Le risque c'est, sur quoi on va jouer ? Une espèce de partition, la société est formidable, regardez-les... Je caricature vraiment, mais les petits bourgeois qui font du théâtre de rue vont rencontrer le peuple... Y'aurait un côté démago... Ou alors le truc : on va vous rejouer la lutte de classes et vous allez voir... ça va castagner et tout. Ce sont toujours des terrains glissants. Mais que la rue est obligée d'aborder parce que c'est son terrain. Je pense qu'il faut toujours être, même en tant que spectateur assez... prudent vis-à-vis de ce dans quoi on se laisse embarquer. » (E1)

Si cette spectatrice s'empresse d'objecter que ses craintes se sont dissipées au cours de la représentation dans la mesure où elle a senti l'influence de la résidence de création dans la relation à la cité et ses habitants, elle soulève ici l'une des ambivalences du principe de démocratisation que les artistes de rue tentent de réactualiser. Comment aller à la rencontre de l'autre, par le biais d'une proposition artistique, sans adopter une posture messianique qui

---

<sup>598</sup> « Comment on peut se permettre, même pour aller voir un spectacle, d'arriver dans un quartier, de se poser dans un coin, de fumer sa clope... de déambuler dans un espace qui est quand même... privé, qui appartient aux gens qui habitent là, point barre. On se met à déambuler là-dedans comme un moulin à vent. » (E1)

consisterait à faire croire que l'art peut changer la vie de chacun par sa pure et simple irruption dans le quotidien ? D'autres spectateurs se prononcent à l'opposé de cette réflexion. Un des spectateurs est enthousiasmé par la démarche. Sa profession d'architecte joue un rôle dans le regard qu'il porte sur le spectacle et explique selon lui en partie ce vif intérêt.

« [O]n fait rentrer l'art chez les gens ! C'est l'utopie des architectes de vouloir mettre de l'art dans la rue. J'trouve ça vachement intéressant. Là, on est en plein dedans, on fait entrer la culture chez les gens. » (E2)

Les spectateurs semblent touchés par cette rencontre entre l'art et la population (E2) et par ce désir manifeste des artistes d'aller volontairement au-devant de l'autre. Ces réactions rejoignent celles des spectateurs de *Je cheminerai toujours* et, plus encore, de *Rendez-vous* qui manifestent un goût et un intérêt pour les spectacles qui cherchent, selon eux, à rencontrer autrement la population.

### *1.1.2. Un prétexte à la rencontre au cœur de la cité*

Les spectateurs remarquent que l'intervention des artistes va au-delà du principe de démocratisation puisqu'elle joue également un rôle d'activation du lien entre tous dans le quartier. Sans surprise, ce sont les habitants de la cité (ou d'une autre) qui sont plus spécifiquement attentifs à cet effet secondaire de la proposition. Sur ce point particulier, la résidence de création *in situ* et l'organisation de temps de rencontre (pot d'arrivée, etc.) jouent un rôle important. Ainsi une habitante spectatrice raconte qu'elle a pris plaisir à côtoyer les artistes qu'elle a trouvés « ouverts » (E3). Selon elle, le spectacle a été prétexte à la discussion entre les habitants de la cité même. En traitant d'une thématique en écho à leur vie quotidienne<sup>599</sup>, le spectacle a touché, perturbé, intrigué les habitants et a généré des conversations entre voisins qui se parlent finalement peu<sup>600</sup>. Une autre spectatrice (E5), venue au cours de la résidence en amont, estime que le spectacle valorise les habitants de la cité en les rendant fiers d'accueillir un spectacle et des artistes.

### *1.1.3. Le décalage du regard ressenti*

L'effet du principe de double vue est relativement difficile à mesurer. Le brouillage exercé entre fiction et réalité est évoqué par les spectateurs qui l'assimilent à un trouble agréable, parfois désagréable, comme l'ont d'ores et déjà souligné les analyses de *Je cheminerai toujours* et *Rendez-vous*, mais il est rare qu'ils en déduisent et expriment une modification de

---

<sup>599</sup> « Ce spectacle-là, je crois que ça représentait un petit peu notre vie et notre situation... » (E3)

<sup>600</sup> « Même, nous, *entre voisins*, c'était bien de parler... Parce que c'est vrai qu'on sort pas souvent... Ça fait combien d'années qu'j'habite là ? Depuis 88 ! J'connais la plupart de mes voisins mais c'est que "Bonjour – Bonsoir" et puis chacun chez soi ! » (E3)

leur regard. C'est l'analyse du discours qui révèle ce type de conclusion. Deux spectatrices d'*État(s) des Lieux* évoquent néanmoins très clairement ce décalage. L'une s'est ainsi permis d'observer le quartier et ses habitants et s'en est trouvée « émue » (E1). Le théâtre de rue ordonnance, et cette spectatrice le démontre, des rapports sociaux éphémères et autorise notamment le regard porté sur l'autre, en théorie proscrit au quotidien. Une autre spectatrice s'amuse quant à elle de son trouble initial, quand elle a eu le sentiment qu'il ne se passait rien.

« [S]ur le moment... on découvre rien parce qu'on a l'impression qu'y a rien ! Au fur et à mesure, les yeux s'habituent à l'endroit, on va d'un endroit à l'autre, on... on découvre une petite maison, on découvre un feu, on découvre des amas de terre qui sont un petit peu disproportionnés par rapport à d'habitude... des objets par terre, des tableaux... Mais, au départ, on voit rien. Moi j'avais rien vu du tout ! J'me disais : "Mais y'a rien, où est-ce qu'il est le spectacle ?" » (E5)

Dans un cas comme dans l'autre, l'intrusion de la fiction dans la réalité a activé le regard. Ces deux spectatrices aux profils radicalement différents, l'une étant très familière des spectacles de rue et l'autre découvrant ce type de spectacles, attestent d'interprétations et d'appropriations variées provoquées par un même parti pris esthétique.

## 1.2. Le spectateur, acteur de son parcours

### 1.2.1. L'absence de sas et ses brebis égarées

Les analyses de *Je cheminerai toujours* et de *Rendez-vous* pointent l'influence de la familiarité avec les spectacles de rue sur la réception par les spectateurs. Elle se confirme ici. Tandis que certains spectateurs habitués aux configurations éclatées circulent aisément d'un « Acteur-Habitant » à l'autre, d'autres sont troublés de ne pas savoir si « ça a commencé ». La *Lettre à l'étranger* constitue de ce point de vue un sas de codification tronqué. Pour les avertis, elle explicite qu'il leur appartient d'aller à la rencontre des situations<sup>601</sup>. Pour les néophytes, elle est plutôt source de confusion. Les spectateurs égarés s'étonnent de ne rien voir et certains manifestent à haute voix leurs interrogations. « Il fait partie du spectacle ? » demande une spectatrice à une autre personne de son groupe quand le Jeune-Homme-Mobile passe devant eux. Une spectatrice familière des spectacles de rue a eu du mal à « rentrer » (E1) dans la proposition. Elle n'a pas été saisie par elle et a donc eu du mal à s'en saisir.

« J'ai mis pas mal de temps à rentrer dedans... J'ai vraiment eu une demi-heure un peu de plat... de vague. Sans réussir à bien saisir. J'ai pas eu de difficultés pour

---

<sup>601</sup> « Laisse tes yeux s'ouvrir, l'Etranger, tes oreilles te guider, ton corps se détendre. Circule, change de direction, reviens sur tes pas... Cherche bien. (...) Quand tu seras là, tu ne seras pas ici, c'est comme dans la vie tu ne verras pas tout. » *Lettre à l'Etranger*, tract distribué aux spectateurs.

trouver les personnages, me déplacer, voir que je pouvais faire un peu mon parcours comme je voulais... mais *du mal à m'accrocher à une scène et à m'y tenir.* » (E1)

Le principe d'un sas de codification dilué se confirme comme étant un pari. Ema Drouin cherche à sortir le spectateur d'une position de consommateur et à détourner l'inévitable démarrage en fanfare. « [C]omme les gens sont en attente et qu'ils bavardent entre eux etc., il faut que l'impact du début soit d'autant plus fort » remarque-t-elle. C'est ce que Michel Crespin désigne comme la nécessité de détonner.

« [D]ans la rue, si vous n'étonnez pas, si vous ne détonnez pas, si vous n'êtes pas en rupture de normalité, si vous n'êtes pas en a-normalité, vous n'existerez pas. Donc en tant qu'acteur, il faut sortir, être en décalage. »<sup>602</sup>

Dans le contexte de la rue, il faut à la fois détonner<sup>603</sup> et détoner<sup>604</sup>. En choisissant une intrusion sans bruit se révélant progressivement, Ema Drouin se joue donc d'un code établi dans la représentation théâtrale de rue.

### 1.2.2. *L'exigence du choix*

La liberté de circulation du public remporte l'adhésion unanime des spectateurs rencontrés. Les biais qu'elle est susceptible de créer dans la réception du spectacle ont été soulignés et l'analyse des entretiens corrobore les enjeux liés à cette latitude accordée. Plusieurs facteurs sont avancés par les spectateurs pour expliquer la satisfaction liée à la liberté de se déplacer. En résonance avec l'intention de la directrice artistique de rendre les spectateurs actifs dans leur réception, cette liberté de circulation est assimilée à une exigence de choix. La liberté de se promener est en réalité une nécessité si l'on veut pouvoir découvrir tous les « Acteurs-Habitants » et elle oblige à procéder à une sélection. « [O]n te ser[t] pas tout sur un plateau, (...) tu a[s] des choix à faire... (...) [T]u [as] une espèce de liberté et son pendant. » (E1) Faut-il déceler ici une référence inconsciente au plateau du théâtre ? Cette spectatrice accepte la latitude qui lui est accordée et gère la « frustration » (E1) qui en est la première conséquence. Une autre interprète cette exigence de choix comme une forme de participation<sup>605</sup> (E5) (le terme finit donc toujours par jaillir). Cette promenade sans impératif suscite un véritable plaisir, les spectateurs se laissant « porter » (E4) et étant maîtres de leurs parcours, loin d'un point de vue unique imposé. La tableau final rassemblant acteurs et

---

<sup>602</sup> CRESPIN, Michel. Entretien, op.cit.

<sup>603</sup> « Sortir du ton » au sens musical du terme, « contraster désagréablement avec autre chose, ne pas s'harmoniser, » au sens figuré. *Dictionnaire Hachette Encyclopédique*, op.cit., p.542 (notice « détonner »)

<sup>604</sup> « Exploser bruyamment ». idem. (notice « détoner ») Dans le cas présent, il s'agit de produire un impact violent pour attirer l'attention des passants, les saisir et les transformer en spectateurs.

<sup>605</sup> « [O]n nous a fait participer. En nous accompagnant. Ça, j'ai trouvé ça important. On nous a entraîné vers un endroit et on nous a dit : "Voilà, l'espace est à vous ! Laissez-vous aller." » (E5)

spectateurs en losange est dès lors assez mal compris par certains spectateurs qui y voient une contradiction avec cette liberté accordée pendant le spectacle.

Autre facteur d'appréciation lié à cette circulation : le zapping. Un spectateur explique en effet que l'un des intérêts à une proposition artistique ainsi ouverte est la possibilité d'arriver en retard (« c'est très pratique », E2) et de passer d'une scène à l'autre en cas d'ennui<sup>606</sup>. Une autre spectatrice dit aussi apprécier de pouvoir quitter une scène à laquelle elle n'adhère pas.

« Et puis... y'a d'autres moments où *tu apprécies cette liberté de pouvoir t'en aller*. Y'a un truc où tu rentres moins dedans et "hop" ! tu vas ailleurs. » (E1)

Les spectateurs décrivent eux-mêmes ici ce qu'il y a de fragile et sensible au cœur même du pacte de représentation d'*État(s) des Lieux*. A vouloir battre en brèche la captation du spectateur, à vouloir lui confier les clés de sa réception, le voilà qui peut librement composer son propre spectacle, à la carte. Les spectateurs fuient « l'ennui » pour privilégier ce qui les conquiert. Du point de vue de l'analyse, cette liberté totale de circulation a été identifiée comme pouvant générer du trouble ou de l'égarement. Les entretiens soulignent que du côté de la réception, elle peut aussi générer une pratique tout à fait décomplexée du spectacle, axée sur la satisfaction personnelle, ce qui n'est pas sans interroger profondément la relation établie entre acteur et proposition artistique.

### 1.2.3. Modes de compréhension : les subjectivités à l'œuvre

A la question « Qu'est-ce qui vous a marqué dans ce spectacle ? », les spectateurs d'*État(s) des Lieux*, contrairement à ceux de *Je cheminerai toujours* et de *Rendez-vous*, n'ont pas systématiquement mis en avant le dispositif scénographique. Ils ont par contre tous fait référence à un ou plusieurs « Acteurs-Habitants » et à la signification qu'ils recouvraient à leurs yeux. Les « Acteurs-Habitants » suscitent des avis très partagés et les spectateurs se disent plus ou moins « touché » (E1) ou « intéressé » (E2) par eux. Certains se demandent même s'ils ont « bien compris » (E3). Sur cette question, fondamentale, de la signification, les subjectivités sont clairement à l'œuvre. Unetelle est touchée par la Femme-Chats car la vieillesse l'émeut (E3), une autre par la Femme-Fleurs qui de par son accent et ses origines étrangères fait écho à des parents immigrés ayant quitté leur pays (E5). Le renvoi aux interrogations personnelles focalise l'attention sur certains « Acteurs-Habitants » au détriment d'autres. Les spectateurs les moins avisés ne sont pas les plus déstabilisés par la non linéarité du récit, l'absence d'histoire et les univers troubles des « Acteurs-Habitants ». Au contraire,

---

<sup>606</sup> « C'qui m'plaisait bien c'était (...) de pouvoir bouger d'une pièce à l'autre. *Ça laisse toute liberté*. Si j'm'ennuie, j'peux m'arrêter cinq minutes avec ma fille. » (E2)

deux spectatrices novices disent apprécier la place laissée à « une libre imagination » (E3), loin d'un sens imposé et d'une compréhension monolithique<sup>607</sup>.

### 1.3. Une « histoire de corps »

#### 1.3.1. L'exposition des corps, la transgression d'un interdit

Les entretiens réalisés auprès des spectateurs de *Je cheminerai toujours* démontrent l'importance du mouvement dans la réception du spectacle. *État(s) des Lieux* est l'occasion de découvrir que la présence des corps des acteurs exerce également une influence. L'acteur est celui qui incarne ; il exhibe son corps et l'expose au regard de l'autre. Les spectateurs sont sensibles à cette exposition qui leur semble transgressive dans l'espace public. La première transgression consiste à pouvoir voir des corps tels qu'ils ne sont pas ordinairement représentés dans l'espace public. A ce titre, une spectatrice partage l'avis d'Ema Drouin en estimant que les corps sont cachés ou idéalisés.

« J pense que c'est une histoire de représentation du corps. Parce que globalement... enfin socialement et puis même dans... dans les pratiques, j'sais pas au cinéma ou à la télé, les corps sont toujours dans des postures assez codées, toujours un peu les mêmes. Toujours un peu mis en scène de la même façon. » (E1)

Les acteurs sont là, de « chair et de sang » (E1), ils ne se cachent pas derrière leurs textes et leurs costumes. C'est notamment le cas de l'Homme-Voiture-Rouge qui concentre les regards et les commentaires<sup>608</sup>. Cette monstration des corps paraît braver un interdit<sup>609</sup>. Se projetant dans ce corps exposé, les spectateurs<sup>610</sup> se sentent touchés dans leur propre corps. L'acteur renvoie donc bien un miroir au public. Deux spectatrices évoquent même une sensualité (E4, E5) se dégageant des corps des acteurs, exceptionnelle dans un contexte d'espace public<sup>611</sup>. La lecture des entretiens révèle un véritable plaisir à pouvoir regarder ces corps donnés à voir en toute liberté. Une émotion particulière est liée à cette « proximité du corps du comédien, qui irradie » (E4) et qui transmet un état physique au spectateur lui-même.

<sup>607</sup> « [L]e sentiment vous dit c' que ça veut dire et c'est pas grave si on comprend pas tout. » (E5)

<sup>608</sup> L'Homme-Voiture-Rouge témoigne sa passion pour son véhicule tout au long du spectacle. L'acteur finit le spectacle en sous-vêtements, dansant sur la voiture qu'il lave, rougi par la peinture qui déteint sur lui.

<sup>609</sup> « [J]e trouve que *ce qu'il a fait était vraiment très transgressif* dans le bon sens du terme. C'était pas de la provocation, c'était... *un grain de sable dans la machine*. » (E1, à propos de l'Homme-Voiture-Rouge)

<sup>610</sup> En l'occurrence, ce sont surtout des spectatrices qui en font état. Faut-il en conclure que seules les femmes sont sensibles à cette exhibition des corps ? Le fait qu'elles soient marquées par la prestation de l'Homme-Voiture-Rouge pourrait conduire à une interprétation estimant que les femmes ont été davantage émues par le corps de l'acteur dénudé. Cela serait trop simple. Les observations de terrain démontrent que les spectateurs dans leur ensemble sont attirés par cette scène et qu'elle suscite de nombreux commentaires émis par les femmes comme les hommes. Une hypothèse possible est que les hommes soient gênés de parler de l'exhibition des corps et de l'effet produit sur eux en situation d'entretien (*a fortiori* quant l'interviewer est... une femme).

<sup>611</sup> « Y'a beaucoup de scènes où y'a de la sensualité. Elle était très sensuelle cette femme [la Femme-Fleurs]. Et celui qui faisait quasiment l'amour avec sa voiture ! J'veux dire ça c'est d'une sensualité terrible... » (E5)

### 1.3.2. Un contact particulier avec le spectateur

Les multiples situations de sollicitations prévues par la mise en scène d'*État(s) des Lieux* constituent autant de possibles situations de rejet de la part des spectateurs. Et c'est de fait sur ce spectacle qu'ont été observés le plus grand nombre de spectateurs refusant le contact ou manifestant une gêne à son égard<sup>612</sup>. Les spectateurs rencontrés en entretien n'en font pas état pour leur part<sup>613</sup> et certains évoquent même une douceur dans la façon dont les acteurs approchent les spectateurs. La sensualité évoquée ci-dessus est également ressentie à cette occasion. Alors qu'Ema Drouin, tout comme Léa Dant et Fabrice Watelet, souligne combien il est délicat d'approcher physiquement le spectateur, dans quel infini respect et avec quelle attention l'acteur doit s'y livrer, les témoignages et observations confirment la difficulté de l'entreprise. Lorsque le contact est établi, l'effet semble démultiplicateur pour le spectateur. Il se sent touché d'un point de vue personnel et sa perception individualisée du spectacle en est intensifiée. Une spectatrice a ainsi été particulièrement émue par la façon dont la Femme-Epingles-à-Linge pouvait « approcher, (...) toucher les gens », d'une « façon douce » (E4). Une autre remarque une façon particulière « de se faire aider » (E5). Cette attention contribue elle aussi à faire émerger un sentiment de valorisation de la présence du spectateur.

### 1.3.3. Entre tension et danger, le théâtre à l'épreuve des corps

« Y'avait une espèce de tension autour de cette histoire de bagnole. Déjà, rien que par le fait de déambuler avec sa bagnole dans le quartier, il était déjà dans l'interdit. Et puis ce truc un peu érotique en plus avec... ça créait vraiment une certaine tension... C'était bien le corps qu'était... c'était bien une histoire de corps. » (E1)

En bravant les interdits, l'Homme-Voiture-Rouge convoque une tension particulière. Il devient l'incarnation d'un possible danger qui menace le pacte de représentation lui-même. Les spectateurs perçoivent là les risques auxquels s'expose alors l'acteur en rue. L'évocation de ce danger est l'occasion d'une nouvelle référence oppositionnelle à la salle. « [C]'est pas la

---

<sup>612</sup> Depuis le spectateur qui recule brutalement alors que la Femme-Epingles-à-Linge s'approche pour lui passer la main dans la nuque jusqu'à la spectatrice rouge comme une pivoine qui n'ose pas regarder l'acteur qui l'a prise par le bras, le spectacle provoque un lot de réactions manifestant l'inconfort des spectateurs. La multitude de réactions de ce type observées sur le terrain (en comparaison des deux autres spectacles étudiés) s'explique par la jauge plus importante et, surtout, par le grand nombre de situations de proximité, d'adresse directe et de contact physique que les « Acteurs-Habitants » provoquent. En toute logique, la probabilité d'observer un spectateur en situation de gêne et de refus est d'autant plus importante.

<sup>613</sup> Comme dans l'étude de cas consacrée à *Je cheminerai toujours*, nous nous trouvons ici confronté ici à un biais méthodologique. La plupart des spectateurs rencontrés en entretien ont apprécié la proposition et les situations d'interaction. Un spectateur (E2) offre cependant un aperçu du principe de l'interaction subie que le théâtre de rue est susceptible d'imposer. Il raconte qu'il a été amené à entrer dans le maison de carton alors qu'il rejette ce type d'implication, détestant être exposé au regard de tous. Sur ce point précis, les réactions de rejet évoquées dans la note précédente ont permis d'observer sur le terrain des situations d'interactions subies, complétant et fournissant un contrepoint aux entretiens.

même chose de jouer face-à-face... Là on était autour, on pouvait les toucher, on pouvait les agresser, on pouvait les apprécier, on pouvait les déranger... » (E5). L'acteur de rue n'est pas protégé. Ce sentiment n'est cependant pas désagréable pour les spectateurs qui sentent que cette tension est maîtrisée par l'acteur. Il peut même susciter une certaine « excitation » (E4).

« Alors on peut jouer avec le corps de l'autre, le mettre en danger, savoir que c'est... le comédien qui s'approche, comme ça, on est tellement près... Mais on sait que ni d'un côté ni de l'autre on peut se toucher et que y'a comme une espèce de... comme un halo comme ça, qui fait que le comédien, on va pas le... Y'a une convention qui se fait. Et ça c'est magnifique. » (E4)

L'inconnu de la situation et l'imprévisibilité de son développement permettent de générer cette instabilité maîtrisée, spécifique à la représentation théâtrale de rue et à laquelle certains spectateurs se révèlent très sensibles. Un spectateur (E2) ne fait cependant aucune mention ni allusion aux corps. Il adopte, dit-il, un point de vue formel et, ce faisant, semble plus en distance avec la proposition artistique. Le ressenti particulièrement intense de l'implication corporelle correspond donc à un positionnement en adhésion, en immersion dans le spectacle.

## **2. Dedans-dehors : les spectateurs confrontés à la sollicitation**

A l'image des multiples niveaux de sollicitation, les réactions des spectateurs sont plurielles et attestent de modes variés de relation à l'œuvre.

### **2.1. Rester en dehors, un point de vue distancié**

#### *2.1.1. La persistance du code*

« On est train de regarder un beau spectacle, *on va pas les déranger, les embêter.* (...) Ils font ce qu'ils font et pis nous on regarde et pis voilà. Les aborder sans arrêt, non, ils sont là pour travailler quand même ! » (E3)

Le contact informel établi au cours de la résidence de création dans la cité a conduit cette habitante à discuter avec certains des acteurs. Pour autant, pendant la représentation, elle ne se permet pas d'intervenir ou de réagir aux sollicitations ; elle perpétue le code du silence du spectateur de salle. Tous les spectateurs ne réagissent pas aux adresses directes et l'on ne saurait en conclure que c'est systématiquement par respect d'un code qu'*État(s) des Lieux* cherche pourtant en partie à rompre. Le cas précis de ces deux spectatrices est néanmoins intéressant car il démontre qu'un spectateur peut être porteur d'une représentation sociale associée au théâtre, même s'il ne le fréquente pas souvent, voire pas du tout. Il ne faut pas « déranger » les acteurs dans leur travail nous dit l'une. L'autre (E5) n'a pour sa part pas « osé » de peur, également, de « déranger » les artistes au travail. Cette spectatrice se trouve

d'ailleurs au cœur d'un paradoxe. Venue avec sa mère, elle semble ennuyée d'entendre celle-ci répondre aux « Acteurs-Habitants » et commenter à haute voix leurs actions. Interrogée sur ce point, elle déclare qu'elle a été touchée par une telle spontanéité et a finalement renoncé à empêcher sa mère de parler. Cette spectatrice reconstruit le code de la salle en estimant qu'il ne faut pas parler aux acteurs (même s'ils s'adressent manifestement aux spectateurs comme dans le cas présent). Parallèlement, elle admet que le spectacle laisse la place à l'intervention des spectateurs et semble même envier la spontanéité de sa mère dont elle se dit incapable. Ces deux spectatrices s'interdisent en quelque sorte d'intervenir afin de respecter ce qui leur semble être la bonne conduite à adopter. Elles sont, de fait, dans une posture qui n'est pas une posture d'adhésion, sans pour autant adopter délibérément une posture distanciée.

### 2.1.2. Les « spectateurs-spectacle »

C'est en revanche le cas d'un spectateur qui revendique de privilégier une « vision plus formelle » (E2). Intéressé par le contexte d'exécution, il regarde tout à la fois le spectacle, les spectateurs et les habitants. Il propose même l'expression les « spectateurs-spectacle » pour désigner les membres du public qu'il observe avec plaisir. Il incarne l'archétype du spectateur en distance qui se refuse à entrer dans la proposition. Alors que la plupart des spectateurs se disent « embarqués », lui cultive un point de vue extérieur, privilégiant l'intérêt (il trouve le spectacle « intéressant ») à l'implication personnelle. S'il apprécie la relation « directe » à l'acteur, il explique « détester » « s'exposer »<sup>614</sup>. Selon lui, la sollicitation n'a pas pour but de faire participer le spectateur (participation qui lui semble tout à fait illusoire) mais simplement de mener à bien la logique qui consiste à aller au devant du public. Cette aversion absolue pour l'implication du spectateur tient à une timidité mais aussi au sentiment que les rôles doivent rester partagés. L'exposition du spectateur est perçue comme profondément pénible et problématique dans la mesure où elle est forcée. Elle est le résultat d'une décision unilatérale de l'acteur qui oblige le spectateur et le place dans une situation subie dont il ne maîtrise absolument pas les termes. L'adoption d'un point de vue distancié et extérieur permet, dans une certaine mesure, de se protéger de l'engagement (corporel et donc psychologique) qu'engendre l'adhésion à une telle scénographie d'immersion.

---

<sup>614</sup> « Alors ça, c'est insupportable c'est quand l'acteur vient vous emmerder pour vous faire participer. Si l'mec a pas envie, faut pas l'forcer. Non, mais c'est ça qu'est chiant... Au théâtre des fois, ils prennent à partie des spectateurs, moi je supporte pas, j'suis hyper mal pour le mec. Ça me fout mal à l'aise pour lui. Le mec, il est pas venu pour ça, faut pas l'emmerder ! Fais ton boulot ! La participation, j'y vais pas pour ça. J'y vais pour écouter des gens qui ont des trucs intéressants à dire, point. » (E2)

## 2.2. Etre pris dedans, voir de l'intérieur

Un certain nombre de spectateurs se voient propulsés à l'intérieur d'une action, tout en étant clairement maintenus dans leur statut. Une spectatrice montée dans la voiture rouge (E1) et une autre ayant accepté l'invitation de l'Homme-Brèche dans sa maison en carton (E4) évoquent l'une comme l'autre une « expérience » qui a particulièrement teinté leur perception globale du spectacle<sup>615</sup>. L'analyse des textes a pointé que le statut accordé au spectateur dans ces situations précises est particulièrement fragile, oscillant entre appui de l'acteur, exposition au regard des autres et nécessité d'accepter les règles du jeu. La séquence de la voiture est d'autant plus complexe que la jeune fille est rejetée par l'acteur. Si la spectatrice concernée admet que c'est un cas particulièrement « retors » (E1), elle insiste sur le fait qu'elle ne s'est pas sentie manipulée. Elle a plutôt eu le sentiment d'avoir un point de vue privilégié sur l'action, d'être en dialogue avec un personnage. La place qui lui est conférée dans cette situation lui semble bien plus intéressante car il ne s'agit pas, selon elle, de l'utilisation « lambda ». Dans une situation particulièrement propice au rejet, le témoignage de cette spectatrice démontre que les spectateurs sont en mesure de gérer les ambiguïtés et les difficultés générées par un tel statut intermédiaire au cœur de la représentation théâtrale. Cette capacité est étroitement liée à l'appréciation de la proposition artistique, attestant de l'influence cruciale que joue le jugement favorable dans ce type particulier d'interaction. Cette spectatrice remarque en effet qu'une personne n'appréciant pas le spectacle et rejetant le personnage de l'Homme-Voiture-Rouge pourrait légitimement se sentir très mal à l'aise dans la situation proposée et refuser de s'impliquer. La jeune femme à la voiture rouge et plus encore, la spectatrice entrée dans la maison en carton, en viennent à leur tour à parler de « jouer le jeu »<sup>616</sup>. Dans le cas de l'interaction proposée dans la maison en carton, la spectatrice y joue un jeu comme « si on était dans une dînette » (E4), c'est-à-dire, selon elle, de manière très naturelle. Alors que l'on pourrait craindre que les répliques imposées constituent un frein ou une gêne, elles représentent la règle du jeu ultime témoignant de la prise en considération de la présence du spectateur dans le spectacle. Elles permettent au spectateur de ne pas se sentir trop mal à l'aise. Dans une telle interaction, le spectateur *joue à jouer*. Dans une perspective goffmanienne, son comportement peut être analysé comme un niveau de jeu supérieur à celui de la vie quotidienne. S'il a été établi que le spectateur ne devient jamais acteur (au sens du comédien), il parvient là à mettre à distance son moi social,

---

<sup>615</sup> « Pour moi, ça s'est traduit dans un plus par rapport à l'ensemble du spectacle... J'l'ai vécu un p'tit plus fort... De mon point de vue ça aurait été différent si j'avais pas eu ce moment là. » (E1)

<sup>616</sup> « Quand il a sorti ses papiers, je me suis dit : "C'est, génial, là on va pouvoir jouer !" » (E4)

à s'extraire du jeu basique des relations interpersonnelles relevant du théâtre du monde social pour adopter un comportement en réponse au jeu théâtral proposé par l'acteur. C'est bien la situation de représentation, domaine du symbolique, qui induit ce second niveau de jeu. L'acteur social se met lui-même en représentation. *État(s) des Lieux* (comme *Rendez-vous*) instaure de nombreuses situations donnant à observer ce comportement de spectateur.

### ***Synthèse – Une multiplicité de positionnements à l'égard du spectacle***

Dans une scénographie en ouverture totale sur l'extérieur, le principe d'éclatement engendre la liberté de circulation des spectateurs et une nette individualisation de ceux-ci. L'analyse du spectacle a révélé cette prégnance forte du spectateur valorisé dans sa réception individuelle. De multiples points de vue lui sont offerts, des types variés d'interactions et de mise en action comme de prise de distance. Les observations des comportements des spectateurs et les entretiens menés démontrent qu'une telle ouverture engendre une kyrielle de modes d'interprétation et d'appropriation. Plus l'aléatoire du comportement du spectateur se démultiplie, plus il est maître de son propre parcours et plus le danger de perdre la main pour les acteurs grandit. Chacun choisit alors son itinéraire, rompt le pacte de représentation et s'invente son récit. Le passage au losange pour le dénouement n'en apparaît que plus frustrant, sonnante la fin d'une liberté chérie.

*Je cheminerai toujours* propose un statut monolithique et génère deux types de réactions très contrastés ; d'un côté ceux qui adhèrent et entrent en immersion, de l'autre ceux qui n'apprécient la proposition et se trouvent de fait exclus, refusant l'abandon. *Rendez-vous* joue également la carte de l'immersion mais le fait que le spectacle se joue en extérieur et en ouverture suffit à désamorcer les angoisses de ceux qui pourraient se sentir piégés par l'intégration dramatique. Si la position distanciée est possible dans *Rendez-vous*, personne ne semble l'adopter. *État(s) des Lieux* va plus loin encore dans la sollicitation, la latitude conférée au spectateur et la complexité de son statut. Est-ce dès lors un hasard si les subjectivités semblent se démultiplier ? La proposition artistique risque-t-elle de se dissoudre dans cette pléiade de points de vue ? Ou est-elle la démonstration de l'acceptation du fait que le spectacle ne vit que dans l'appropriation et la mémoire des spectateurs ? Quoi qu'il en soit, au cœur des projets artistiques comme des paroles recueillies, la notion de rencontre émerge, témoignant de la problématique centrale du théâtre comme expérience partagée.

## **Troisième partie**

# **Ce que le théâtre de rue fait au spectateur**

L'enjeu est de capitaliser les approches théoriques et les apports de l'enquête de terrain pour identifier et analyser ce que le théâtre de rue *fait* au spectateur. Le verbe « faire » renvoie ici directement à la question des effets. Si l'approche évaluative a été précautionneusement écartée jusqu'à présent (car l'objet d'une telle recherche n'est, de fait, pas de juger des productions), elle s'impose désormais comme perspective de réflexion. L'objectif est de cerner les spécificités, les problèmes et les enjeux de la place et de la fonction accordées au spectateur dans le cadre de la représentation théâtrale de rue. Dans un premier temps, la relation acteur - spectateur est interrogée. Le théâtre de rue, en instaurant une relation dont tous les paramètres de définition sont bouleversés, revigore le face-à-face entre acteur et spectateur qui constitue le fondement archaïque de la relation théâtrale. Dans ce face-à-face, au-delà du théâtre, c'est l'autre que chacun recherche, dans un contexte plus large de dilution du lien social qui émerge au détour de l'analyse. Dans un second temps, la fonction même du spectateur est abordée et la notion de lacune fait de nouveau son apparition, permettant de formaliser en creux cette place laissée au spectateur au cœur du théâtre de rue. Enfin, dans un dernier chapitre prospectif, plusieurs pistes de recherche sont abordées, comme autant de réflexions ayant émergé tout au long du chemin et qui, si elles n'ont pu être traitées en profondeur, ont révélé leur importance.



## Chapitre 7 – Le théâtre de rue, catalyseur de rencontres

---

Le théâtre de rue a originellement succombé au désir transgressif d'abolir le quatrième mur. Les entretiens réalisés dans le cadre des études de cas confirment l'influence du principe du franchissement sur la réception du spectacle par les spectateurs et permet d'en préciser les effets. Un processus paradoxal est à l'œuvre, entre plaisir à voir les frontières de la relation acteur - spectateur bouleversées et conscience de la persistance des statuts.

### I. Le paradoxe du franchissement

#### 1. L'impact de l'abolition du quatrième mur

##### 1.1. Théâtre « classique » vs forme hybride

###### 1.1.1. Une représentation fantasmée du théâtre pour référent

Les spectacles sont évalués, appréciés et commentés à l'aune d'un théâtre dans les murs qualifié de « traditionnel » ou de « classique ». Le théâtre à l'italienne incarne, aux yeux des spectateurs, l'archétype de cette pratique théâtrale perçue comme fortement ritualisée<sup>617</sup>. Cette dichotomie théâtre « classique » - forme hybride témoigne du fait que le théâtre de salle est sans conteste le référent dans l'esprit des spectateurs. Il n'est pas évoqué comme un modèle à suivre mais plutôt comme un schéma type auquel les spectateurs se reportent, en point de comparaison. La salle incarne la structure instituée au regard de laquelle les dispositifs de juxtaposition, de fusion, de proximité, etc., caractéristiques du théâtre de rue, sont jugés alternatifs. Les entretiens démontrent cette prégnance de la salle comme représentation sociale fondatrice du théâtre. Alors que les metteurs en scène multiplient les partis pris pour proposer de nouveaux modes, de nombreux spectateurs (notamment ceux qui ne fréquentent justement pas les théâtres) rétablissent d'eux-mêmes des codes propres à la salle, démontrant la puissance des représentations sociales profondément ancrées dans le processus de réception. Le cas de deux spectatrices d'*État(s) des Lieux* (E3, E5), peu habituées aux spectacles de rue, se refusant ainsi à répondre aux adresses directes dialoguées de peur de gêner les acteurs a été abordé. L'instauration de nouveaux codes se révèle beaucoup plus ardue qu'il n'y paraît et

---

<sup>617</sup> « [L]’image classique du théâtre, si on essaie de chercher les représentations chez les gens, c’est un grand rideau rouge, c’est plein de fauteuils dans une salle, à la limite avec étage et... un rideau qui va se lever et des gens qui vont faire quelque chose sur scène qu’on va essayer plus ou moins de comprendre... On va applaudir à la fin du spectacle, les gens vont venir saluer et voilà, ça sera fini. » (J2)

tous les spectateurs ne se saisissent pas systématiquement du pacte de représentation proposé. L'invisibilité de la scène et l'absence de séparation entre acteurs et spectateurs influent encore plus fortement sur la réception des spectateurs qui ne sont pas familiers du dispositif (comme en témoigne le cas de *Je cheminerai toujours*). Ceci confirme ce que Pierre Sauvageot désigne comme la capacité du « dispositif à faire œuvre » en rue<sup>618</sup>. Dans le discours des spectateurs, le théâtre de rue existe en contrepoint du théâtre de salle. L'inventivité d'un dispositif n'est reconnue comme telle par la plupart des spectateurs que parce qu'elle est différente de ce qui est admis comme étant la règle. Le principe de la loi nécessaire à la transgression se voit ici transposé jusque dans la réception du spectacle par le public. Au même titre que l'abolition du quatrième mur n'est possible que parce qu'il existe au théâtre, le théâtre de rue est perçu comme marginal et alternatif à l'égard de la salle. Les spectateurs plus avisés possèdent des points de repères différents et ont en conséquence moins recours à cette dichotomie. Ils jugent davantage le dispositif en le comparant à d'autres spectacles vus.

### 1.1.2. Une certaine lassitude du théâtre

L'opposition théâtre « classique » - forme hybride est liée, dans le discours des spectateurs rencontrés ayant des pratiques culturelles, à l'expression d'une lassitude du théâtre de salle. Ces spectateurs se disent en quête de nouveauté. Certains en viennent à survaloriser l'atypisme de la forme et à estimer que de telles propositions hybrides ne peuvent exister que dans des secteurs artistiques perçus comme marginaux. De nouvelles formes ne peuvent surgir en salle car la création théâtrale y serait sclérosée. Cette récurrence d'une forme de désaffection est nette. La plupart décrivent une déception profonde et une exaspération qui les atteint fortement. Le théâtre, et le spectacle en général, ont une réelle importance à leurs yeux et c'est pourquoi le dispositif atypique trouve en eux une telle résonance. Alors que la salle ne les étonne plus, ils ont le sentiment de découvrir une façon de faire du théâtre « autrement »<sup>619</sup>. Cette tendance doit être considérée à la hauteur de sa signification. Elle pointe deux facteurs importants à la compréhension de la réception des spectacles de rue. Tout d'abord, nombre de spectateurs sont en forte demande de formes nouvelles pour se réconcilier avec le théâtre. En conséquence, l'inventivité d'un dispositif et sa capacité à

---

<sup>618</sup> Voir chapitre 2, II., 1.2. « Le dispositif fait œuvre ».

<sup>619</sup> C'est notamment le cas de deux spectatrices de *Je cheminerai toujours* qui vont régulièrement au théâtre. « Parce que j'ai vu beaucoup de pièces... et que *je commence à m'ennuyer de voir... un peu tout le temps la même chose...* C'est comme si j'étais passée à autre chose, justement, plus la danse contemporaine ou le cinéma. J'ai plus envie d'aller voir des comédiens sur scène interpréter un texte. *J'ai... un peu l'overdose.* » (J3)  
« [J]'ai déjà ressenti ce dégoût... *ce sentiment d'être saturée*, d'en voir trop et de voir des trucs... où on se dit : "Mais on n'a pas le droit de faire ça au spectateur !" » (J5)

rompre avec la tradition de la salle marquent considérablement la réception de ces spectateurs, au-delà même du contenu de la proposition qui n'est évoquée que dans un second temps.

### *1.1.3. Une image positive des arts de la rue*

Cette forme de défiance à l'égard du théâtre de salle s'oppose à une image relativement positive du théâtre de rue et des arts de la rue en général. Il faut cependant noter qu'assez peu de spectateurs utilisent les intitulés « arts de la rue » ou « théâtre de rue ». De nombreuses personnes rencontrées n'en avaient jamais vu avant. Les spectateurs de *Rendez-vous* y font presque tous référence mais cela est probablement dû au contexte de diffusion. Dans le programme du festival Onze Bouge<sup>620</sup>, le spectacle est présenté dans la catégorie « arts de la rue », les spectateurs intègrent donc cette classification à leur discours. Quoi qu'il en soit, tous renvoient des spectacles et, pour certains, par extension du champ, une image particulièrement positive construite elle aussi en opposition à la salle. C'est pour eux l'occasion de découvrir quelque chose qui « n'a rien à voir avec le théâtre » (R2). Les arts de la rue sont, à leurs yeux, synonymes de créativité et d'imaginaire, de spectacles atypiques, inattendus et originaux (R3, E5). L'absence de séparation entre acteurs et spectateurs et l'implication du public sont reconnues comme des partis pris spécifiques au secteur démontrant une volonté artistique de s'ouvrir à l'autre. Le principe de la gratuité<sup>621</sup> des spectacles est également souvent invoqué par les spectateurs qui y sont particulièrement sensibles. Ils y voient un facteur de démocratisation du spectacle vivant, jugé trop cher et, par conséquent, élitiste<sup>622</sup>. Plusieurs spectateurs (R1, R2, R5, E3, E5) regrettent le coût élevé de ces pratiques culturelles car ils souhaiteraient vivement pouvoir multiplier les sorties.

Cette représentation positive du secteur est mise en parallèle d'un théâtre de salle décrié, associé à l'ennui et à l'élite. Les propos recueillis ne peuvent certes pas être généralisés compte tenu du faible nombre de spectateurs rencontrés. L'analyse révèle malgré tout que le théâtre de salle et le théâtre de rue apparaissent aux spectateurs comme deux archétypes que tout semblent opposer. Tels deux frères ennemis, l'un se serait enfermé dans sa cage dorée tandis que l'autre saisirait à bras le corps la question de la conquête de nouveaux publics. Les stéréotypes et raccourcis se cultivent de toute part et dans d'autres esprits, les qualités des arts de la rue ici avancées sont différemment interprétées. En somme, l'opposition scène - salle est

---

<sup>620</sup> Programme du festival Onze Bouge, annexes.

<sup>621</sup> Ceci ne concerne pas les spectateurs de *Je cheminerai toujours* puisque le spectacle était payant.

<sup>622</sup> « [T]out ça, ça reste relativement cher. Le cinéma c'est un peu moins cher, le théâtre c'est juste un petit peu plus.... Mais je pense que c'est pas toujours évident que les gens y aillent. *J pense que c'est toujours un peu les mêmes catégories de gens qui vont voir des spectacles.* » (R2)

entretenu par les défenseurs des arts de la rue comme par leurs détracteurs dans un schéma manichéen peu productif largement fondé sur des contre-vérités.

## **1.2. La valorisation de la présence du spectateur**

### *1.2.1. Acteurs et spectateurs sur un pied d'égalité*

L'absence de séparation entre les aires engendre une impression d'égalité entre acteurs et spectateurs. Le théâtre de rue déjoue là une représentation figée de l'artiste inaccessible, en distance avec le public, dans une position perçue comme dominatrice par certains<sup>623</sup>. Ensemble dans la rue, les spectateurs se sentent au même niveau que les acteurs<sup>624</sup>. « Dans la ville, le sol, c'est le niveau général de l'échange, écrit Patrick Bouchain en écho à ce sentiment. (...) La coulisse est la même pour le spectateur et l'acteur. C'est dans cet entre-deux que se réalise cette rencontre de plain-pied. C'est seulement tous ensemble qu'ils peuvent se libérer de leurs règles de distance. »<sup>625</sup> Le dispositif d'abolition révèle, au travers de l'interprétation et de la réappropriation exercées par les spectateurs, toute la force de sa symbolique. Si la gratuité et l'accessibilité s'associent à la proximité entre acteurs et spectateurs (pendant les représentations et en-dehors) pour donner jour à cette impression d'égalité entre tous, le principe d'abolition reste le premier facteur de sa convocation. Il engendre la disparition de la « distance (...) entre l'artiste et le spectateur » (R3). Interpellation, prise à partie, proximité physique, tout indique que les artistes cherchent à rencontrer les spectateurs ; ils vont au contact. Les spectateurs sont sensibles à cet appétit de rencontre avec l'autre qu'ils perçoivent au cœur de l'action des artistes. Les temps de rencontre hors représentation sont dans cette logique très appréciés. Cette absence de distance entre acteurs et spectateurs semble jouer un rôle fondamental dans le principe d'accessibilité à l'art. Le théâtre de rue fait largement s'effondrer le mythe de l'acteur star dans sa tour d'ivoire (ne serait-ce que parce que les acteurs des arts de la rue restent, il faut bien l'admettre, inconnus du grand public). L'artiste avec qui il est possible de discuter engage à faire un premier pas vers l'art.

---

<sup>623</sup> « Il n'y a pas une scène qui place une personne plus haute que l'autre, donc... il y avait pas trop le rapport dominant/dominé j'dirais. (...) *On sentait qu'il y avait un pied d'égalité.* » (J1)

<sup>624</sup> « Ouais, ouais, le fait qu'y ait pas d'frontière, là il [*l'acteur*] était au même niveau qu'*le public*. (...) » (R5)

<sup>625</sup> BOUCHAIN, Patrick. « Le vide comme équipement public. » in RAYNAUD DE LAGE, Christophe. op.cit., p.58

Dans la dynamique de l'opposition salle - rue qui règne, ce principe d'égalité<sup>626</sup> peut donner lieu à une interprétation de la frontalité de la salle comme dispositif autoritaire. C'est dans une certaine mesure la position que défend d'ailleurs Denis Guénoun qui prône la figure du cercle comme dispositif matriciel du théâtre. « L'assistance veut la perception de son être là. »<sup>627</sup> Selon l'auteur, le public de théâtre est une communauté qui a besoin de se voir et de se sentir exister. Le dispositif frontal empêcherait le public d'être en communion et entraverait ainsi cette communauté. Le dispositif frontal assujettit le public. N'est-ce pas ce qu'expriment les spectateurs qui ont le sentiment que dans une salle, le spectacle leur est « imposé » (J1) ?

### 1.2.2. *L'absolue nécessité de la présence du spectateur*

Au-delà de la dimension démocratique du dispositif non-frontal qui reste à prouver, les spectateurs sont profondément touchés par le principe de valorisation de leur présence au cœur de la représentation théâtrale. La rupture du pacte de clôture influence les spectateurs dans leur réception du spectacle. A l'opposé de Diderot qui prie les acteurs de nier le public, les acteurs de rue montrent qu'ils savent qu'il y a des spectateurs et les prennent en considération. Plusieurs facteurs expliquent l'impact de ce parti pris.

Le théâtre est un art vivant et les spectateurs souhaitent percevoir la non-reproductibilité de l'œuvre. Dans cette logique, la référence oppositionnelle au cinéma est souvent faite. Il faut sentir que tout n'est pas « calé », sinon « ça devient comme de l'enregistré » (J4). Les spectateurs évoquent ainsi des pièces de théâtre dont ils ont le sentiment qu'elles étaient rôdées et, en quelque sorte, sans vie. La rupture du pacte de clôture, notamment au travers de l'adresse directe et des regards portés, rend d'autant plus tangible la relation humaine unique qui s'instaure entre acteurs et spectateurs dans le cadre de la représentation théâtrale. Face à une scène, même lorsque le spectacle les touche, les spectateurs ont l'impression que leur présence n'a que peu d'incidence sur le processus en cours.

« [O]n peut se dire que si je n'avais pas été dans la salle, ça n'aurait pas changé grand chose au spectacle. » (J2 à propos d'une pièce vue récemment)

La valorisation de la présence du spectateur par l'acteur introduit dans l'esprit de celui-ci le sentiment d'être utile, de « servir à quelque chose » (J1). Les sollicitations par le biais d'actions à mener renforcent un peu plus cette fonction *sine qua non* du spectateur au cœur de la représentation. L'intégration du spectateur au cœur même de la mise en scène démontre que sans lui, rien ne serait possible. Tous les spectateurs, avec des mots plus ou moins précis,

---

<sup>626</sup> « Ce que j'aime bien aussi avec le public, c'est : je suis comme toi. On est pareils. (...) T'es d'égal à égal. (...) J'trouve que c'est très démocratique. » DROUIN, Ema. Entretien. op.cit.

<sup>627</sup> GUENOUN, Denis. *L'exhibition des mots*. Paris : L'Aube, 1992, p.14

témoignent de ce plaisir à sentir que leur présence est indispensable et que c'est bien à eux, individus en présence, que l'acteur s'adresse à ce moment précis.

« Peut-être que ça matérialise... quelque chose qui est vrai dans le théâtre... c'est que on est obligé d'être là. Même si c'est une présence par notre imaginaire ou... qui n'est pas concrète. *Peut-être que ça matérialise cette participation nécessaire du spectateur pour qu'il y ait un spectacle.* » (J5)

L'approfondissement de l'analyse doit permettre de cerner encore plus précisément ce qui à ce stade peut sembler indicible : que se passe-t-il entre l'acteur et le spectateur ? Transparaît d'ores et déjà dans le discours des spectateurs rencontrés une grande aspiration à être actif et une volonté de sentir que la représentation théâtrale se fait *avec* eux.

## **2. La frontalité symbolique, une exigence du processus théâtral**

Les entretiens et les observations des comportements des spectateurs pourraient faire penser qu'avec l'abolition du quatrième mur, la séparation entre acteurs et public s'évanouit, la représentation devenant une expérience collective où tous œuvrent au développement de la situation. Il n'en est rien. D'une part, quel que soit le dispositif scénographique proposé, une frontalité symbolique se maintient. D'autre part, et c'est le paradoxe du franchissement propre au théâtre de rue, les spectateurs eux-mêmes ne sont pas dupes du bouleversement de l'ordonnement théâtral.

### **2.1. Le dispositif non-frontal : enjeux et impasse**

#### *2.1.1. L'espace théâtral malléable*

« La frontalité est à la base de l'effet théâtral. (...) [L]'invention du théâtre – au sens de forme dramatique – n'est pas dissociable de l'apparition du « théâtre » au sens de lieu « d'où l'on regarde », *franchement séparé, exclusivement voué* à la vision du jeu. A partir de là se sont développées les autres formes, complémentaires ou transgressives. Trois cas peuvent être distingués : l'ajout d'une proportion importante de places latérales à un dispositif frontal (de ce premier cas de figure relèvent les salles dites « à l'italienne »), la bifrontalité (ou la disposition en cercle), enfin la répartition souple des acteurs et des spectateurs. Des exemples de spectacles ayant utilisé l'un ou l'autre de ces modes d'organisation ont été invoqués comme preuves de la pluralité *non seulement factuelle mais structurelle* de l'espace théâtral. »<sup>628</sup>

Marie-Madeleine Mervant-Roux défend la persistance de la frontalité dans les dispositifs dits non-frontaux. La frontalité est inhérente à l'émergence même du théâtre. Les espaces théâtraux organisés sur un autre mode que la frontalité physique ne sont que la démonstration de la pluralité structurelle de l'espace théâtral. Le bouleversement de l'espace théâtral, allant

---

<sup>628</sup> MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. op.cit. (1998), p.86 (souligné par l'auteur)

parfois en rue jusqu'à la fusion totale entre aire de jeu et aire du regardant, est à envisager comme un bouleversement de type modal. L'espace théâtral est revisité, remanié, violenté, mais il repose néanmoins sur la règle de la frontalité. Les dispositifs non-frontaux sont les exceptions qui confirment la règle. Théâtre de rue et théâtre de salle, dans toutes les formes qu'ils inventent, sont des déclinaisons opératoires et structurelles de la matrice fondatrice du théâtre : l'articulation spatiale entre l'aire du regardant et l'aire du regardé. « La frontalité fonde la pratique d'un théâtre de l'adresse directe, confirme Georges Banu. Un théâtre de l'échange accompli grâce à la co-présence également assumée du public et du comédien. Celui-ci doit captiver celui-là, en se faisant entendre, en se donnant à voir, corps voué à la médiation entre un personnage et un spectateur. Pour ce dialogue, la frontalité l'emporte. Posture exigée. »<sup>629</sup> Le bouleversement opéré par le théâtre de rue n'est pourtant pas que de l'ordre d'une mutation scénographique, il interroge les racines mêmes de la frontalité. Si elle n'est pas déterminée physiquement, quel est son fondement ?

### 2.1.2. *La possible disparition du théâtre*

Les études de cas viennent corroborer les résultats de la recherche menée<sup>630</sup> autour du dispositif fusionnel du *Grand Bal des 26000* ; vérifiant, sur le terrain, cette persistance de la frontalité. *Le Grand Bal des 26000*<sup>631</sup> constitue un cas d'école pour l'observation de la persistance et de la dissolution de la frontalité dans une représentation théâtrale à dispositif non-frontal. Dans un dancing itinérant baptisé le Blue Lazer, le groupe Les Rouge et Noir enchaîne les tubes des années 80 et les airs de musette. La compagnie cache des acteurs parmi les spectateurs. Une série d'interventions et de séquences de divulgation permet aux spectateurs d'identifier peu à peu les acteurs qui les invitent par ailleurs à danser des slows, occasions d'un moment théâtral autour d'un texte. La compagnie se joue du flou entre acteurs et spectateurs et entre réalité et fiction. Certains spectateurs n'identifient pas les acteurs qu'ils sont amenés à côtoyer. Ils sont pris dans une situation de relation de proximité interpersonnelle ; ils ne se perçoivent pas comme étant dans une relation de fiction théâtrale. Leur statut de spectateur disparaît et la situation théâtrale avec lui. Le théâtre exige que les regardants aient conscience qu'ils regardent du théâtre, c'est-à-dire qu'ils sachent que les regardés sont des acteurs. La configuration proposée constitue un terrain privilégié

---

<sup>629</sup> BANU, Georges. op. cit., p.89

<sup>630</sup> GONON, Anne. op.cit. (2002)

<sup>631</sup> *Le Grand Bal des 26000* a été créé à Dijon du 17 au 21 avril 2002 puis représenté en 2004 de nouveau à Dijon pour l'inauguration de La Caserne des 26000, lieu d'implantation de la compagnie, à Rennes (festival Les Tombées de la Nuit) ; en 2005 à Charleroi en Belgique (Festival Biz-Arts) et à Paris (collaboration 2rue2cirque).

d'observation de la relation établie entre acteurs et spectateurs dans une situation d'extrême proximité. Certaines situations théâtrales, certes radicales et rares, mettent à mal la conviction selon laquelle « quelle que soit la proximité de l'acteur par rapport au spectateur et même s'il feint de lui adresser directement la parole, ce dernier ne peut manquer de rétablir instinctivement entre eux une rampe imaginaire »<sup>632</sup>. Quand cette rampe imaginaire s'évanouit, acteurs comme spectateurs se trouvent déçus de leurs statuts inhérents à la représentation. « Mais alors, s'agit-il encore de théâtre ? Lorsque la foule des spectateurs se fond dans une action devenue célébration, voire auto-célébration, remarque Sally Jane Norman questionnant l'abolition de la différence entre acteurs et spectateurs, que deviennent les acteurs, que devient le spectacle ? Peut-on contempler une scène dont on fait partie ? »<sup>633</sup>

## **2.2. Le rapport de distinction, fondement de la situation théâtrale de rue**

### *2.2.1. Le spectateur doit se savoir spectateur*

Au regard des observations menées et de l'apport théorique acquis, deux types de frontalité doivent être clairement disjoints dans l'analyse : la frontalité physique et la frontalité symbolique. Pour éviter une confusion sémantique, le terme de distinction est substitué à celui de frontalité. La représentation théâtrale, en particulier dans le cadre d'un dispositif non-frontal, repose sur un rapport de distinction entre acteurs et spectateurs. Une frontière invisible perdure, distinguant acteurs et spectateurs et les maintenant dans leur statut respectif. Si le dispositif ne traduit plus spatialement la différenciation entre les deux groupes (regardant et regardé), une distinction symbolique doit se maintenir pour que la situation théâtrale persiste. Si ce rapport de distinction disparaît, c'est le théâtre qui disparaît. Le spectateur n'est plus spectateur puisqu'il ne se perçoit pas en situation théâtrale. Comme le montrent les études de cas, le rapport de distinction doit notamment perdurer (même de manière floue ou brouillée) dans les situations d'interaction et d'échanges verbaux entre acteurs et spectateurs où le risque de confusion entre réalité et fiction est le plus grand.

La distinction constitue paradoxalement l'essence même du pacte de représentation du théâtre de rue. C'est parce qu'elle existe et qu'à travers elle perdure symboliquement la frontalité, que la fusion des aires de jeu et de réception est perçue par les spectateurs comme une transgression. Les spectateurs ressentent fortement le bouleversement de l'espace théâtral et de ses codes parce qu'ils ont intégré le code du quatrième mur. Le pacte de représentation du

---

<sup>632</sup> NAUGRETTE, Florence. op.cit., p.67

<sup>633</sup> NORMAN, Sally Jane. « Nouvelles scénographiques du regard ou scénographies du nouveau regard ? » *Les cahiers de médiologie*, 1996, n°1, p.97

théâtre de rue est construit sur un double processus contraire et constant : la négation de la frontalité physique et l'affirmation simultanée de la distinction.

### 2.2.2. *Place et fonction, les spectateurs ne sont pas dupes*

L'analyse des entretiens démontre la capacité des spectateurs à gérer l'ambiguïté de la situation dans laquelle ils sont plongés. Ils résument parfaitement le paradoxe du principe d'abolition. Dans le face-à-face parfois chaotique qui leur est proposé, la frontalité persiste toujours dans la mesure où chacun reste à sa place, quoi qu'il arrive. Si la définition de leur statut au cœur de la représentation est parfois trouble et troublée, tous disent avoir pleinement conscience du fait que l'acteur est maître de la situation et qu'ils sont avant tout et toujours spectateurs. Les observations de terrain témoignent néanmoins de moments où les spectateurs sont désorientés dans la fonction qu'ils occupent. Ils peuvent aussi être dérangés physiquement par la proximité avec les acteurs ou par les adresses directes. Comme le remarque la metteuse en scène Solange Oswald, « la perméabilité du rapport scène - salle est toujours là. C'est la base et on joue de cette distance »<sup>634</sup>. Pierre Duforeau, du collectif KompleXXkapharnaüm, souligne quant à lui qu'il « va avoir tendance à défendre cette frontière car c'est la condition pour que le spectacle puisse se développer »<sup>635</sup>. Un jeu s'instaure alors entre acteurs et spectateurs. Le metteur en scène cherche à brouiller la distance, à la réduire (Bruno Schnebelin revendique de la faire parfois disparaître). Quelle proximité physique avec le spectateur l'acteur peut-il atteindre ? A quel moment le spectateur réintroduit-il du recul ? Parallèlement, les spectateurs testent eux aussi la distance, voient jusqu'où leur aire peut se fondre avec celle de l'acteur, jusqu'où ils peuvent aller dans leur réponse à la sollicitation. « On assiste à une liberté partagée entre spectateurs et acteurs, commente Emmanuel Wallon. Sur cette frontière, il y a un peu de ruse et de la malice entre les spectateurs et les acteurs. C'est un jeu »<sup>636</sup>. Ce sont des espaces de transaction, de transition et de transgression qui sont à l'œuvre. »<sup>637</sup> Le paradoxe fondateur du théâtre (« je sais bien... mais quand même ») se trouve ici décuplé. L'illusion va plus loin, l'immersion est plus intense, le faux-semblant potentiellement plus troublant et tout en étant en adhésion et en harmonie avec cet artefact théâtral, les spectateurs ont conscience de la situation à l'œuvre. C'est ce jeu qui procure du plaisir au spectateur pris dans cette situation inédite.

---

<sup>634</sup> OSWALD, Solange. « L'invention du spectateur. » op.cit.

<sup>635</sup> DUFOREAU, Pierre. idem.

<sup>636</sup> « Je fais juste un pas en avant. Ça fait quoi ? (...) Rien ? Quelque chose ? (...) [T]'en fais un petit peu plus, "hop" ! T'attends de voir ce que ça fait. *C'est un jeu avec eux en fait.* » DROUIN, Ema. Entretien. op.cit.

<sup>637</sup> WALLON, Emmanuel. op.cit.

### 2.2.3. La « liberté proxémique »<sup>638</sup> du théâtre de rue

La proximité acteurs - spectateurs apparaît bien comme l'un des paramètres majeurs dont le théâtre de rue peut jouer. Sa souplesse et son élasticité y sont très grandes. Un spectacle peut proposer une rencontre à spectateur unique, optant pour une proximité physique allant jusqu'au corps-à-corps, tandis qu'un autre peut adopter une navigation entre proximité et éloignement, basculement d'une zone intime à une zone marginale. Le croisement avec l'instauration d'une distance psychologique nette, voire d'une négation de la présence ou, au contraire, d'une grande implication, provoque des états très différents et parfois contraires. Enfermé dans une voiture, coincé sur la banquette arrière entre un homme et une femme qui s'embrassent comme s'il n'était pas là, le spectateur d'*Embouteillage* (2002) peut se sentir voyeur et relativement mal à l'aise. Georges Banu souligne la dimension « rebelle » de ce rejet de « l'immobilité d'une distance unique, donnée une fois pour toutes, entre acteurs et spectateurs »<sup>639</sup>.

Personne n'est plus « assigné à une place interdite de permutation. (...) Pris dans un mouvement inépuisable, on peut se trouver d'abord dans l'immédiateté des comédiens, pour être ensuite écarté et voué à la marginalité. Le théâtre de rue, aussi bien que les spectacles dans des cartoucheries, des haras ou d'autres lieux récupérés, déploie une extraordinaire richesse sur le plan de la proxémie. »<sup>640</sup>

D'une posture à l'autre, le théâtre de rue balade le spectateur qui prend plaisir au trouble qu'engendre le flou de la frontière entre sphère des acteurs et sphère du public. La potentielle liberté scénographique, due à une configuration spatiale non imposée et donc configurable à l'infini, induit une liberté d'organisation des rapports acteurs - spectateurs immense.

## II. La communauté du théâtre de rue

### 1. Un face-à-face acteur - spectateur revigoré

Du point de vue du spectateur, la proximité et l'abolition du quatrième mur génèrent des états singuliers enracinés dans un processus contradictoire de bouleversement de l'ordonnement théâtral et de jeu avec les nouvelles règles instituées. Qu'enseigne cette relation sur la nature profonde du face-à-face du théâtre ? Le théâtre de rue n'enchante-t-il pas le lien acteur - spectateur ? Au-delà du temps de la représentation, que faut-il comprendre de cette aspiration à un être-ensemble exprimée par les spectateurs ?

---

<sup>638</sup> BANU, Georges. « Dépense anarchique et liberté proxémique. » *Rue de la Folie*, 2000, n°8, p.19

<sup>639</sup> idem

<sup>640</sup> id.

## 1.1. Acteurs et spectateurs de visu<sup>641</sup>

### 1.1.1. Le théâtre, un face-à-face dissymétrique

Les rapports de proxémie sont bouleversés, la distance (physique et psychologique) à l'œuvre est chahutée et pourtant le théâtre persiste. Il existe donc, au-delà du dispositif frontal, un fondement plus profond et plus archaïque au théâtre. Cette structure de frontalité originelle n'est-elle pas le face-à-face qu'instaure toute situation de communication humaine ? La relation acteur - spectateur est interfaciale, même si la configuration n'est pas frontale.

Le face-à-face du théâtre est dissymétrique. Sur scène, il n'y a que les faux visages des acteurs en jeu. Le visage de théâtre agit comme un masque sur celui de l'individu. Le visage du personnage voile celui de l'acteur. Dans une salle, le visage du spectateur, lui, est presque toujours invisible. C'est un tabou. Regarder ou photographier les visages des spectateurs ne se fait pas impunément ; c'est transgresser une règle. Le visage est un facteur d'identification des seuils de rapport à la scène. Les zones de proximité sont en effet délimitées en fonction de la distance qui sépare le spectateur de l'acteur et, en conséquence, de la perception du visage du second par le premier selon le principe de l'*eye contact*, le regard échangé. En rue, le face-à-face est tout aussi dissymétrique dans la mesure où l'acteur y porte également le visage du jeu. Pourtant, selon les niveaux de jeu auxquels l'acteur s'adonne, le spectateur peut parfois avoir l'impression d'être face à l'individu et non à un personnage. En revanche, une différence majeure avec la salle tient au fait que les visages des spectateurs de rue ne sont pas cachés. Au même titre que le silence est très difficile à obtenir dans une représentation théâtrale de rue (il est possible de faire silence au sein du public mais la ville, elle, n'est pas contrôlable et est toujours susceptible de se faire entendre), le noir n'y existe pas (même dans le cadre de spectacles nocturnes). En représentation théâtrale de rue, acteurs et spectateurs se voient, parfois même très nettement lorsqu'ils sont proches. Le face-à-face du théâtre de rue est un face-à-face en pleine lumière. Sur les photographies de spectacles<sup>642</sup>, les spectateurs sont toujours présents. Sur certaines, les visages apparaissent même en gros plan<sup>643</sup>.

---

<sup>641</sup> L'interfacialité entre acteurs et spectateurs dans le théâtre de rue a fait l'objet d'une communication, le 21 avril 2006, intitulée « Le face-à-face du théâtre de rue : acteurs et spectateurs en pleine lumière » dans le cadre du séminaire de recherche « Le texte et le visage. Contribution à une anthropologie historique du théâtre occidental » dirigé par Marie-Madeleine Mervant-Roux (ARIAS/CNRS) de 2004 à 2006. Les contributions de chercheurs invités à y intervenir ont profondément nourri notre travail sur cette problématique précise.

<sup>642</sup> Les photographies des spectacles étudiés en assurent la démonstration. Voir annexes.

<sup>643</sup> Voir notamment BOVER, Jordi. *Royal de Luxe*. Paris : Plume et Royal de Luxe, 1994

### 1.1.2. Un vis-à-vis

Qu'en est-il du face-à-face du théâtre de rue qui introduit la visibilité du visage du spectateur ? Dans son ouvrage *Des visages, Essai d'anthropologie*<sup>644</sup>, David Le Breton retrace ce qu'il appelle « l'invention du visage »<sup>645</sup> en établissant un parallèle entre la montée de l'individualisme et la reconnaissance du corps puis du visage de l'homme devenant individu, et non plus uniquement membre d'une communauté. La « célébration sociale »<sup>646</sup> du visage passe par le portrait et, surtout, par le développement de la photographie qui instaure « la démocratie du visage »<sup>647</sup>. C'est ainsi que le visage va impliquer l'individu et l'individu induire la singularité du visage. « Plus une société accorde de l'importance à l'individualité, plus grandit la valeur du visage. »<sup>648</sup> Le fait pour un spectateur de voir son visage exposé au regard de tous n'est donc pas anodin. Le Breton souligne que le visage est l'interface première du face-à-face entre individus. Le terme de face-à-face est employé en référence directe à la notion goffmanienne de « face » qui désigne aussi bien le visage que la représentation de soi, le rôle que l'acteur (au sens ici sociologique) se donne et auquel les autres le renvoient dans toute interaction sociale. « Dans les échanges entre acteurs, le visage est la capitale, le lieu et le temps où se cristallise le corps de la communication, où se délivrent ses signes les plus manifestes. »<sup>649</sup> « On ne perd pas la face dans une déroute du visage »<sup>650</sup> ajoute Le Breton. Cette approche s'inscrit dans la filiation directe d'Emmanuel Levinas<sup>651</sup> qui place le visage au cœur de sa pensée. Le visage c'est autrui, c'est l'humanité donnée à voir. Dans cette fragilité s'inscrit l'impératif éthique. Le visage, nu, de l'homme, engage la responsabilité de chacun. Le visage est double, à la fois réalité physique donnant à lire à l'extérieur (et donc à l'autre) les émotions, les sentiments, etc. et interface symbolique de l'identité sociale. La particularité du visage, c'est qu'il ne peut être vu que par les autres. Il est le lieu même de la rencontre avec l'autre. Dans la configuration du face-à-face instauré par le théâtre de rue, le spectateur se trouve souligné dans sa singularité et dans son individualité en offrant son visage au regard de l'acteur et du reste du public. Dans la lumière, les visages sont donnés à voir et peuvent être reconnus. En retour, le spectateur distingue de manière parfois très détaillée le visage de l'acteur. Le Breton évoque le « paradoxe du comédien », « un professionnel de la

---

<sup>644</sup> LE BRETON, David. *Des visages, Essai d'anthropologie*. Paris : Métailié, 1992

<sup>645</sup> idem, p.15

<sup>646</sup> id., p.29

<sup>647</sup> id., p.41

<sup>648</sup> id., p.52

<sup>649</sup> id., p.106

<sup>650</sup> id., p.147

<sup>651</sup> LEVINAS, Emmanuel. *Le visage de l'autre*. Paris : Seuil, 2001

duplicité »<sup>652</sup>. Il est capable d'« endosser sans transition et sans lien avec son ressenti propre les apparences extérieures des émotions ou des sentiments requis par son rôle »<sup>653</sup>. Son corps, et particulièrement son visage, sont les lieux d'expression de ces émotions. L'acteur joue avec les signes intrinsèques à l'homme qu'il parvient à dompter et maîtriser. Pour les spectateurs, une telle proximité associée à la pleine lumière renforce la performance de l'acteur ; il ne peut pas tricher. Plusieurs spectateurs racontent ainsi qu'ils cherchent à voir l'homme derrière l'acteur<sup>654</sup>.

### 1.1.3. *Un œil-à-œil*

« Quand vous êtes sur un plateau et que vous avez cent cinquante kilowatts entre vous et le public, c'est un trou noir absolu, vous ne pouvez rien reconnaître et vous ne savez pas pour qui et avec qui vous jouez. S'il y a de la lumière dans la salle comme maintenant, je peux vous regarder, je vois si quelqu'un commence à s'endormir... et c'est une grande différence. »<sup>655</sup>

Dans un échange autour de la question de l'éclairage de la salle, le scénographe Peter Pabst souligne à quel point le facteur de mise en lumière du public modifie le jeu pour les acteurs en scène. Il s'agit finalement d'une forme d'abolition du quatrième mur, tout en maintenant la séparation scène - salle. Le public est rendu visible. Evoquant le théâtre de rue, Michel Crespin estime pour sa part que le fait qu'acteurs et spectateurs se voient en plein jour intensifie la relation instaurée.

« Là, tu vois les gens. Et là, tu t'aperçois de l'obligation du spectateur. Je joue et je le vois. Je le vois qui rit, je le vois intéressé, je le vois qui va se tirer ! Et ça, c'est terrible. Dans le noir, tu ne vois pas quelqu'un bailler. Tu es dans un vrai lien, plus profond que ce lien qui est décrit, aussi, par les acteurs de scène. Tu l'augmentes, tu l'amplifies car tu vois les gens. C'est pour ça que je dis qu'un bon spectacle de rue de jour, c'est formidable. »<sup>656</sup>

Les entretiens avec les artistes comme les spectateurs conduisent à opérer un zoom encore plus précis du visage vers le regard. L'échange de regard et le fait d'être regardé par l'autre sont évoqués de manière récurrente par les spectateurs rencontrés<sup>657</sup> comme par les artistes<sup>658</sup>.

---

<sup>652</sup> LE BRETON, David. op.cit. p.202

<sup>653</sup> idem

<sup>654</sup> « [J]e guette dans l'œil de l'acteur le moment où je le vois lui et plus son personnage ! *[rire]* Il y a toujours un moment où je le vois et où je me dis : "Tiens, j'ai cru voir..." (...) [J]e vais m'intéresser (...) à chercher cette fameuse étincelle où c'est lui et c'est pas le personnage (...). » (J4)

<sup>655</sup> « Peter Pabst et André Diot dialoguent sur l'espace et la lumière avec Michel Bataillon et Christine Hamon-Siréjols. » In SURGERS, Anne. HAMON-SIRÉJOLS, Christine. (sous la direction de) *Théâtre : espace sonore, espace visuel*. Lyon : PUL, 2003, p.48 et p.49

<sup>656</sup> CRESPIN, Michel. Entretien. op.cit.

<sup>657</sup> « Là, finalement, on peut autant regarder le comédien que... les autres spectateurs... Et puis avoir aussi un comédien qui nous parle directement. Enfin... il nous donne en tout cas l'impression qu'il nous parle directement. *Puisqu'il nous regarde vraiment dans les yeux* et... J'imagine que pour le comédien, ça doit être un

Ce regard est associé à une exposition de soi-même. Il est donc à la fois plaisant car synonyme de la valorisation de la présence du spectateur au cœur de la représentation théâtrale et potentiellement menaçant pour le spectateur (comme pour l'acteur) qui se trouve placé sous les « feux de la rampe » (R4) malgré lui.

Les interactionnistes, les spécialistes de la communication non-verbale et certains psychologues et neurophysiologistes se sont penchés sur la communication par le regard. Tout comme les relations entre les corps sont réglementées (ce que Le Breton appelle l'usage social du corps), le regard est régi par des règles complexes et parfois difficilement perceptibles. Le regard est à la fois canal de réception pour l'individu et signal vers les autres. Alors que chez les animaux, le principe de détournement est l'une des bases du fonctionnement du regard, l'humain, lui, se livre à des échanges yeux dans les yeux.

« Les êtres humains ont cette étrange faculté de pouvoir se regarder, non pas simplement de se voir les uns les autres, mais bien de se regarder y compris dans les yeux, paroxysme de l'intimité du regard où chacun semble se dévoiler, s'offrir à l'autre. »<sup>659</sup>

Les règles sont strictes et très différentes d'une culture à l'autre. Ainsi « les « cultures de contact », caractérisées par une grande proximité physique entre les individus, favorisent beaucoup plus les échanges de regards que les sociétés nord-américaines et européennes occidentales : c'est le cas des pays arabes, de l'Amérique du Sud, de la Grèce, de l'Italie. »<sup>660</sup>

Les interactions visuelles dont le théâtre de rue est friand se confirment comme autant de situations de transgression des codes sociaux. La situation théâtrale exceptionnelle permet l'instauration de règles de conduites exceptionnelles. « Les manières de regarder, de se regarder, renvoient toujours à des questions de convenances sociales, donc de normes où interviennent des notions telles que les égards, la considération, le respect, la prévenance, la reconnaissance ou inversement l'ignorance, le mépris, l'indifférence... Chaque individu ressent pour lui-même ce besoin irrépissible d'attention en même temps qu'il ne supporte

---

travail vraiment particulier parce qu'on a l'habitude de travailler derrière les projecteurs et de pas voir le public... Donc voir le public d'un seul coup, ça demande un travail particulier ! » (J2)

« C'est agréable d'être... oui d'être regardé précisément. » (J3)

« [Y]'a quand même des choses qui passent, qu'ce soit dans le regard, dans les choses qui sont dites. » (R4)

<sup>658</sup> « *T'as les gens qui te regardent, toi aussi tu prends le temps de les regarder.* (...) [C]omme on a des jauges qui sont pas énormes, (...) tu vois tout le monde, t'as le temps de calculer tout le monde, t'as le temps de regarder, t'as le temps d'avoir une connivence... qui va durer une fraction de seconde avec telle personne, un sourire... un étonnement... » WATELET, Fabrice. Entretien. op.cit.

« Dans la rue, les gens, quand ils te regardent, ils te déshabillent. Ils regardent au plus profond de toi. » DROUIN, Ema. Entretien. op.cit.

<sup>659</sup> MARCELLI, Daniel. *Les yeux dans les yeux. L'énigme du regard.* Paris : Albin Michel, 2006, p.14

<sup>660</sup> ARGYLE, Michael. « La communication par le regard. » *La Recherche*, 1982, n°132, p.492

pas d'être dévisagé (...). »<sup>661</sup> Regarder dans les yeux, *a fortiori* fixer, relève d'une pratique intime. Procéder à un tel acte vis-à-vis d'un inconnu peut prêter à confusion : on « déshabille du regard », on porte « un regard inquisiteur » voire on « tue du regard ». L'intention de l'acteur doit donc être claire et précise pour que le spectateur ne se sente pas attaqué.

« Le croisement soutenu des yeux produit un rapprochement violent, un partage quasi obligé d'une intimité réciproque grâce à l'appel du regard de l'autre fiché, planté tout à coup au fond « de soi », c'est-à-dire dans ses yeux propres. Il y a alors un moment de connexion menaçant pour les deux regards, où l'identité de l'autre est empruntée provisoirement, un autre qui pourrait être moi, que je pourrais être aussi : l'échange des regards rend imaginable physiquement qu'autrui, *c'est un peu moi, lorsque au fond de ses yeux je prends sa place.* »<sup>662</sup>

Lorsqu'un acteur isole un spectateur en le regardant, il focalise l'attention de tous sur lui. Le voilà alors pris dans un faisceau de regards, exposé dans son individualité. Son visage est donné à voir. L'engagement est d'autant plus trouble que l'acteur, lui, incarne un autre. Est-ce lui ou un personnage ? Ainsi, le spectateur qui cherche à voir l'acteur derrière le personnage le fait en cherchant son regard. Le théâtre de rue ne rétablit pas la symétrie du face-à-face (si tant est que la moindre interaction sociale puisse relever d'une symétrie) dans la mesure où l'acteur est toujours pourvu du visage du théâtre, mais l'analyse de la nature de la relation nouée par les regards explique en partie pourquoi acteurs et spectateurs ressentent la relation de façon plus intense. La possibilité même de l'échange visuel entre acteurs et spectateurs, et entre spectateurs eux-mêmes, est capitale. Pour autant, provoquer cet échange yeux dans les yeux n'est pas anodin et l'acteur ne saurait en abuser, sous peine de sortir de la situation théâtrale. Ce danger, cette brèche, confère à la représentation théâtrale de rue un goût particulier pour l'acteur comme pour le spectateur.

## 1.2. Acteur - spectateur, entre don et contre-don

### 1.2.1. La métaphore du « cadeau »

« Donner », « recevoir », « redonner »... l'abondance du champ lexical lié au don est frappante dans les propos recueillis. Il n'est pas le seul fait des spectateurs, les artistes aussi l'investissent. Selon ces derniers, l'échange est à double sens.

« [J]e me sens vraiment responsable aussi, explique Léa Dant, de ce qui *donné* au spectateur. (...) Parce que comme ils font une grande confiance (...) et qu'ils s'ouvrent, j'ai envie qu'il y ait un retour par rapport à ça. Eux, ils *donnent* beaucoup et j'ai beaucoup envie de leur *donner*. (...) Ce qui me touche le plus, c'est de pouvoir

<sup>661</sup> MARCELLI, Daniel. op.cit., p.98

<sup>662</sup> NAHOUM-GRAPPE, Véronique. « L'échange des regards. » *Terrain*, 1998, n°30, p.81 (souligné par l'auteur)

*donner*. C'est de sentir qu'il y a quelque chose qui a été *donné*, qu'il y a quelque chose qui a été *reçu*... »<sup>663</sup>

Fabrice Watelet se dit quant à lui « content » d'imaginer que « les spectateurs de *Rendez-vous* (...) repartent avec ce qu'[il a] voulu leur *donner*... »<sup>664</sup> et Ema Drouin espère « *donner* quelque chose aux personnes qui regardent (...) qui soit nourrissant et... universel »<sup>665</sup>. Du côté des spectateurs, le don (qui leur est fait par les acteurs dans le temps de la représentation) est précieux, source d'une émotion particulière. Il témoigne d'une générosité. Qu'est-ce qui se donne ? Le don relève en partie de l'indicible. La référence au cadeau est omniprésente et fonctionne telle une métaphore de ce don. Dans *Je cheminerai toujours*, chaque spectateur se voit offrir un bouton par une actrice. Ce bouton posé au creux de la main incarne la force de l'intention de l'acteur vers spectateur.

« [C]'est une évidence, c'est : ce *cadeau-là*, il était pour moi. (...) [E]st-ce que c'est la manière dont nous regarde le comédien, je ne sais pas, mais c'est vraiment dans un désir de nous donner quelque chose qu'il a été chercher loin. (...) Ça, *c'est vraiment un cadeau*. Et on est autant bouleversé que... le comédien. Mais alors qu'est-ce qui se passe et comment mécaniquement ça marche, j'en sais rien du tout... c'est un mystère ! Mais *c'est un cadeau*, oui, c'est très beau. » (J1)

L'évocation du cadeau désigne plus globalement l'attention portée au spectateur, la valorisation de sa présence et le partage d'une émotion. Le cadeau, c'est l'acteur tout entier tourné vers le spectateur. Le don est un don de soi, une ouverture à l'autre.

« Et parfois, il y a cette petite chose visée vers le spectateur... Comme cette fille [la Femme-Epingles-A-Linge] dans le toucher ou dans la façon douce de t'amener à faire quelque chose, elle entrait dans ton âme pour te faire du bien ! Ou y'a un regard, quelque chose qu'on t'offre comme ça, *comme un cadeau*, pour toi. » (E4)

Plus le contact est direct et interpersonnel et plus la référence au don est patente. Ce qui touche les spectateurs, c'est l'attention intense qui leur est manifestée en tant que destinataire et la volonté de « faire du bien » (E4) qu'ils ressentent au plus profond du jeu de l'acteur. C'est ce qu'ils qualifient d'intention « juste » (J2, E5).

---

<sup>663</sup> DANT, Léa. Entretien, op.cit.

<sup>664</sup> WATELET, Fabrice. Entretien, op.cit.

<sup>665</sup> DROUIN, Ema. Entretien, op.cit.

### 1.2.2. Au cœur d'une relation altruiste

L'analyse du discours des artistes en a révélé la dimension altruiste. Cet altruisme trouve un écho particulier dans cette métaphore du cadeau et cette récurrence de la référence au don. *L'Essai sur le don*<sup>666</sup> de Marcel Mauss livre quelques clés de lecture transposables à la situation spécifique de don instaurée dans les représentations théâtrales observées. A partir des pratiques de populations autochtones (Polynésie, Mélanésie, Nord-Ouest Américain), Mauss élabore une théorie de l'échange archaïque qui relève d'un échange-volontaire-obligatoire. Donner ne peut être sans qu'il y ait réception, au sens d'acceptation, et recevoir oblige de même à rendre<sup>667</sup>. L'un des fondements de ce système est le « *hau* » qui désigne « comme le latin *spiritus*, à la fois le vent et l'âme, plus précisément, au moins dans certains cas, l'âme et le pouvoir des choses inanimées et végétales, le mot de *mana* étant réservé aux hommes et aux esprits »<sup>668</sup>. « Ce qui, dans le cadeau reçu, échangé, oblige, c'est que la chose reçue n'est pas inerte. »<sup>669</sup> Cette âme, l'objet la tient de celui qui procède au don : « présenter quelque chose à quelqu'un c'est présenter quelque chose de soi »<sup>670</sup>. « On comprend, poursuit Mauss, clairement et logiquement, dans ce système d'idées, qu'il faille rendre à autrui ce qui est en réalité parcelle de sa nature et sa substance ; car, accepter quelque chose de quelqu'un, c'est accepter quelque chose de son essence spirituelle, de son âme (...). »<sup>671</sup> Mauss fait du don et du contre-don l'exception sinon l'alternative à la rationalité économique et à la généralisation de l'échange marchand utilitariste caractéristique des sociétés occidentales modernes<sup>672</sup>. Le don est producteur de lien social car il s'inscrit dans le désir de communauté contre la logique de marché. Pour autant, la dimension altruiste du don n'est pas systématique puisqu'il peut également être malveillant. Sa forme malveillante correspond à la recherche du pouvoir du donneur et l'obligation de rendre. Le don pur, ou parfait, serait un don anonyme et équiprobable, c'est-à-dire qui ne vise pas une personne en particulier (dont on pourrait

---

<sup>666</sup> MAUSS, Marcel. « Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques. » in *Sociologie et anthropologie*. Paris : PUF, 2003 (première édition 1950)

<sup>667</sup> « *Quelle est la règle de droit et d'intérêt qui, dans les sociétés de type arriéré ou archaïque, fait que le présent reçu est obligatoirement rendu ? Quelle force y a-t-il dans la chose qu'on donne qui fait que le donataire la rend ?* » idem, p.148 (souligné par l'auteur)

<sup>668</sup> id., p.158

<sup>669</sup> id., p.159

<sup>670</sup> id., p.161

<sup>671</sup> id.

<sup>672</sup> « A plusieurs reprises, on a vu combien toute cette économie de l'échange-don était loin de rentrer dans les cadres de l'économie soit-disant naturelle, de l'utilitarisme. Tous ces phénomènes si considérables de la vie économique de tous ces peuples (...) et toutes ces survivances considérables de ces traditions, dans les sociétés proches de nous ou dans les usages des nôtres, échappent aux schèmes que donnent d'ordinaire les rares économistes qui ont voulu comparer les diverses économies connues. » id., p.266

attendre quelque chose de précis en retour). Le don pur n'implique aucune obligation de recevoir, il est gratuit et définitif<sup>673</sup>.

La relation instaurée entre l'acteur et le spectateur ne relève-t-elle pas d'une situation transposée de don pur ? En s'adressant de façon sincère et juste au spectateur, en visant son destinataire dans le but de lui procurer une émotion, l'acteur n'attend rien en retour. Il offre, gratuitement<sup>674</sup>, à ce spectateur comme à n'importe quel autre, une attention.

### 1.2.3. Figures du contre-don

Dans la représentation théâtrale de rue, même si l'acteur n'attend pas de contre-partie, le don n'est pas à sens unique. La situation enclenche souvent un contre-don de la part du spectateur. Trois types sont identifiables parmi les figures plurielles de ce contre-don du spectateur.

La première figure du contre-don est l'abandon<sup>675</sup> à la proposition artistique. Le spectateur se donne corps et âme au spectacle, il est tout entier à la réception du spectacle. C'est à cet abandon que Léa Dant fait référence lorsqu'elle déclare que les spectateurs lui font confiance. Le spectateur se livre, il fait don de lui à la proposition. La deuxième figure est celle du retour, c'est-à-dire du temps hors représentation au cours duquel les spectateurs manifestent leur satisfaction (ou leur mécontentement mais il est rare qu'ils l'expriment directement auprès des artistes). Ces discussions informelles sont l'occasion d'expression des compliments, autant de contre-dons que les spectateurs font aux acteurs. Dans ce cas, la métaphore du cadeau émerge également dans le discours des artistes, touchés par le spectateur qui livre ainsi ses émotions et son enthousiasme<sup>676</sup>. Ce contre-don passe également par les applaudissements lors du salut<sup>677</sup>. La troisième figure du contre-don est plus labile et complexe à observer mais elle est perceptible sur le terrain. Il s'agit du sourire, intimement lié à l'instauration d'un contact visuel.

---

<sup>673</sup> L'exemple emblématique est le don du sang ou d'organes qui répond en tous points à la logique du don pur.

<sup>674</sup> Le terme « gratuitement » désigne ici l'absence de contre-partie attendue. La gratuité (financière) du spectacle entre également en ligne de compte et les spectateurs y faisant référence estiment que le cadeau qui leur est fait par les acteurs dans le cadre d'un spectacle pour lequel ils n'ont pas eu à payer est inestimable. La problématique de la gratuité dans les arts de la rue a été abordée dans le cadre d'un dispositif de réflexion mis en œuvre par Lieux Publics en 2003-2004 qui s'est surtout attaché à la comprendre du point de vue des artistes. Il n'existe par contre à ce jour aucune étude précise sur l'influence de la gratuité sur les publics des arts de la rue.

<sup>675</sup> Est-il utile de souligner la présence du terme « don » dans ce mot ?

<sup>676</sup> « Y'a une dame qui est venue me voir à Vieux-Condé, à la fin du spectacle. Elle pleurait parce que je venais de raconter l'histoire de son fils perdu deux ans auparavant. (...) [E]lle m'a dit merci. Et elle, jamais elle avait vu un spectacle de rue, elle était là, elle s'était fait attrapée par hasard. Elle était pas là avec son programme à attendre. *Ça c'est du pur bonheur, c'est un cadeau ça.* » WATELET, Fabrice. Entretien. op.cit.

<sup>677</sup> Une spectatrice de *Je cheminerai toujours* regrette l'absence de salut qui engendre une frustration liée à l'impossibilité du contre-don. « C'est étrange aussi. On nous donne quelque chose et là, on aurait bien aimé rendre quelque chose mais on ne peut pas. » (J5)

« [Les spectateurs] se découvrent, de jour ou de nuit, jusqu'aux visages. On les dévisage, les voit sourire : à peine, un peu, de ce regard-sourire indéfinissable qui signe l'attention bienveillante du peuple de théâtre, et dont le théâtre se prive en le cachant. »<sup>678</sup>

Le sourire apparaît comme une piste à explorer, même si elle semble difficilement praticable et soumise à des complexités méthodologiques multiples. L'interprétation du sourire est en effet périlleuse. Étroitement lié à l'échange de regard, il est en général le signe de désamorçage du danger que celui-ci est susceptible de représenter.

« [L]ors du croisement des regards, (...) il se produit un violent effet de rapprochement intime entre deux consciences en miroir appelées à « monter jusqu'aux yeux », c'est-à-dire à serrer le lien plutôt lâche dans la vie ordinaire *entre le for intime et l'action présente*. Ce changement de registre est une mise en danger (...). A moins qu'un sourire toujours désarmant n'intervienne pour clore l'énigme alarmante des yeux fixés. Le sourire « illumine » les yeux qui alors perdent leur tension menaçante et le regard souriant est comme le fond musical de la communication, sans autre contenu que son doux bémol, son écart à l'arène, son offre gratuite de lien, son don gracieux d'un présent à peine plié, ce temps courbe de la clôture du regard dans le sourire. »<sup>679</sup>

Dans son étude de l'échange des regards, Véronique Nahoum-Grappe identifie le sourire comme une forme quasi archaïque du contre-don.

« Le contre-don offert dans l'échange des regards entre deux parfaits inconnus, c'est l'offre du lien possible, donc présent, et son signe en plus, c'est le sourire. Sourire est un événement offert gracieusement en sus, il ne se comprend qu'au présent, lorsqu'il est en train d'arriver, de se dessiner sous les yeux et sur les choses, comme le plaisir ou le beau temps. Comme le dit fortement M.-J. Mondzain, « la forme absolue du présent, c'est le don », mieux partagé lorsque les yeux se croisent. Et le pur présent de ce partage, *c'est le sourire comme don des yeux*. »<sup>680</sup>

Qu'il exprime la complicité, l'adhésion, la gêne ou le doute, le sourire est un contre-don, mode d'expression minimal du spectateur dans sa relation à l'acteur. En rendant visible les spectateurs, le théâtre de rue révèle ce « rideau de visages »<sup>681</sup> et cette relation de don et de contre-don entre regardants et regardés.

---

<sup>678</sup> GUENOUN, Denis. op.cit. (2005), p.82

<sup>679</sup> NAHOUM-GRAPPE, Véronique. op.cit. p.81 (souligné par l'auteur)

<sup>680</sup> idem, p.82 (souligné par nous)

<sup>681</sup> L'expression est de Max Reinhardt. Cité par MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. op.cit. (1998), p.123

### 1.3. Quand acteur et spectateur font équipe

#### 1.3.1. Le spectateur, partenaire de l'acteur ?

« Louis Jouvet, Max Reinhardt et d'autres grands metteurs en scène ont parlé du spectateur comme du « partenaire » de l'acteur. Ce mot riche de sens peut faire contresens. »<sup>682</sup> En avril 1999, à l'occasion de la publication de *L'assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*, ouvrage de Marie-Madeleine Mervant-Roux, une rencontre est consacrée à la place et au rôle du public dans la représentation. Tous attirent l'attention sur l'ambiguïté du terme « partenaire ». Le considérer comme partenaire, n'est-ce pas prendre le risque de trop faire en fonction de lui ? D'anticiper ses réactions, ses attentes, ses désirs ? Le partenaire est un associé, un collaborateur, quelqu'un avec qui l'on agit. Est-ce réellement la nature de la relation qui lie acteur et spectateur ? Anne Ubersfeld évoque pour sa part un « dialogue explicite » ou « implicite » « de tous les instants »<sup>683</sup> tandis qu'Agnès Dewitte, actrice présente à la rencontre, écrit *a posteriori* à son sujet qu'elle a le sentiment d'un « dialogue de sourds : l'acteur pendant la représentation ne tient pas compte des facteurs ambiants (lieu, êtres vivants) ; le spectateur, ne se sentant pas écouté, perçu, n'a plus conscience de la valeur réactive de sa pensée instantanée sur le comédien en jeu. »<sup>684</sup> A la lecture de ce constat exprimé comme un regret, quelque chose semble avoir disparu, s'être perdu. Le lien entre acteurs et les spectateurs se serait distendu. « Il semble que le spectateur a été trop longtemps considéré par l'acteur comme un élément passif et subissant la représentation »<sup>685</sup>, conclut Agnès Dewitte. Evoquant *1789* du Théâtre du Soleil, Marie-Madeleine Mervant-Roux propose une alternative qui constitue une piste pertinente.

« Plutôt que d'une participation dramatique des uns à la création des autres, mieux vaut parler d'une *association* (exceptionnellement harmonieuse) d'un jeu du premier type (le travail théâtral des acteurs) et d'un jeu du second type (le soutien d'un public complice, marqué par les normes socioculturelles du groupe), les spectateurs-participants acceptant tacitement que leurs réactions successives s'intègrent pour les autres spectateurs à un ensemble qu'ils ne maîtrisent pas eux-mêmes. »<sup>686</sup>

---

<sup>682</sup> MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. « Le spectateur, partenaire de l'acteur ? Fragments d'un discours curieux. » *Théâtre/Public*, 2000, n°152, p.59

<sup>683</sup> UBERSFELD, Anne. op.cit., p.255

<sup>684</sup> DEWITTE, Agnès. Cité par MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. op.cit. (2000), p.65

<sup>685</sup> idem

<sup>686</sup> MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. op.cit. (1998), p.94 (souligné par nous)

### 1.3.2. *Connivence et complicité*

Le principe de l'association est particulièrement approprié à la relation instaurée entre acteurs et spectateurs au sein de la représentation théâtrale de rue. Autre effet de l'abolition du quatrième mur et de la sollicitation des spectateurs, ceux-ci se sentent associés au déroulement de la représentation *avec* les acteurs<sup>687</sup>. Le mot « avec » est très souvent employé par les spectateurs qui se projettent comme des associés guidés dans un voyage. Les sollicitations et mises en action intensifient cet effet en le rendant particulièrement tangible.

« [J]'aide à construire ce spectacle. (...) [C]'est donner un petit peu l'impression que... "Tiens, il faut que tu tiennes la lanterne pour qu'on se déplace dans le noir parce que si c'est pas toi qui tiens la lanterne... on va rien voir." Alors (...) [s]i on pousse le raisonnement au bout... tel spectateur n'est pas là, la lampe, il la donne à quelqu'un d'autre. Mais dans la manière dont c'est donné à ce moment là, c'est ce message qui est passé. Alors on se dit : "Il faut que je prenne la lampe..." » (J2)

Le spectateur se voit investi d'une mission dont dépend (évidemment partiellement) le bon déroulement de la représentation. Le concept d'équipe, développé par Erving Goffman, peut être utile ici<sup>688</sup>. Entre complicité et connivence (termes là encore très présents dans les discours des spectateurs comme des metteurs en scène), spectateurs et acteurs forment une équipe. Les situations d'adresse directe dialoguée observées dans le cadre des études de cas ont révélé un spectateur contributif<sup>689</sup> qui s'efforce de répondre de la manière la plus appropriée et la plus juste qui soit. La représentation est un champ de forces en recherche permanente de son équilibre. En respectant les codes, ou en les enfreignant, acteurs et spectateurs font alliance pour que la représentation théâtrale soit la plus stable possible. Le théâtre relève alors davantage d'une « expérience partagée » que d'une « expérience transmise »<sup>690</sup> et revigore profondément le face-à-face théâtral.

## 2. Le théâtre, un prétexte à la rencontre

Au-delà de cette association appréciée et d'un plaisir à voir leur présence valorisée, l'appétit des spectateurs pour l'expérience du théâtre de rue et pour la relation qu'il instaure entre public et acteurs s'ancre dans la conception plus globale du théâtre comme mode de partage avec l'autre. Le phénomène dépasse même le fait théâtral lui-même et s'enracine dans la problématique bien plus large du lien social.

---

<sup>687</sup> « [O]n est invité à jouer *avec* eux. » (J5)

<sup>688</sup> Voir chapitre 5, I., 1.2.2. Du respect des codes en vigueur.

<sup>689</sup> Voir chapitre 6b, *Rendez-vous*, No Tunes International. Le spectateur en marche, II., 2.1.1. Le spectateur contributif.

<sup>690</sup> LEHMANN, Hans Thies. op.cit., p.134

## 2.1. Le théâtre, un temps de partage

« Le théâtre, ça doit être *un temps de partage*. » (J2)

« Le fond du problème, c'est quand même le théâtre : on est invité à... *partager un moment exceptionnel*, qu'on soit assis, debout, dans le noir, enfin tout ça, c'est pas ce qui est important. » (J5)

« Ne serait-ce que l'échange, c'est quand même super important, j'crois. *Y'a des échanges qui s'passent (...)*. [Y]'a des rapports qui se créent. » (R4)

Le théâtre est le lieu d'un partage et d'une rencontre entre les acteurs et les spectateurs et entre les spectateurs eux-mêmes. Les spectateurs ne réservent pas cette idée au théâtre de rue, attestant du principe de présence partagée fondateur de la représentation théâtrale. Pour autant, le théâtre de rue semble susciter des conditions particulièrement propices à cette rencontre. Comme le souligne Denis Guénoun, en écho à Fabrice Watelet qui décrit les spectateurs de *Rendez-vous* ou des *Facteurs* se mettant à discuter entre eux, le public de rue se rencontre. « Ce public-là est un groupe humain : dans un groupe humain, on se parle, on discute, on se retourne les uns vers les autres pour entrer en relation. On s'affaire avec le voisinage, on se considère. (...) Ici, la condition spectatrice est plus ouverte, plus libre. »<sup>691</sup> En attestent plusieurs spectateurs (R2, E3, E5) qui disent avoir apprécié de pouvoir discuter avec d'autres qu'ils ne connaissaient pas. Même ceux qui n'ont pas sauté le pas apprécient la simple possibilité de le faire. Le théâtre, remarque Jean-Marie Pradier, place les « spectateurs dans des touchers individuels particuliers qui rompent, dans une certaine mesure, avec le quotidien mais satisfont *un besoin fondamental de contact*. (...) [L]es spectacles vivants sont des échangeurs de présence, par phéromones, sons, odeurs, températures, signaux visuels interposés. (...) [L]e public sacrifie aux lois proxémiques, les transgresse dans une certaine mesure et s'empare charnellement pour un temps de ce qu'il n'a pas dans le quotidien. La profession fait de l'artiste un inducteur privilégié du contact. »<sup>692</sup> En allant au théâtre, les spectateurs sont demandeurs de ce partage et de cet échange. Le théâtre pourrait n'être envisagé que comme un prétexte à être ensemble, comme un catalyseur de rencontres. « Ce qui importe autant que ce qui est représenté est cette réalité du rassemblement. »<sup>693</sup> Le principe de quête de l'altérité et l'aspiration altruiste ne font que se confirmer. S'expliquent mieux que jamais cet enthousiasme, cette émotion et ce plaisir ressentis à être valorisé dans sa condition de spectateur. L'individu, en quête de reconnaissance et de rencontre avec l'autre,

---

<sup>691</sup> GUENOUN, Denis, op.cit. (2005), p.82

<sup>692</sup> PRADIER, Jean-Marie. « Le public et son corps. L'éloge des sens. » *Théâtre/Public*, 1994, n°120, p.29 (souligné par nous)

<sup>693</sup> FREYDEFONT, Marcel. « Un théâtre du sursaut, d'écart et d'Eclat. » *Rues de l'Université*, 1994, n°1, p.10

se trouve, au cœur de cette représentation théâtrale entièrement tournée vers lui, entendu dans son besoin de contact.

## 2.2. Créer du lien contre la déliquescence de l'espace public

Le théâtre agit comme un révélateur d'un mal-être manifestement plus profond. Les spectateurs déplorent une certaine dislocation du lien social. Ils évoquent une dégradation triste et inexorable des relations sociales. Le fait que les spectacles se déroulent dans la rue, en ouverture sur la ville et en accès libre représentent pour eux un parti pris fort<sup>694</sup>. Ce choix artistique est l'occasion pour les citoyens de sortir de chez eux et de réinvestir les rues. Les spectateurs sont porteurs d'une vision assez idéalisée d'un passé révolu où, pensent-ils, les citoyens se parlaient davantage. Ils regrettent une certaine fermeture de chacun sur soi, un manque absolu de lien et d'occasion d'en créer<sup>695</sup>. Le théâtre, et notamment de rue aux yeux des familiers, représenterait une opportunité pour susciter des temps d'être-ensemble. Le discours des spectateurs rencontrés s'accorde avec celui des artistes dont l'analyse a souligné la portée sociale. Faisant l'amer constat d'un lien social distendu dans les villes, les artistes de rue aspirent à exercer leur art dans l'espace public dans le but de le régénérer. Paradoxalement, ils s'inscrivent régulièrement en faux contre les municipalités les transformant en pompiers du social, en les envoyant jouer dans les quartiers défavorisés pour animer les rues. La tension entre art et social joue à plein dans un secteur se situant aux confluences de ces deux champs de par son espace d'exercice.

Ce constat fait conjointement par les artistes et les spectateurs rappelle la filiation avec les urbanistes de la pensée aménageuse proposée par Philippe Chaudoir. Il fait également écho aux travaux sociologiques menés autour de la perte de sens de l'espace public. La recherche menée par Richard Sennett fournit sur ce point des éléments d'approfondissement pertinents. Etudiant « l'érosion de la vie publique »<sup>696</sup>, il cherche à comprendre comment s'est instaurée une tyrannie des intimités, plaçant au cœur de la société un individu dont le moi est surinvesti. « De nos jours, la vie publique est également devenue une obligation formelle. Les rapports de la majorité des citoyens avec l'Etat sont empreints de résignation et d'acceptation passive.

---

<sup>694</sup> Les spectateurs de *Je cheminerai toujours* s'expriment eux aussi sur cette problématique mais de manière moins directe, notamment en évoquant la question du groupe.

<sup>695</sup> « Moi j'en ai marre qu'tous les gens achètent des home cinema et une collection de 300 DVD qui sert à rien. Ils sont cloisonnés chez eux (...). J'trouve pas qu'on évolue trop en c'moment. On s'enferme tous et tout. » (R1)  
« C'est quand même pas un très bon truc pour se rapprocher des gens et pour discuter la télé ! (...) J'trouve bien qu'les gens fassent des innovations, des choix, aillent vers les autres... (...) Ça manque beaucoup dans les villes ça ! (...) Parce qu'on a tous nos barrières et là finalement, y'avait pas trop de barrières. Tout le monde est resté discuter un peu, les féliciter, on serait presque la soirée là, si on s'était écouté ! » (R2)

<sup>696</sup> SENNETT, Richard. *Les tyrannies de l'intimité*. Paris : Seuil, 1979, p.14

(...) L'inconnu lui-même est vécu comme une figure menaçante ; peu de gens jouissent réellement de ce cosmos d'inconnus que constitue une grande ville. »<sup>697</sup> Richard Sennett place le fait urbain au cœur de sa pensée et livre ainsi des clés de réflexion quant à la démarche du théâtre de rue. Il annonce notamment, faisant écho au discours des artistes, la « mort de l'espace public »<sup>698</sup>. Dans son ouvrage *La chair et la pierre*<sup>699</sup>, il étudie la montée de l'individualisme urbain au travers d'un Londres décrit par l'écrivain E.M. Foster. « Les corps individuels qui se déplacent dans l'espace urbain s'en détachent petit à petit, ainsi que ceux qui occupent cet espace, écrit-il. Le mouvement dépossède l'espace de sa valeur et les individus perdent peu à peu le sentiment de partager le même destin que les autres. »<sup>700</sup> « L'individualisme et la vitesse anesthésient le corps moderne. Le contact est rompu. »<sup>701</sup> Selon le sociologue, la société ne peut résister au déséquilibre engagé entre vie privée et vie publique. Mais l'espoir n'est pas perdu et la ville devrait « être le lieu où il est possible de s'unir aux autres (...) »<sup>702</sup>. « Je ne crois pas, poursuit-il, qu'il s'agisse d'une vision utopique : après tout, la ville a toujours constitué, jusqu'au siècle dernier, un foyer de vie sociale active, un lieu où pouvaient se révéler et se vivre toutes les possibilités humaines. »<sup>703</sup> Est-ce ce que propose, dans le temps éphémère et fragile de la représentation, le théâtre de rue ? Les trois artistes dont les spectacles font l'objet d'une étude de cas se réfèrent explicitement à la notion d'intimité et ils ne sont pas les seuls à le faire dans le champ. Quelle articulation le théâtre de rue propose-t-il entre l'espace public qu'il investit et cette intimité qu'il donne à y voir ?<sup>704</sup> A-t-on ici affaire à ce que Jean-Pierre Sarrazac nomme « l'extime » lorsqu'il évoque les dramaturgies de l'intime ? « [C]e n'est pas l'intériorité, ce n'est pas le privé (le « domestique » comme on disait autrefois), c'est l'extériorité de l'intime. C'est la façon dont le moi accueille le monde, se fait monde en quelque sorte. [...] [O]n pourrait l'appeler l'extime. »<sup>705</sup> La question, récurrente, de la nature du collectif convoqué par le théâtre de rue comme de celle de l'espace public sur lequel il exerce son emprise se précise comme un enjeu crucial et spécifique au secteur.

---

<sup>697</sup> idem, p.11 et 12

<sup>698</sup> id., p.21

<sup>699</sup> SENNET, Richard. *La chair et la pierre*. Paris : Les éditions de la Passion, 2002

<sup>700</sup> idem, p.235

<sup>701</sup> id., p.236

<sup>702</sup> id., p.276

<sup>703</sup> id.

<sup>704</sup> GONON, Anne. op.cit. (2005)

<sup>705</sup> LESCOT, David. KUNTZ, Hélène. « L'Extérieur de l'intime. Entretien avec Jean-Pierre Sarrazac. » *Théâtre/Public*, 2000, n°156, p.26

## Chapitre 8 – L'invention d'un nouveau spectateur ?

---

Les paramètres de la représentation sont bouleversés, le face-à-face acteur - spectateur est intensifié, le spectateur est projeté dans un contexte d'exécution malléable qui le dépasse et la réception du spectacle en est largement conditionnée. La synthèse et la mise en perspective des résultats doivent désormais permettre de formaliser la fonction du spectateur dans la représentation théâtrale de rue.

### I. Spectateurs de rue : trois archétypes

Préambule méthodologique – Du bon usage des idéaux-types

L'analyse approfondie du terrain souligne le poids des subjectivités dans la réception des spectacles par les spectateurs. Elle révèle cependant aussi des tendances de fond qui transcendent ces appropriations individuelles, témoignant de la possibilité de formuler des hypothèses à portée généralisante. La construction d'idéaux-types incarnant les différentes figures spectatrices convoquées par le théâtre de rue est une nouvelle étape. Une telle approche permet de capitaliser, formaliser et synthétiser les résultats du travail théorique et de terrain<sup>706</sup>. L'idéal-type, tel que l'a conçu le sociologue Max Weber<sup>707</sup>, est une « construction abstraite, au statut provisoire, (...) susceptible d'ordonner le chaos, l'infinie diversité du réel »<sup>708</sup>. Un idéal-type assure une extrapolation des subjectivités individuelles aux profit de « constructions utilitaires permettant d'introduire, avant d'être dépassées, une meilleure intelligibilité des phénomènes sociaux »<sup>709</sup>. S'il s'éloigne d'une approche microsociologique focalisée sur le sujet (telle qu'elle a été mise en œuvre dans l'analyse de la réception des spectacles au travers des entretiens auprès de spectateurs), l'idéal-type demeure un outil qualitatif dans la mesure où il ne consiste pas en une moyenne de données quantitatives mais en l'accentuation de traits qualitatifs. La construction idéal-typique permet de dépasser la tension inhérente à la sociologie entre « les faits historiques singuliers et la généralité des régulations sociales »<sup>710</sup>. Cette étape de travail jette une passerelle entre le terrain et la réflexion à venir. Il s'agit de faire apparaître les réactions des spectateurs et d'identifier des

---

<sup>706</sup> Des références à d'autres spectacles que ceux analysés dans le cadre des études de cas permettent d'ouvrir la réflexion. Nous nous appuyons également sur des portraits de spectateurs réalisés dans le cadre de la recherche menée sur les spectateurs de la compagnie 26000 couverts. GONON, Anne. op.cit. (2002)

<sup>707</sup> WEBER, Max. *Essais sur la théorie de la science*. Paris : Presses Pocket, 1992, p.180

<sup>708</sup> FLEURY, Laurent. *Max Weber*. Paris : PUF, 2003, p.25

<sup>709</sup> idem

<sup>710</sup> id., p.26

types d'attitudes, de cerner des degrés de compréhension. Les trois niveaux de lecture décrits ne sont pas hermétiques. Un spectateur navigue d'un état à un autre au cours d'une même représentation. Alors que Levasseur et Veron ont eu recours à des noms d'animaux pour catégoriser les types de visiteurs d'une exposition<sup>711</sup>, nous avons pour notre part convoqué des personnages fictionnels pour désigner les trois types de spectateurs identifiés. Si la correspondance peut parfois sembler littérairement éloignée, elle cherche surtout à appuyer la logique de l'idéal-type, caractérisée par des lignes de force majeures mises en lumière.

## 1. Le Candide

### 1.1. Profil : le spectateur naïf

Le Candide aborde le spectacle avec une innocence naïve comparable à celle d'un enfant qui découvrirait un nouveau jeu. Le recours à l'adjectif « naïf » n'a rien de péjoratif ; il vise à décrire l'état d'esprit de ce spectateur qui se trouve dans un rapport d'ignorance au spectacle. Sa naïveté tient au fait qu'il s'étonne de ce qu'il voit sans en remettre en cause la véracité. Les réactions caractéristiques de ce type de spectateur doivent être récoltées sur le vif, pendant les représentations, car une fois l'illusion levée par le salut final, les spectateurs perdent instantanément leur naïveté et reconnaissent rarement leur méprise *a posteriori*, non par mauvaise foi calculée mais plutôt par reconstruction spontanée.

Un tel état de naïveté absolue est relativement rare. Il est convoqué par deux situations théâtrales. Soit le spectateur ne sait pas qu'il a affaire à du théâtre. Un spectateur peut être un spectateur qui s'ignore. C'est le cas des spectacles s'immiscant dans le réel<sup>712</sup>. Les spectacles étudiés n'intègrent pas cette variable mais elle représente une mouvance du théâtre de rue. Le collectif Ici Même<sup>713</sup> installe par exemple dans la rue des éléments de mobilier urbain détourné de leur usage premier<sup>714</sup>. Des acteurs, représentants de l'Agence Opaque (2000), fabricant de ces prototypes pilotes, les présentent aux passants. La proposition artistique joue sur l'effet de réalité et le citadin arrêté dans sa marche ne sait pas qu'il est en interaction avec un acteur. L'autre cas correspond au principe de brouillage entre réalité et fiction que le

---

<sup>711</sup> Voir chapitre 5, II., 2.2.1. Un bestiaire de visiteurs

<sup>712</sup> Ces productions s'inscrivent dans la variable Fiction cachée du paramètre Fiction. Voir chapitre 4, II., 4.1. Paramètre 7 – Fiction.

<sup>713</sup> Le collectif Ici Même, dirigé par Mark Etc., crée des propositions théâtrales pour l'espace public en jouant notamment sur l'infiltration dans le réel. Le collectif est implanté à Paris, à la Forge de Belleville.

<sup>714</sup> Un banc public est convertible dans la journée pour permettre une détente plus optimale ; la nuit, il est replié. Une cabine téléphonique est transformée en douche, etc. Voir GONON, Anne. *La portée disruptive des arts de la ville. L'exemple du Groupe Ici Même*. Communication dans le cadre du colloque international *Les Arts de la ville dans la prospective urbaine. Débat public et médiation*. Sous l'égide du groupe Cultures et médiation de la SFSIC (Société Française des Sciences de l'Information et de la Communication), les 9 et 10 mars 2006, à Tours. Tours : PUT, 2007

théâtre de rue affectionne particulièrement. Le spectateur sait qu'il se rend à un spectacle mais celui-ci va générer un doute en jouant la carte du réalisme. C'est la spectatrice que Fabrice Watelet embrasse lors de la séquence inaugurale de *Rendez-vous* qui demande à ses amies si elle le connaît. Dans un cas comme dans l'autre, le spectateur est passé au-delà du principe de dénégation fondateur du théâtre pour entrer dans une logique de croyance.

## **1.2. Logique réceptionnelle : une crédulité à toute épreuve**

En situation de proposition intégrée au réel, le Candide peut rester Candide. Il ne saura peut-être jamais qu'il a été en contact avec des acteurs. Ce principe de théâtre invisible interroge profondément le statut du spectateur. Les acteurs se jouent-ils de lui ? Les propositions artistiques optant pour un tel statut différent dans leurs démarches et leurs objectifs mais elles nourrissent une logique réceptionnelle commune : conduire le Candide à prendre conscience de la théâtralité de la situation.

Lorsque Cirkatomik, avec *Prehistosso* (1993), installe sur la plage de La Baule un vrai-faux chantier de fouilles archéologiques dont les chercheurs découvrent des squelettes d'animaux en métal, la compagnie travaille la crédulité des habitants. Combien de temps vont-ils croire à ce que les chercheurs racontent au cours des visites du chantier ? Le principe est d'atteindre le point culminant de la crédulité, le moment où l'habitant se demande : « Est-ce possible ? » La réponse trouvée, il devient complice de la proposition et s'amuse autant du jeu des acteurs (qui lui semble désormais tout à fait clair et limpide) que de regarder les habitants qui n'ont pas encore compris la situation. Le théâtre de rue joue de sa portée disruptive en cherchant à provoquer la réaction du spectateur qui s'ignore. Lorsqu'il découvre sa méprise, le spectateur peut cependant avoir le sentiment d'avoir été trompé. Il a été abusé par un jeu dont il ignorait les règles. Le pacte de représentation est en effet un pacte unilatéral : initialement, seuls les acteurs savent que la situation est théâtrale. Certains spectateurs s'en rendent compte à leur tour tandis que d'autres continuent de croire à la réalité de la situation et s'y engagent sincèrement (comme ils le feraient dans une interaction sociale quotidienne). Le principe de décalage du regard qu'actionnent les artistes fonctionne-il dans ce cas ? Philippe Nicolle, directeur artistique de 26000 couverts, revendique ce parti pris et le positionnement politique engagé. En allant contre « la culture de l'assistance », le spectateur « doit aller à la chasse, (...) chercher ce qui [l]'amuse »<sup>715</sup>. Tout n'est pas livré clés en main au public. Le spectateur Candide est cependant souvent rétif aux codes. Il rappelle ainsi l'importance du pacte de représentation et de son décodage par tous. « Quand on installe une ambiguïté, c'est bien si

---

<sup>715</sup> GONON, Anne. op.cit. (2002), p.72

elle permet d'aller vers autre chose. Le but, ce n'est pas de faire croire tout le long à quelqu'un... autrement, ça s'appelle un canular, c'est plus de l'art. (...) [P]our jouer, tu as besoin de mettre les gens sur ce fil où ils sont complices. A un moment, ils acceptent de se laisser entraîner dans une histoire, de visualiser un personnage, une situation, comme pouvant être vrai et de la ressentir comme telle. »<sup>716</sup> Pour l'acteur Martin Petitguyot, l'ambiguïté n'a pas vocation à perdurer. C'est le cap du dépassement de la crédulité, l'instant où le spectateur saisit la réalité de la situation et accepte de faire semblant, qui est recherché.

### 1.3. Mode de réaction : un spectateur agissant au premier degré

L'expression « jouer le jeu » renvoie, selon les créations, à des réalités sensiblement différentes, en fonction de la latitude conférée au spectateur. Tandis que dans *Je cheminerai toujours* jouer le jeu consiste à accepter les règles édictées par le pacte de représentation, le spectateur de *Rendez-vous* peut être amené à jouer le jeu en répondant à l'acteur qui s'adresse à lui. Aux niveaux de jeu de l'acteur et aux niveaux d'implication du public correspondent des niveaux de jeu du spectateur<sup>717</sup>. La construction des idéaux-types conduit à l'identification progressive de chacun de ces niveaux. Pour ce qui concerne le *Candide*, le spectateur peut être amené à devenir un spectateur agissant qui s'ignore. C'est le cas de ce jeune homme qui, n'appréciant pas de voir le séducteur du *Grand Bal des 26000* danser avec son amie, vient l'enlever d'entre les bras de l'acteur non reconnu en tant que tel. Cette interaction fait se confronter les situations sociale et dramatique dans un même espace. Le jeune homme réagit instinctivement, son geste n'est pas calculé par rapport au personnage<sup>718</sup>. Il ne joue pas à jouer. L'acteur est dans la sphère de la représentation tandis que le jeune homme est resté acteur social. Ils ne sont pas dans le même théâtre. L'acteur doit être capable d'improviser et d'échapper à la situation sans nécessairement lever le voile.

---

<sup>716</sup> GONON, Anne. op.cit. (2002), p.27

<sup>717</sup> L'analyse du principe du texte lacunaire (voir chapitre 5, I., 1.1.2. Le texte lacunaire) a démontré que la situation de communication instaurée est tronquée. La réponse du spectateur ne relève pas de l'ordre théâtral. En ce sens, la notion de « jeu » renvoie ici au jeu de toute interaction sociale, dans une perspective de dramaturgie sociale goffmanienne. Le jeu du spectateur n'est pas le même que celui de l'acteur. L'étude de cas d'*État(s) des Lieux* du Deuxième Groupe d'Intervention analyse des interactions entre acteurs et spectateurs illustrant ce niveau de jeu auquel le spectateur accède lorsqu'il joue à jouer. Voir chapitre 6c, *État(s) des Lieux*, Deuxième Groupe d'Intervention. Le spectateur sollicité, II. 2.2., Etre pris dedans, voir de l'intérieur.

<sup>718</sup> Il est difficile de comprendre comment un spectateur engagé dans une telle situation de méprise se sent. La plupart du temps, les spectateurs rencontrés décrivent, *a posteriori*, la situation avec philosophie et humour, certains certifiant même qu'ils avaient conscience de la théâtralité de la situation alors que les faits attestent que cela n'était pas le cas. Ils ne font pas pour autant preuve de mauvaise foi mais témoignent plutôt d'une reconstruction quasi instantanée de la situation, exigée par le refus de reconnaître qu'ils se sont mépris et par le risque de perdre la face. Ce type d'interaction démontre qu'un tel spectacle peut placer un individu dans une situation subie et désagréable vis-à-vis des autres individus prenant part à l'interaction.

La compagnie ne maîtrise pas la composition du public présent et, en configuration d'ouverture en rue, le *Candide* est, plus qu'ailleurs, susceptible d'être dans les rangs. L'enjeu, vis-à-vis du spectateur, est par conséquent que le spectacle propose plusieurs niveaux de lecture, fasse sens pour chacun et évite de placer celui qui s'ignore en tant que spectateur dans une situation où il est susceptible de perdre la face.

## 2. L'Arlequin

### 2.1. Profil : le spectateur emporté

Respectant le pacte de représentation, l'Arlequin laisse réalité, crédulité et rationalisme, hors de l'espace de représentation. Il est le spectateur rêvé car il entre pleinement dans l'univers proposé. Il croit à ce qu'il voit, non par ignorance de la fiction mais selon le mécanisme de la dénégation. Il est en mesure de déceler la performance des acteurs. Il est le spectateur complice par excellence. D'un côté, il intègre la situation théâtrale et la vit comme une parenthèse, acceptant la réalité fictionnelle que le spectacle propose. D'un autre, il a pleinement conscience de son statut de spectateur et reconnaît celui de l'acteur. L'exalté alterne entre logique d'action et phase d'observation. Cet enlèvement du réel se traduit par le recours systématique aux mots « dans » et « dedans », associés aux verbes « entrer », « rentrer », « être » ou « marcher »... « Dans le spectacle », « pris dans l'ambiance », ces expressions sont récurrentes. Les entretiens des spectateurs de *Rendez-vous* témoignent notamment de cette forte impression d'inclusion. Cette zone d'entre-deux est d'autant plus entretenue quand la mise en scène joue sur la confusion entre acteurs et spectateurs. Le décalage du regard recherché par les compagnies fonctionne alors à plein. Le spectateur est réceptif et fait preuve d'une conscience aiguë de la situation de spectacle global.

Comme le formule une spectatrice, « il faut savoir lâcher prise pour apprécier ce genre de spectacle »<sup>719</sup>. Le sentiment d'implication est à son maximum quand le spectateur est pris dans un double processus contradictoire de lucidité (il sait qu'il est à un spectacle et que ce qu'il voit est faux) et d'égarement (il accepte le pacte de l'illusion et croit à ce qu'il voit, finit par douter de la dimension spectaculaire de la situation). Le doute n'implique pas une dissolution totale de l'art dans la réalité, il induit plutôt un flottement, une perte de repères. L'Arlequin a conscience qu'il est en situation de spectacle mais il se laisse aller, emporté par la confusion. Théâtre social et théâtre fictionnel sont inextricablement mêlés dans une approche du théâtre de rue qui poursuit sa démarche de provocation et d'indication du regard.

---

<sup>719</sup> GONON, Anne. op.cit. (2002), p.45

## 2.2. Logique réceptionnelle : une adhésion enthousiaste

L'exaltation de l'Arlequin correspond à une adhésion particulièrement enthousiaste à la situation proposée. C'est un état éphémère qui correspond à la rencontre bienheureuse entre un individu (certes dans une certaine prédisposition ce jour-là et pourvu d'une carrière de spectateur influente) et une forme spectaculaire. L'exaltation se démarque ainsi par un enthousiasme : le spectateur est dans une situation de plaisir. Comme le soulignent les entretiens, les spectateurs sont dans la situation théâtrale comme des poissons dans l'eau. Parce qu'ils en maîtrisent parfaitement les codes, ils jouissent de toutes les facettes de la place et du statut qui leur sont accordés.

## 2.3. Mode de réaction : du spectateur idéal au spectateur parasite

En termes de niveaux de jeu, l'Arlequin peut se comporter en spectateur idéal. Guidé par le personnage, il s'immisce dans l'histoire en respectant le jeu de l'acteur. Il agit en sorte de permettre à l'acteur de développer la situation. Il entre dans le jeu mais ne se construit pas, lui, un personnage. Il a parfaitement saisi les ressorts de la situation théâtrale et se laisse guider par l'acteur tandis qu'il occulte les codes théâtraux pour jouir pleinement de l'interaction vécue. *Le Grand Bal des 26000 couverts* offre de nombreuses occasions d'observer ce type de spectateur à l'œuvre, notamment quand les acteurs cachés parmi le public invitent certains spectateurs à danser un slow. De ces spectateurs, Servane Deschamps, interprétant une serveuse à la recherche d'un homme (Jean-Pierre Ribaut) avec qui elle a rendez-vous mais qu'elle n'a jamais vu, dit qu'ils « rentraient dans mon jeu mais en restant eux-mêmes, c'est-à-dire sans jouer un rôle, sans composer... »<sup>720</sup>. Le spectateur adopte une posture active mais il reconnaît l'acteur comme meneur de la situation.

« Il y en a, raconte-t-elle, qui se sont proposés pour jouer Jean-Pierre, à faire Jean-Pierre Ribaut le temps du slow, ils m'ont dit : « Si vous voulez, on va dire que je m'appelle Jean-Pierre et on va rêver un peu quoi. » C'est génial, moi restant dans mon rôle et disant : « Vous êtes gentil... » Et puis plus le slow avançait profitant de la situation et à la fin, disant : « Vous êtes tellement gentil, c'est vous que je veux, tant pis si vous n'êtes pas Jean-Pierre mais on reste ensemble... » Alors du coup, c'était lui qui était pris à son propre piège (...). »<sup>721</sup>

L'enthousiasme peut cependant s'avérer débordant et l'Arlequin exalté malheureusement devenir un spectateur parasite. Il déséquilibre la situation en prenant une place qui n'est pas

---

<sup>720</sup> GONON, Anne. op.cit. (2002), p.21

<sup>721</sup> idem

celle qui lui est accordée. La comparaison avec l'animal parasite<sup>722</sup> renvoie directement à l'expression souvent utilisée par les acteurs de rue qui craignent de se « faire manger » par le spectateur. Dans une configuration d'adresse directe dialoguée, ce spectateur interrompt fréquemment l'acteur et parle beaucoup. Il peut même être tenté de piéger l'acteur pour voir jusqu'où son intervention peut aller. Ce spectateur se sent investi d'un rôle alors qu'il demeure un spectateur pris à parti. Le fait d'être regardé par d'autres lui donne le sentiment de pouvoir et de devoir jouer. Cette configuration ne fonctionne jamais car le spectateur se met alors à surjouer : l'Arlequin en fait trop. Dans ce cas précis, le spectateur ne se contente plus de jouer à jouer mais il essaie de jouer au sens théâtral du terme. Il n'adopte pas le niveau supérieur de jeu qui lui permet de mettre à distance son moi social pour s'infiltrer dans la situation théâtrale proposée tout en restant à sa juste place. Il cherche à faire l'acteur. La dimension tronquée de la situation communicationnelle instaurée apparaît d'autant plus grande car acteur et spectateur ne joueront jamais le même jeu, comme le pointe Martin Petitguyot.

« [L]es gens (...) dès qu'ils savent qu'ils sont avec un acteur, ils savent aussi qu'ils sont regardés par d'autres gens et donc du coup, ils se sentent acteurs, ils ne se sentent plus spectateurs. Ils deviennent acteurs. Mais on n'en tient pas compte, donc on n'est pas dans un rapport juste. A partir du moment où tu joues devant d'autres gens avec une personne, tu prends un martyr, il devient acteur, forcément, il devient complice donc acteur ; mais comme il n'est pas censé savoir jouer et qu'il ne sait pas où doit aller le truc, il faut arriver à lui faire comprendre que c'est toi qui diriges la danse, que c'est toi qui emmèneras le truc. Tu peux t'en servir pour faire deux ou trois gags mais cela ne va faire rire que lui, il va ricaner un peu, mais j'ai pas l'impression que ça emmène très loin. »<sup>723</sup>

Ce type de comportement est inévitable dans une forme de théâtre où la latitude accordée au spectateur est très développée. Les éventuelles dérives des spectateurs font partie du pacte de représentation convoqué. La logique de liberté du spectateur dans l'espace de représentation se retourne alors contre l'acteur qui se trouve dans la situation de se faire « manger », à moins de parvenir à canaliser le spectateur zélé et à reprendre le dessus.

---

<sup>722</sup> Un parasite est « un être vivant qui puise les substances qui lui sont nécessaires dans l'organisme d'un autre (*hôte*) auquel il cause un dommage plus ou moins grave ». Par extension, c'est « une personne qui vit au dépens d'autrui ». Le terme est également utilisé pour désigner « une perturbation dans la réception des signaux radioélectriques ». *Dictionnaire Hachette Encyclopédique*, op.cit., p.1387 (notice « parasite »)

<sup>723</sup> GONON, Anne. op.cit. (2002), p. 46

### **3. Le Léonce**

#### **3.1. Profil : un spectateur en distance**

En retrait, le Léonce s'expose peu physiquement au spectacle et ne va pas nécessairement au contact des acteurs. Cette distance physique garantit une certaine distance symbolique avec le spectacle. Il se pose en spectateur des autres spectateurs en interaction avec les acteurs. Ce spectateur se place de lui-même en distance, en spectateur du spectacle en train de se faire. Il traque les « trucs », les coups de théâtre, les références, la performance, le théâtre dans le théâtre, mais n'est pas forcément sensiblement touché par l'histoire. Ce spectateur avisé est peu confondu par l'ambiguïté entre réalité et fiction. Il est alerte et extrêmement attentif à la production du spectacle en cours. Son implication dans le spectacle est moindre. Le Léonce est un avisé qui se laisse moins embarquer que les autres. Cela ne l'empêche pas d'apprécier le spectacle mais il n'est que rarement en état d'égarement et de lâcher prise.

#### **3.2. Logique réceptionnelle : une distance rationaliste et/ou protectrice**

La position de cet avisé, proche d'une observation participante, peut être critique. Le Léonce est alors une sorte de méta-spectateur. Il ne vit pas le spectacle mais préfère le décrypter. Il adopte un point de vue rationnel vis-à-vis de la création. En même temps, une telle attitude lui permet d'être extrêmement attentif aux interactions entre acteurs et autres spectateurs. Il est en mesure de percevoir les différents niveaux du spectacle. Ce spectateur n'est pas pour autant un cynique. Il cultive une distance rationaliste à l'œuvre, soit parce qu'il n'a pas été emporté par l'univers qu'elle proposait, soit parce qu'il refuse, de lui-même, de s'y abandonner. Cette seconde configuration conduit à l'envisager comme étant en situation de protection. Les études de cas soulignent combien les principes d'adresse directe, de dialogue personnage - spectateur et de sollicitations exposent le spectateur au regard de l'acteur et du reste du public. Les manifestations de rejet prouvent que certains n'apprécient pas du tout de se voir ainsi propulsés sur le devant de la scène. L'attitude de distance peut alors être interprétée comme une stratégie de protection vis-à-vis de ces situations d'implication vécues comme désagréables, voire traumatisantes.

#### **3.3. Mode de réaction : un spectateur observateur**

En toute logique, ce spectateur adopte d'emblée une position de témoin, il vise l'omniscience. Perception affûtée, il regarde le spectacle de loin, sa distance critique lui assurant une réception globale. En méta-spectateur, il a dépassé le stade du spectateur pour atteindre celui

du spectateur des spectateurs. Ses critères d'appréciation du spectacle reposent sur la performance des acteurs, les moyens de mise en œuvre de la confusion entre réalité et fiction qu'il aura clairement identifiés, la relation acteur - spectateur qu'il aura analysée. S'il ne se place jamais en position de jeu puisqu'il évite les situations d'interactions, le Léonce est néanmoins un fin stratège. Il opte pour les déplacements appropriés lui assurant une bonne vision de la situation. Ce spectateur est actif par pragmatisme. Si, à son corps défendant, il se trouve en situation d'interaction de proximité avec l'acteur, il ne va accepter de répondre ou de jouer le jeu que pour permettre à celui-ci de développer la situation. Un regard ou un sourire complice témoignent de sa perception aiguë de la performance.

## **II. Postures spectatrices en mutation, quelle relation spectateur - théâtre ?**

Le positionnement symbolique (la posture mentale) du spectateur vis-à-vis du spectacle est une dimension fondamentale de la réception et son analyse conduit à se pencher sur la notion de distance. Le théâtre de rue se joue de la distance physique, allant parfois jusqu'à la réduire à néant en proposant un corps-à-corps acteur - spectateur. Distances physique et symbolique sont-elles liées ? Comment ? L'exploration d'ouvrages portant sur l'histoire du théâtre et sur la figure du spectateur (les seconds étant plus rares que les premiers) fait émerger deux formes de relation au spectacle qui font écho aux deux modes de jeu de l'acteur analysés : l'identification et la distanciation.

### **1. Le processus d'identification et d'immersion**

Le spectateur exalté, l'Arlequin, s'inscrit dans une continuité théâtrale historique. Son profil correspond à l'instauration d'un mode de relation entre regardant et théâtre caractérisé par le processus d'identification et l'immersion dans l'œuvre.

#### **1.1. Aux origines de l'identification**

Françoise Naugrette souligne « le lien structurel entre le théâtre et la cité »<sup>724</sup>. Interroger la place du spectateur dans la représentation demande d'interroger la place du théâtre dans la cité, les deux se faisant écho. Dans la société grecque, le théâtre dérive de multiples manifestations (rites religieux célébrés en public, récitation de poèmes épiques, cérémonies funéraires, etc.) où « dimensions politique et religieuse sont étroitement mêlées »<sup>725</sup>. Le théâtre est « conçu pour unir la cité dans le sentiment sacré de sa communauté, par le biais

---

<sup>724</sup> NAUGRETTE, Florence. op.cit., p.18

<sup>725</sup> idem

d'une émotion collective »<sup>726</sup>. Le théâtre se développe notamment au cœur de la démocratie athénienne dont il est l'incarnation esthétique. La représentation « culturelle » va progressivement devenir « culturelle »<sup>727</sup>. Le théâtre se présente dans un amphithéâtre où le placement des spectateurs dépend « d'une hiérarchie sociale précise, qui permet à la cité de représenter sa propre organisation à l'intérieur même du lieu théâtral »<sup>728</sup>. « La circularité et l'ouverture du lieu (...) favorisent la participation du public à la fois au spectacle, à la nature et à la cité, sur lesquelles l'amphithéâtre débouche directement, la parole des acteurs étant portée par les airs jusqu'à l'extérieur (...) grâce à une acoustique remarquable. »<sup>729</sup> Le lieu même du théâtre et la disposition des spectateurs en son sein reflètent étroitement le lien entre théâtre et cité. Lieu de reconnaissance de la communauté, le théâtre est ouvert au cœur de la ville, il ne se ferme pas à elle. La voix des acteurs peut être perçue au-delà de l'amphithéâtre lui-même ; elle s'adresse à la cité entière. Bien que le placement soit hiérarchisé, chaque spectateur entend parfaitement. L'amphithéâtre cherche à faire émerger une communauté de spectateurs au centre de la cité. Cet idéal communautaire est cependant minoré par le fait que seuls les citoyens athéniens avaient accès au théâtre.

## 1.2. Aristote, père de l'identification et de la catharsis

Dans *La poétique*<sup>730</sup>, Aristote définit les fondements du théâtre tel qu'il le conçoit. L'imitation (la *mimesis*) doit en être le principe de base. La représentation du réel en scène est génératrice de plaisir pour le spectateur qui sait pertinemment qu'il se trouve face à une imitation du réel. C'est le décalage qui est la source même de ce plaisir. A la notion de *mimesis* est liée celle de catharsis. « Selon la théorie de la catharsis, le spectacle des malheurs subis par le héros tragique libère le spectateur de ses passions en provoquant chez lui terreur et pitié, par identification. »<sup>731</sup> Le spectateur s'identifie à l'acteur qu'il voit en scène. La catharsis est douée d'une « dimension civique » puisqu'elle purge « les passions dangereuses pour l'ordre social » et est ainsi « censée garantir la moralité des citoyens »<sup>732</sup>. Si le théâtre n'est pas pour autant une cure analytique, il est cependant clairement défini par Aristote comme un régulateur social. Sa position au cœur de la cité est de l'ordre pédagogique. En créant une communauté de spectateurs qu'il place face à des malheurs et des comportements peu

---

<sup>726</sup> NAUGRETTE, Florence. op.cit., p.18

<sup>727</sup> idem, p.19

<sup>728</sup> id., p.52 et p.53

<sup>729</sup> id., p.53

<sup>730</sup> ARISTOTE. *La poétique*. Paris : Seuil, 1980

<sup>731</sup> NAUGRETTE, Florence. op.cit., p.82

<sup>732</sup> idem, p.86

enviables, le théâtre promeut une forme d'ordre social par le biais de l'expérience esthétique. Dans cette approche aristotélicienne, le spectateur est tout entier happé par le théâtre par le biais de l'identification. La catharsis est un vecteur de cohésion sociale en tempérant et exorcisant les violences latentes. Cette logique poussée à l'extrême, le théâtre peut être perçu comme un moyen de coercition esthétique. A travers la médiation artistique mimétique, il maintient le spectateur - citoyen à une place déterminée et cherche à le guider dans ses actions.

### **1.3. Un spectateur en adhésion : la conception pastorale**

#### *1.3.1. Illusion et dénégation*

Si le spectateur tend à l'identification avec les personnages et est emporté par le spectacle, il ne tombe jamais tout à fait dans l'illusion théâtrale. « L'excitation du spectateur est entretenue par cette tension constante entre l'abandon à la chose représentée, qu'on appellera fiction, et la conscience de l'événement qu'il est en train de vivre ; or, ce qu'il est en train de vivre, ce n'est précisément pas la fiction, dont il perçoit fort bien l'artificialité, mais la performance théâtrale, qui fait advenir cette fiction dans l'*ici et maintenant* de la représentation. »<sup>733</sup> Le spectateur est pris dans un va-et-vient entre adhésion à la fiction et conscience de la performance, entre illusion et dénégation. S'il n'est donc jamais tout à fait étourdi d'illusion, il peut cependant être en posture d'adhésion intense. C'est le principe du plaisir esthétique procuré par la *mimesis* qui est la représentation même du réel. « C'est bien cette représentation en tant que telle qui procure le plaisir, et non la contemplation du réel lui-même (...). »<sup>734</sup>

Le principe d'adhésion et la purgation que représente la catharsis ont suscité de vives critiques, perçus comme moyens de pure satisfaction de plaisir. Jean-Jacques Rousseau, dans la *Lettre à d'Alembert*<sup>735</sup>, rejette vivement l'identification purificatrice qui n'est, selon lui, « qu'une illusion : la scène conçue comme un miroir ne saurait toucher que les plus bas instincts du spectateur par la flatterie et la séduction »<sup>736</sup>. Ce qui se joue dans l'adhésion, c'est la perte de soi dans la contemplation d'un réel reproduit à l'identique. Le spectateur se plaît à s'oublier dans l'illusion.

---

<sup>733</sup> NAUGRETTE, Florence. op.cit., p.75 (souligné par l'auteur)

<sup>734</sup> idem, p.82

<sup>735</sup> ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Lettre à d'Alembert*. Paris : Flammarion, 2003

<sup>736</sup> idem, p.87

Le principe d'identification a connu de nombreuses déclinaisons théâtrales. Le théâtre à l'italienne (à partir du XV<sup>ème</sup>), conçu autour de l'œil du Prince comme point de vue absolu, cherche à obtenir une ressemblance totale avec la réalité ; la théorie du drame bourgeois (XVIII<sup>ème</sup>) voit en l'identification la possibilité de créer un état de réceptivité à l'instruction morale. Le XX<sup>ème</sup> siècle signera la remise en cause profonde de l'identification comme moteur d'adhésion au spectacle.

### 1.3.2. Un spectateur absorbé

Dans un ouvrage consacré à la place réservée au spectateur vis-à-vis du tableau en peinture moderne<sup>737</sup>, Michael Fried commente deux conceptions formalisées par Diderot dans ses critiques de tableaux. Il s'agit d'une part de la « conception dramatique »<sup>738</sup> (abordée ci-après) et d'autre part de la « conception pastorale »<sup>739</sup> qui exige la « fiction (...) d'une présence du spectateur dans le tableau »<sup>740</sup>. A propos d'un tableau de conception pastorale décrit par Diderot, Michael Fried remarque que « le critique se trouve fictivement transporté dans le tableau »<sup>741</sup>. Ce détour par la peinture prolonge la réflexion sur la place du spectateur, préoccupation partagée par toutes les formes artistiques. La conception de Diderot ne rejoint pas pour autant le dispositif d'abolition au théâtre puisqu'il milita au contraire ardemment pour le pacte de clôture et la négation de la présence des spectateurs. On ne saurait faire de Diderot le précurseur des scénographiques d'immersion... La conception pastorale envisage l'existence d'un point d'entrée dans le tableau aspirant de manière purement fictive le spectateur qui en tire le sentiment d'être à l'intérieur de l'espace représenté. Cette approche penche donc en la faveur d'une distinction entre distance physique et distance psychologique. Les œuvres à conception pastorale et/ou à conception d'identification englobent le spectateur en lui offrant, par une projection psychologique, une place à l'intérieur. Le spectateur doit être tout entier absorbé par la proposition artistique avec laquelle il ne fait qu'un. Face à un tableau<sup>742</sup>, mais plus souvent encore au théâtre et au cinéma, le regardant ne dit-il pas souvent

---

<sup>737</sup> FRIED, Michael. *La place du spectateur, Esthétique et origines de la peinture moderne*. Paris : Gallimard, 1990

<sup>738</sup> idem, p.131

<sup>739</sup> id., p.132

<sup>740</sup> id.

<sup>741</sup> id.

<sup>742</sup> Certains peintres envisagent de la sorte la relation entre leurs tableaux et les spectateurs. C'était, par exemple, le cas du peintre Mark Rothko qui peignait de grands tableaux mono et bichromes afin de « produire chez le spectateur le sentiment de se trouver à l'intérieur (...) : « Lorsqu'on fait un grand tableau, on est en plein dedans » ». (BAAL-TESHUVA, Jacob. *Rothko*. Cologne : Taschen, 2003, p.47) Le style de Mark Rothko a évolué de « la figuration vers un langage abstrait essentiellement fondé sur le rapport actif entre le spectateur et l'œuvre ». (idem, p.9) Le peintre décrivait cette relation comme « une expérience totale entre le tableau et le spectateur » (id.) qui se trouve englouti dans la couleur dont il est imprégné. « Pour Rothko, la distance idéale

qu'il est « entré dedans » ? Qu'il a été « embarqué » ? C'est le cas des spectateurs rencontrés en entretien. Le spectateur exalté est emporté par la proposition artistique. Le rapport de distance (en l'occurrence ici d'absence de distance mentale au profit d'une adhésion totale) que le spectateur entretient à l'art, et à la représentation, n'est pas exclusivement déterminé par un rapport de distance physique, même si les pistes explorées témoignent de l'influence d'une réception sensorielle parfois à l'œuvre dans le processus.

## 2. Le processus de distanciation

L'avisé développe une relation de distance au spectacle. Cette antithèse de l'exalté s'inscrit, comme lui, dans une généalogie. Le processus de distanciation se construit en opposition à l'adhésion à la proposition artistique, dans une perspective critique.

### 2.1. Le théâtre épique de Bertolt Brecht

Le XX<sup>ème</sup> siècle théâtral connaît, cela a été souligné, des révolutions aussi bien scénographiques que dramaturgiques : écriture, lieu théâtral, modes de jeu, etc., tout est remis en question. Le théâtre épique de Bertolt Brecht, auquel il a déjà été fait référence à propos des modes de jeu de l'acteur, figure parmi les grandes révolutions théâtrales. En s'inscrivant contre la dramaturgie aristotélicienne et en prônant la distanciation, Brecht donne naissance à une posture spectatrice alternative à l'adhésion : le spectateur critique. Brecht crée le théâtre épique en réaction aux pièges de l'illusion réaliste. Selon lui, l'enjeu est de « trouver une façon de montrer ce réel sans pour autant y adhérer, sans s'identifier aux personnages ni aux situations, sans s'abandonner aux délices des pleurs tragiques, ni au rire facile de la comédie des mœurs, ni aux émotions fortes du drame romantique ou bourgeois, ni à la morale rassurante du vaudeville. »<sup>743</sup> Dans l'Allemagne des années 50, le théâtre épique de Brecht est politique, c'est une « vision du monde »<sup>744</sup>. Tout, dans la représentation théâtrale, doit amener le spectateur à être un « observateur » dont on « éveille l'activité intellectuelle »<sup>745</sup>. Sans bannir par pur principe l'illusion, on focalise « l'attention du spectateur sur les techniques de fabrication de l'illusion, en exhibant par exemple les signes de la convention théâtrale :

---

pour regarder ses tableaux était de 45 centimètres ; à cette distance, le spectateur était aspiré dans les espaces de couleurs et pouvait éprouver la pulsation intérieure et le manque de délimitations extérieures claires (...). » (id., p.46 et p.47) Yves Klein, peintre monochrome majeur, envisageait pour sa part les spectateurs comme des éponges qu'il souhaitait imprégner de couleur pour leur faire découvrir la polysensorialité de l'expérience picturale. (voir MORINEAU, Camille. *Yves Klein. Corps, couleur, immatériel*. Paris : Centre Pompidou, 2006) Ces deux références picturales, loin d'être anecdotiques, confirment que la problématique de la relation instaurée entre œuvre et spectateur n'est évidemment pas exclusive au théâtre.

<sup>743</sup> NAUGRETTE, Florence. op.cit., p.107

<sup>744</sup> BRECHT, Bertolt. *Ecrits sur le théâtre*. Paris : L'Arche, 1972, p.260

<sup>745</sup> idem

intervention d'un récitant, changement à vue des décors, utilisation métonymique des objets, interruption de la fable par des airs chantés (...) »<sup>746</sup>. « Acte empreint d'art et d'artifice, ce comportement de l'artiste qui s'éloigne de lui pour s'observer empêche l'identification totale du spectateur, celle qui va jusqu'à l'abandon de sa propre personnalité, et il instaure une distance grandiose envers les processus représentés. On ne censure pas pour autant tous les mouvements du spectateur, mais en l'amenant à s'identifier au comédien comme à un observateur, on cultive son attitude d'examineur attentif. »<sup>747</sup> Avec le théâtre épique, Bertolt Brecht donne naissance à un art du spectateur critique.

## 2.2. La distanciation

La portée politique du théâtre ne peut être perçue que par un spectateur averti, en éveil, en distance. Brecht prône « une forme nouvelle de transmission de l'œuvre d'art au spectateur »<sup>748</sup>. Selon lui, les arts de la scène « doivent renoncer à leur monopole de guides des spectateurs, (...) et chercher à donner des représentations de la vie sociale des hommes qui permettent et même imposent au spectateur d'adopter, aussi bien à l'égard des processus représentés que de la représentation elle-même, une attitude critique, voire de contradiction »<sup>749</sup>. Brecht élabore deux schémas résumant les effets de la forme dramatique du théâtre et de la forme épique du théâtre. Il décrit la forme dramatique comme « action (qui) implique le spectateur (...), épuise son activité intellectuelle, lui est occasion de sentiments »<sup>750</sup>. La forme dramatique du théâtre est une « expérience affective [où] le spectateur est plongé dans quelque chose. (...) Le spectateur est à l'intérieur, il participe [et ses] sentiments sont conservés tels quels. »<sup>751</sup> Cette analyse rejoint le concept du spectateur englobé décrit ci-dessus. A ce spectateur emporté et livré sans défense au spectacle, Bertolt Brecht oppose la figure d'un spectateur que le spectacle « oblige à des décisions », qui est « placé devant quelque chose » qu'il « étudie »<sup>752</sup>. Cet effet de distanciation doit conduire le spectateur à adopter une posture critique féconde. « Il s'agit là d'une technique permettant de donner aux processus à représenter, qui mettent des hommes aux prises avec d'autres hommes, l'allure de faits insolites, de faits qui nécessitent une explication, qui ne vont pas de

---

<sup>746</sup> NAUGRETTE, Florence. op.cit., p.108

<sup>747</sup> idem, p.51 et p.52

<sup>748</sup> BRECHT, Bertolt. op.cit. (1972), p.214

<sup>749</sup> idem, p.214

<sup>750</sup> id., p.260

<sup>751</sup> id.

<sup>752</sup> id.

soi, qui ne sont pas tout simplement naturels.»<sup>753</sup> Le spectateur se voit livrer les clés de compréhension de la scène donnée à voir. Il n'est pas orienté vers une interprétation plutôt qu'une autre, ni limité à une perception de sentiments bruts. La distanciation brechtienne suscite ainsi « un plaisir nouveau chez le spectateur, celui de repérer lui-même les contradictions des situations qui lui sont exposées et d'en inventer les solutions »<sup>754</sup>.

### 2.3. Un spectateur critique

Dans son étude de la place du spectateur face à la peinture moderne, Michael Fried identifie la conception pastorale (évoquée ci-dessus) et la conception dramatique. Cette dernière exige que soit postulée, et imposée, l'inexistence du spectateur par le biais de « l'absorbement »<sup>755</sup>, c'est-à-dire la représentation de personnages totalement absorbés par ce à quoi ils sont occupés ou pensent. « Partout où c'était possible, remarque l'auteur en s'appuyant sur l'étude précise de tableaux, on produisait cette fiction en en subsumant les personnages dans une composition et une structure unifiées qui donnaient à l'ensemble du tableau les caractéristiques d'un système clos et autonome. »<sup>756</sup> La conception pastorale tend à aspirer le spectateur dans le tableau tandis qu'avec la conception dramatique, « l'activité de regarder trouve son occasion la plus propre et sa satisfaction la plus intense en se concentrant sur le seul tableau pleinement réalisé »<sup>757</sup>. Le spectateur reste extérieur à la scène et cette place lui permet de vivre pleinement son statut d'observateur. Il n'y a pas de place pour lui à l'intérieur. Cette extériorité mentale est le premier degré d'une distance psychologique à l'œuvre. Le spectateur est dans la contemplation externe. La conception épique de Bertolt Brecht franchit un cap supplémentaire en rompant la notion d'absorbement puisque les acteurs du Berliner ne sont pas dupes de l'illusion. Ils montrent qu'ils représentent des personnages. La distance imposée n'est pas celle d'une extériorité à la fiction mais d'une prise de conscience de l'illusion même de la représentation. Le spectateur est conscient du cadre dans lequel il s'inscrit, des rôles que les uns et les autres y jouent, y compris lui-même.

---

<sup>753</sup> BRECHT, Bertolt, op.cit. (1992), p.92

<sup>754</sup> NAUGRETTE, Florence. op.cit., p.108

<sup>755</sup> FRIED, Michael. op.cit., p.16 Le terme en anglais « absorption » a été traduit en français par « absorbement ». L'éditeur précise que, pour les contemporains de Diderot, l'absorbement désignait « l'état d'une âme ou d'une personne occupée entièrement ».

<sup>756</sup> idem, p.131 et p.132

<sup>757</sup> id., p.110

### 3. Les processus de perturbation de la posture spectatrice

Le processus de distanciation brechtien n'est qu'une étape, certes majeure, d'un courant, voire d'une lame de fond, qui, au XX<sup>ème</sup> siècle, a renversé et mis à mal le modèle plusieurs fois centenaire du spectateur pris dans l'illusion du théâtre. Il n'existe pas encore, à notre connaissance, de travail transversal portant sur la modification profonde de la place du spectateur dans les arts au XX<sup>ème</sup> siècle et les difficultés méthodologiques à une telle entreprise sont nombreuses. Cette étude ne saurait être menée ici de manière exhaustive mais, afin de poursuivre la réflexion sur la place du spectateur dans le théâtre de rue, trois points essentiels sont développés. Tout peut sembler les différencier et empêcher leur évocation commune. Ils constituent pourtant des points d'ancrage dans la réflexion et permettent de jeter un pont entre les deux postures spectatrices dialectiques explorées et le statut du spectateur de rue, caractérisé par le trouble et la fusion d'approches diverses, parfois contradictoires.

#### 3.1. Dada ou comment faire agir et réagir le spectateur

En pleine première guerre mondiale, Zurich est le siège de l'émergence du mouvement artistique Dada<sup>758</sup>, pionnier du happening proposant des performances particulièrement mouvementées pour le public. « Il est sans doute paradoxal de parler de théâtre Dada, écrit Henri Béhar, quand on sait que ce mouvement (...) rejetait toute notion d'Art (...). Pourtant, on ne contestera pas que Dada vient du spectacle et que, pour l'Histoire, il demeurera un spectacle, différent peut-être de tout ce que l'on a coutume d'appeler ainsi, parce que cherchant à instaurer de nouveaux rapports entre la scène et la salle, à permettre un va-et-vient de pensées et d'actions de l'acteur au spectateur, mais spectacle tout de même, avec les conventions minimales que cela implique. »<sup>759</sup> Les soirées Dada sont le théâtre de poèmes criés, de danses avec costumes de papier et carton, de concerts de percussions jouées à la tête et aux pieds... devant un public tantôt médusé, déchaîné, ou fasciné. « Ainsi donc les organisateurs étaient parvenus à leurs fins. Faire réagir le public, l'amener à se manifester, puis, à force de verve iconoclaste, de bruit, d'injures, de cris, de sons et de gestes dépourvus de signification, de l'idiotiser, le crétiniser totalement, lui faire perdre toute notion du Beau et du Bien. »<sup>760</sup> Comme le souligne Henri Béhar, la conception traditionnelle du spectacle est bouleversée. « On ne vient plus dans une salle pour écouter-regarder, tranquillement assis dans un fauteuil (...). Désormais le spectateur doit se sentir concerné, il doit pouvoir

---

<sup>758</sup> La première soirée Dada a eu lieu le 14 juillet 1916, à la salle Zur Waag. Elle comportait un programme de musique, danses, manifestes, lecture de poèmes, présentation de tableaux et de masques.

<sup>759</sup> BÉHAR, Henri. *Le théâtre dada et surréaliste*. Paris : Gallimard, 1979, p.41

<sup>760</sup> idem, p.43 et p.44

approuver ou protester, intervenir au besoin, mais il ne doit jamais se considérer comme extérieur au spectacle qui se déroule devant lui, car c'est la vie, c'est sa vie. »<sup>761</sup> Les dadaïstes s'acharnent à attaquer le public et « l'insulte la plus tendre est : « vous êtes tous des idiots » »<sup>762</sup>. En sociologues du public avant-gardistes, ils se gaussent de leurs spectateurs avisés. Leur public favori est celui qui se croit averti, qui maîtrise les codes, les règles du jeu, qui « s'y connaît en matière d'art moderne »<sup>763</sup>. C'est avec lui que les manifestations sont les plus réussies. « Le voilà qui manifeste à son tour, exactement comme Dada le voulait, oubliant la bienséance, se comportant comme un des sauvages s'agitant sur la scène, éprouvant l'ivresse du cri, la joie du corps livré à sa spontanéité, à sa violence naturelle. (...) [I]l se libère des conventions sociales (...). »<sup>764</sup> A l'inverse, les échecs sont cuisants auprès d'un public prolétaire car il « ne pouvait y avoir de prise sur un public qui ne se faisait pas une idée préconçue de l'art »<sup>765</sup>. Dada fait un sort à une conception bourgeoise de la culture. Si les protestations se succèdent, Dada ne cherchait pourtant pas « le scandale systématique, mais la participation. (...) Tout le problème consiste à trouver le seuil exact auquel le spectateur, de passif, devient actif, indépendamment de sa volonté, et les moyens pour y parvenir »<sup>766</sup>. Dada a chassé à peu près toutes les conventions en vigueur au théâtre, « en supprimant les coulisses et en montrant les transformations diverses des personnages aux spectateurs, démythifiant ainsi les procédés théâtraux »<sup>767</sup> dans *Mouchoir de nuages* (1924) de Tristan Tzara ; en renversant « la primauté du texte au théâtre »<sup>768</sup> et en rétablissant « le spectacle sur de nouvelles bases qui sont, en simplifiant, les rapports directs entre l'auteur et le spectateur »<sup>769</sup>. Henri Béhar remarque que la réussite de Dada ne fut que de courte durée et qu'elle n'alla pas jusqu'à réaliser l'utopie de ses créateurs. « Ils attendent une prise de conscience du spectateur qui, avec eux, fera table rase du passé et proposera les fondements d'une humanité nouvelle, toute à l'allégresse de sa liberté. (...) [C]es écrivains font justement appel au théâtre non pas comme à une tribune mais comme à un moyen de susciter une réaction collective. »<sup>770</sup>

---

<sup>761</sup> BÉHAR, Henri. op.cit., p.44 (souligné par l'auteur)

<sup>762</sup> idem, p.45

<sup>763</sup> id., p.46

<sup>764</sup> id.

<sup>765</sup> id., p.47

<sup>766</sup> id., p.50

<sup>767</sup> id., p.374

<sup>768</sup> id., p.375

<sup>769</sup> id.

<sup>770</sup> id., p.377 et p.378

Les pistes contestataires lancées par les dadaïstes n'ont cessé, depuis, d'être approfondies, exploitées et transposées dans d'autres contextes. Si la filiation n'est pas clairement revendiquée par les artistes du théâtre de rue<sup>771</sup>, ce mouvement recèle les germes d'une nouvelle posture du spectateur qu'ils continuent, parmi d'autres, de questionner.

### 3.2. Le spectateur dans le texte

Les auteurs dramatiques ayant bouleversé la place du spectateur dans le texte lui-même sont d'autres agitateurs à considérer. Si aucune influence directe n'existe là non plus, l'hypothèse d'un héritage de la perturbation peut être faite. Deux pièces emblématiques de cette implication littéraire, sont évoquées ici. Le procédé a, depuis, été maintes fois exploité.

Dans *Six personnages en quête d'auteur*<sup>772</sup> (1921), Luigi Pirandello met en scène le théâtre en train de se faire. Des acteurs, en scène, répètent. « L'effet est celui d'un « degré zéro » de jeu, les comédiens étant de « vrais comédiens » sur un plateau de théâtre et n'ayant pas commencé à jouer, effet accentué par le fait que les noms des « comédiens » ne seront autres que leurs noms réels. »<sup>773</sup> La place du spectateur est absolument niée. Lors de répétitions, les spectateurs ne peuvent pas être présents, puisqu'il n'y a pas encore théâtre. La présence du spectateur telle qu'elle est envisagée dans la pièce relève de l'interdit. « Pirandello prend au pied de la lettre le fait qu'il [le public] n'est pas là : il n'y a plus de lieu pour lui puisque la salle est censée être vide. Comment le théâtre, alors, peut-il *avoir lieu* ? En cette période de crise de la représentation (comme du récit, et de l'art en général) qu'est le début du XX<sup>ème</sup> siècle, il semble bien que construire une fiction dramatique n'aille plus de soi. »<sup>774</sup>

*L'Outrage au public*<sup>775</sup> (1966) de Peter Handke aborde la problématique de manière plus frontale et conflictuelle. Tout comme la pièce de Pirandello, l'œuvre de Handke prend le théâtre pour sujet et, *a fortiori*, le public. Le titre même de la pièce se joue de toutes les règles. Il revendique l'adresse au public, en théorie proscrite, et promet de l'offenser. Comme le soulignent Jean-Pierre Ryngaert et Joseph Danan, « nous sommes là confrontés à un double détournement même : de la convention (on va s'adresser à vous) ; des usages, au sens non seulement théâtral mais social, civil (on va vous faire outrage – en principe, ça ne se fait pas) »<sup>776</sup>. L'intégration dramatique est totale puisque le texte n'est construit que sur l'adresse à ces spectateurs dont, d'ordinaire, les acteurs s'acharnent à nier l'existence. « Ce qui

---

<sup>771</sup> Hormis la compagnie Délices Dada dont le nom indique une référence directe. ([www.delices-dada.org](http://www.delices-dada.org))

<sup>772</sup> PIRANDELLO, Luigi. *Six personnages en quête d'auteur*. Paris : Gallimard/Folio, 2005

<sup>773</sup> DANAN, Joseph. RYNGAERT, Jean-Pierre. op.cit., p.117

<sup>774</sup> idem, p.119 (souligné par les auteurs)

<sup>775</sup> HANDKE, Peter. *L'Outrage au public*. Paris : L'Arche, 2000

<sup>776</sup> DANAN, Joseph. RYNGAERT, Jean-Pierre. op.cit., p.152

caractérise la modernité, c'est que le théâtre, comme le roman, comme les autres arts, a perdu son évidence. Ecrire, peindre, faire du théâtre ne vont plus de soi, tout comme raconter des histoires ou représenter le monde (voir *Pour un nouveau roman* d'Alain Robbe-Grillet, voir les films de Godard). C'est dans ce contexte qu'il faut comprendre cette pièce (...). [C]omme avec Pirandello près d'un demi-siècle plus tôt, le théâtre devient objet de réflexion : non pas « théâtre dans le théâtre » mais « théâtre sur le théâtre », qui se met en cause lui-même dans la menace de sa propre extinction, peut-être pour pouvoir continuer... »<sup>777</sup>

C'est sur ce dernier point qu'une filiation apparaît pertinente. Les artistes de théâtre de rue, dans la droite ligne des interrogations profondes que Luigi Pirandello puis Peter Handke expriment par l'écriture, questionnent la possibilité de continuer à faire du théâtre en interrogeant sans relâche l'espace d'exercice de celui-ci et les conditions de la rencontre avec le public. Rien ne va de soi, rien n'est acquis, le théâtre est un ouvrage à remettre en permanence sur l'établi. La question du rapport au spectateur est un des moyens les plus pertinents pour poursuivre cette démarche de mise en questionnement puisqu'il incarne toute à la fois la part cachée du théâtre (celui dont on nie l'existence, que l'on plonge dans le noir et contraint au silence) et sa condition d'exercice propre – sans spectateurs, pas de théâtre.

### **3.3. Le Théâtre du Soleil, 1789 : la participation du public érigée en mythe**

Certains spectacles, entrés dans la mémoire collective, ont contribué à forger une utopie que le théâtre de rue, parmi d'autres disciplines, reprend parfois à son compte : celle d'un théâtre participatif qui serait la forme la plus aboutie de l'expérience théâtrale comme espace d'émergence d'une communauté. Parmi eux figure en bonne place *1789* créé en France en 1971 par le Théâtre du Soleil. Si *1789* « semble être la preuve qu'une autre organisation de l'espace est possible, moins rigide, moins institutionnalisée, capable de restaurer le théâtre dans sa vérité », ce « langage n'est pas celui de ses créateurs »<sup>778</sup> remarque Marie-Madeleine Mervant-Roux dans son analyse consacrée au « public ambulante de « 1789 » »<sup>779</sup>. « Il appartient à une légende dorée de la participation au sujet de laquelle Ariane Mnouchkine s'est clairement prononcée. »<sup>780</sup> « Sans partager ses idées, déclare la metteur en scène, je pense néanmoins avec Grotowski, que le public ne doit pas modifier le spectacle. »<sup>781</sup> En tentant d'écarter la part de mythe, Marie-Madeleine Mervant-Roux cherche à observer « les

---

<sup>777</sup> DANAN, Joseph. RYNGAERT, Jean-Pierre. op.cit., p.156

<sup>778</sup> MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. op.cit. (1998), p.92

<sup>779</sup> idem

<sup>780</sup> id.

<sup>781</sup> id.

rapports *réels* de ce spectacle avec la frontalité : le partage du même espace par les acteurs et par les spectateurs *constitue-t-il une structure fondamentale de cette réalisation ? La mise en jeu physique des spectateurs représente-t-elle une alternative au dispositif classique ?* »<sup>782</sup>

L'analyse du spectacle et des réactions des spectateurs à laquelle se livre la chercheuse témoigne d'une appropriation qui dépasse le projet initial de la troupe : le « rôle » attribué au public n'était pas un rôle « au sens théâtral »<sup>783</sup> mais « de nombreux témoignages suggèrent que l'assistance a eu une véritable activité dramatique, que le spectacle possédait de ce fait une teneur en théâtralité plus grande, que le théâtre trouvait là une sorte d'accomplissement »<sup>784</sup>. La proximité physique, l'intégration dramatique (les spectateurs de l'aire centrale, debout, deviennent les témoins de la fuite du Roi et de la Reine à Varennes), le mode de jeu donnant « l'apparence de la spontanéité »<sup>785</sup> (renvoyant à la problématique, déjà évoquée, de la perception d'un jeu improvisé qui ne l'est pas du tout<sup>786</sup>) sont autant d'éléments combinés qui donnent naissance, du point de vue strict de la réception du spectateur à un fort sentiment de participation. La résonance avec les analyses des trois spectacles étudiés et avec la récurrence du sentiment de participation au cœur du discours des spectateurs est flagrante. L'exemple emblématique de 1789 est éclairant et accentue la nécessité d'approfondir le principe de la participation du public au spectacle comme problématique majeure du théâtre de rue.

### III. Un spectateur synchrétique

« Si le développement des arts, tout au long du XX<sup>ème</sup> siècle, a largement contribué à leur métissage et au déplacement des disciplines rendues perméables les unes aux autres, ces déplacements de frontières ont également déplacé la place, la nature et la fonction même des spectateurs. »<sup>787</sup> Alors que le secteur s'interroge sur la capacité du théâtre de rue à « inventer le spectateur »<sup>788</sup>, il est important d'insister sur le fait que le théâtre de rue s'inscrit dans une logique de bouleversements caractéristiques du siècle dernier (questionnement du lieu théâtral et de la place du texte dans la représentation, interrogation de la place du public et des

<sup>782</sup> MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. op.cit. (1998), p.92 (souligné par l'auteur)

<sup>783</sup> idem

<sup>784</sup> id., p.92 et p.93

<sup>785</sup> id., p.94 (souligné par l'auteur)

<sup>786</sup> A propos de la réception du public et de l'illusion de l'improvisation dans 1793 du Théâtre du Soleil, voir GOURDON, Anne-Marie. « Le public face à l'expérience de création collective au théâtre. Sa conception de l'improvisation. » *Revue d'Esthétique. L'Envers du théâtre*. 1977, n°1-2

<sup>787</sup> DUCONSEILLE, François. FRUH, Alexandre. LANQUETIN, Jean-Christophe. TACKELS, Bruno, WEITZ, Pierre-André. Edito non titré du dossier « Mais, où vont les spectateurs ? » *Mouvement*, 2005, n°32, p.92

<sup>788</sup> « L'invention du spectateur ? » est le titre d'une des conférences organisées dans le cadre du cycle *Scènes invisibles*. op.cit.

rapports acteurs - spectateurs, etc.). Si le théâtre de rue n'invente pas un nouveau spectateur, il invente, de par les caractéristiques de perception, de statut et de fonction qu'il lui offre, une posture spectatrice syncrétique qui fusionne plusieurs postures existantes.

## **1. La corporification du public**

### **1.1. Le théâtre, lieu de domestication du corps des spectateurs**

L'histoire du théâtre raconte l'évolution des formes théâtrales et, entre les lignes, l'évolution de la place du spectateur en son sein. Sur ce second point, cette histoire au long cours est avant tout celle de l'organisation progressive de « l'effacement provisoire des corps »<sup>789</sup> dans le temps de la représentation. Du parterre mouvementé du Théâtre de Bourgogne au XVI<sup>ème</sup> siècle aux salles aujourd'hui silencieuses du Théâtre de la Colline, de nombreuses étapes ont jalonné la construction de l'audience théâtrale telle qu'elle apparaît aujourd'hui instituée. Quand Diderot conseille aux acteurs de faire comme si la salle n'existait pas, ce n'est pas seulement au profit de la cohérence de l'œuvre représentée mais surtout pour tenter de réduire au silence des spectateurs particulièrement bavards et, parfois, vindicatifs. Cette activité débordante de l'assistance n'est pas spécifique à la France comme en témoigne une chercheuse italienne.

« Grâce aux témoignages écrits (chroniqueurs, historiens, lettrés mandatés par les cours) et à quelques détails parlants prélevés sur des gravures d'époque, on a pu observer que l'art de la scène atteint en Italie, dès la fin du XVI<sup>ème</sup> siècle, son expression la plus élaborée, et que, en parfaite harmonie avec ce mode de représentation, l'attitude du spectateur est plus extravertie que chez n'importe quel autre type de témoin observateur/auditeur d'œuvres d'art. On est ainsi parvenu à démontrer, par l'association d'expériences diversifiées, qu'une interférence constante circule – pareille à un puissant boomerang – de la scène au parterre, et vice-versa, depuis la création du spectacle jusqu'à l'ultime instant de sa projection. Ce constat a conduit à dire, de l'art dramatique, qu'il est le plus « national » des arts, car il est le reflet le plus significatif d'un pays et de ses usages, et par conséquent le meilleur moyen de « prendre le pouls d'une nation ». »<sup>790</sup>

Les variations profondes de comportements des spectateurs sont le résultat conjoint des modifications des conditions d'assistance au spectacle et des bouleversements de la relation instaurée entre le théâtre et son public, les premières étant façonnées au service des secondes. Deux mutations majeures vont intervenir : l'instauration du principe de l'assise au parterre (jusqu'alors, les spectateurs y étaient debout et donc libres de circuler) et la plongée de la

---

<sup>789</sup> LE BRETON, David. *Le théâtre du monde. Lecture de Jean Duvignaud*. Laval : PUL, 2004, p.194

<sup>790</sup> VISCIGLIO, Eleonora. « Deux ou trois jumeaux ? Modalités d'écriture, conditionnements et enjeux réceptifs dans Les Trois Jumeaux vénitiens (1773) d'Antonio Collalto, d'après Goldoni. » In DECROISSETTE, Françoise. (sous la direction de) op.cit., p.107

salle dans l'obscurité. Ces évolutions, et les modifications profondes qu'elles engendrent sur la pratique du spectacle par les spectateurs, se font sur une période très longue et sont influencées par les évolutions techniques les rendant possibles. Ainsi, la généralisation de l'équipement en électricité des théâtres permet le noir complet. Richard Sennett remarque que ces mutations s'accélérent considérablement au XIX<sup>ème</sup> siècle pour bientôt s'instituer en règles absolues, composant le « milieu écologique »<sup>791</sup> du spectacle.

« Vers 1850, un spectateur parisien ou londonien n'hésite aucunement à parler à son voisin en plein milieu de la pièce (...). En 1870, le public fait sa propre police. Parler pendant les représentations paraît maintenant grossier et de mauvais goût. Les lumières sont baissées de façon à renforcer le silence et à centrer toute l'attention des spectateurs sur la scène : Charles Kean impose cette coutume en 1850, Richard Wagner en fait une loi absolue à Bayreuth et, en 1890, toutes les salles des grandes villes sont plongées dans l'obscurité. Réprimer ses sentiments dans une salle noire et silencieuse exige une discipline. (...) Les publics du XIX<sup>ème</sup> siècle peuvent encore s'exprimer activement quand quelque chose sur la scène les « outrage », mais à mesure que le siècle avance, les « outrages » se font de plus en plus rares. »<sup>792</sup>

La réduction au silence du public passe par une forme de restriction, voire de négation, des corps des spectateurs, par « un acte d'effacement et de suppression de soi »<sup>793</sup> au service d'une « sorte de symbiose affective (...) entre la scène et la salle »<sup>794</sup>. Désormais, « seule compte la scène » et les « conceptions architecturales des édifices du théâtre s'orientent vers une nouvelle idée du public »<sup>795</sup>. Emmanuel Bourdieu s'inscrit dans cette droite ligne en arguant, de manière plus critique encore, que l'« institution théâtrale suppose (...) que son public ait subi une sorte de « dressage », au sens de Wittgenstein, de domestication du corps comme de l'esprit »<sup>796</sup>. Dans une telle perspective, l'activité du spectateur apparaît comme une forme d'asservissement à l'œuvre. Soumis à un point de vue unique et à une négation de sa présence, le spectateur serait ainsi réduit au « rôle que l'institution lui assigne, celui de pur regardant et de non-regardé »<sup>797</sup>. Emergent ici les prémices d'une dichotomie qui oppose la figure d'un spectateur dominé réduit au silence à celle d'un spectateur en mouvement, libre de son adhésion et de son appropriation de la proposition artistique.

---

<sup>791</sup> SENNETT, Richard. op.cit. (1979)

<sup>792</sup> idem, p.159

<sup>793</sup> id., p.161

<sup>794</sup> LE BRETON, David. Le théâtre du monde. Lecture de Jean Duvignaud. op.cit., p.195

<sup>795</sup> SENNETT, Richard. op.cit. (1979), p.161

<sup>796</sup> BOURDIEU, Emmanuel. « Remarques sur l'économie temporelle de la représentation théâtrale. » In PINTO, Eveline. (sous la direction de) *Penser l'art et la culture avec les sciences sociales. En l'honneur de Pierre Bourdieu*. Paris : Publications de la Sorbonne, 2002, p.54

<sup>797</sup> idem, p.57

## 1.2. Le théâtre de rue, la mise en corps des spectateurs

C'est « à partir du XVII<sup>ème</sup> et XVIII<sup>ème</sup> siècles que l'invention et l'établissement du théâtre baroque ont donné les règles et fixé les places qui ont informé en profondeur le comportement du spectateur. Il ne s'agit pas seulement de lui donner des habitudes génériques mais de déterminer à travers l'espace théâtral (qui n'est pas l'espace scénique) une vraie « discipline » de la réception spectaculaire. »<sup>798</sup> Le terme « discipline » apparaît sous la plume de Piergiorgio Giacchè comme sous celle de Richard Sennett. La discipline, c'est « l'ensemble des règles de conduite imposées aux membres d'une collectivité pour assurer le bon fonctionnement de l'organisation sociale »<sup>799</sup>. En qualifiant les expérimentations des artistes de rue d'« indisciplinaires »<sup>800</sup>, Gwénola David positionne le champ là où les artistes revendiquent d'être, hors de la convention. S'il serait abusif d'imaginer que le théâtre de rue prêche l'anarchie (des codes existent bien, certes parfois troublés et troubles), certains spectacles prônent une forme d'indiscipline du spectateur. Le théâtre de rue procède à la mise en corps des spectateurs. « Celui-ci, précise Catherine Aventin, y est convoqué spécifiquement tout la fois comme un corps percevant (par les différents sens), un corps agissant (il n'est pas possible de rester inactif) et un corps « normé ». »<sup>801</sup> Le public de rue se voit accorder une corporéité. Il est présent, parfois bruyant, souvent en mouvement. Les séquences de marche de *Rendez-vous* ne sont-elles pas l'occasion de discussions entre les spectateurs ? Certains ne se permettent-ils pas de faire des commentaires, d'interpeller l'acteur ?

« Cette foule diffère du public de théâtre. Elle est à l'aise. Peu contrainte dans ses mouvements. (...) Ce public se tient debout, assis, couché, en marche ou immobile, désentravé. Voyez l'homme à califourchon sur la rambarde<sup>802</sup>. Jadis il arrivait qu'on se poste ainsi sur les balcons du haut, au paradis. (...) Et on mange : rêve de Brecht, le public qui mange, marche, bavarde et fume. »<sup>803</sup>

« [L]a place du spectateur est une parfaite métonymie de l'espace théâtral dans son ensemble. »<sup>804</sup> Alors que le théâtre actuel se caractérise par le « règne du fauteuil », Marcel Freydefont oppose au siège, « l'expression radicale de la place du spectateur », « la liberté intempérante offerte en la matière et dans le même temps par le théâtre de rue [qui] perpétue

---

<sup>798</sup> GIACCHE, Piergiorgio. « L'identité du spectateur. Essai d'anthropologie théâtrale. » *L'Ethnographie*, 2006, n°3, p.15

<sup>799</sup> *Dictionnaire Hachette Encyclopédique*. op.cit., p.558 (notice « discipline »)

<sup>800</sup> DAVID, Gwénola. (dossier réalisé par) « Arts de la rue : crise de croissance ? » *Cahier de l'ONDA*, n°36, 2005

<sup>801</sup> AVENTIN Catherine. « Les arts de la rue ou comment l'espace public prend corps. » *Lieux communs*, 2006, n°9, p.92

<sup>802</sup> Ce texte de Denis Guénoun a été écrit pour un livre de photographies du festival d'Aurillac. Il fait ici directement référence à une photographie de l'ouvrage.

<sup>803</sup> GUENOUN, Denis. op.cit. (2005), p.81

<sup>804</sup> FREYDEFONT, Marcel. op.cit. (1996), p.41

les vertus appréciées du degré zéro de la station spectatrice : précaire, debout, perchée, assise à même le sol, accroupie. Il naît un réel plaisir de cette capacité à devenir un spectateur impromptu et libre de son choix. »<sup>805</sup> Les spectateurs rencontrés attestent de ce plaisir lié à la liberté accordée. Là encore apparaît en négatif une dichotomie fondamentale opposant la figure du spectateur assis à celle du spectateur en mouvement.

### **1.3. L'impact de l'engagement corporel du spectateur sur sa réception**<sup>806</sup>

Interrogés sur ce qui les a le plus marqué dans le spectacle, les spectateurs évoquent quasi systématiquement le sentiment d'avoir été « embarqués », de s'être sentis « dedans », d'en être « partie intégrante ». Dès lors, ils sont nombreux à parler d'une « expérience vécue » plutôt que d'un spectacle auquel ils ont « assisté ». Le principe d'intégration dramatique, lorsqu'il existe, constitue un élément d'explication de cette impression d'être « dedans ». Le ressenti intense d'être « dans » la proposition s'explique également, et certainement en premier lieu, par le fait d'y être au sens propre du terme, d'y être de par le corps. Les spectateurs sont particulièrement sensibles à cet engagement corporel et aux implications induites en termes de réception. Si, pour la plupart, ce monde du ressenti reste indicible (« C'est difficile à exprimer... », « Je ne sais pas si je peux vraiment le décrire... » disent-ils), deux sentiments récurrents et étroitement liés sont évoqués. D'une part, les spectateurs estiment que leur écoute est différente, d'autre part, ils se trouvent plus actifs. Dans un cas comme dans l'autre, la position du spectateur de salle, assis dans le noir, fait office de référence, non comme un modèle mais davantage comme un point de comparaison fiable ; au même titre que la salle de théâtre sert de repère à la reconnaissance d'un dispositif non-frontal comme marginal et atypique. Les entretiens et observations montrent que faire l'expérience d'un spectacle par leurs corps conduit les spectateurs à réduire la distance à la proposition artistique. L'engagement corporel se double souvent d'une posture d'implication et d'adhésion. « Être dedans » c'est être présent corporellement et « en être » mentalement. Plus la proximité physique est grande, plus la confrontation des corps s'apparente à un côtoiement, voire un contact, plus le spectateur se sent « emporté ». La primauté de l'engagement corporel provoque l'abandon d'une forme de distance au spectacle que certains spectateurs désignent

---

<sup>805</sup> FREYDEFONT, Marcel. op.cit. (1996), p.41

<sup>806</sup> Ce point est notamment développé dans deux articles. GONON, Anne. « Experiencing "Imaginary realism". How French street theatre companies offer theatrical experiences to their audience. » « Le réalisme imaginaire. Comment des compagnies de théâtre de rue françaises offrent des expériences à leur public. » *Culture and Communication. Proceedings of the XIXth Congress of International Association of Empirical Aesthetics*. Avignon 2006. GONON, Anne. *Les relations acteurs-spectateurs dans les arts de la rue comme analyseur des esthétiques*. op.cit.

comme « cérébrale » ou « intellectuelle ». Il apparaît dès lors qu'il existe bien une forme de corrélation entre engagement corporel et implication dans le spectacle, entre mise en corps et posture psychologique en adhésion<sup>807</sup>. Les variations d'implication et d'engagement du corps entraînent des variations de perception et produisent autant de variations d'états.

Les études de cas ont montré que les spectateurs en mouvement s'estiment actifs et qu'ils opposent assez systématiquement cette activité à une passivité qu'ils estiment caractéristique de la réception en salle. Les spectateurs opèrent ainsi une translation de l'activité physique (bouger, se déplacer, sentir son corps et ses sens en éveil) vers l'activité mentale. Ils remarquent qu'ils s'évadent moins mentalement, qu'ils ont peu tendance à « décrocher » du spectacle, que le mouvement, associé à l'adresse directe voire à l'interpellation, mobilise et maintient de fait leur attention. Au travers d'un tel discours, ils s'inscrivent dans une dichotomie dont les prémices s'enracinent dans la progressive domestication du corps du public en salle.

## 2. Enjeux et impasses d'une distance chahutée

### 2.1. Actif - passif, une dichotomie persistante

La récurrence de la dichotomie spectateur passif - spectateur actif n'est pas spécifique au théâtre de rue. Cette problématique y est certes fondamentale mais elle dépasse largement ce champ. L'exploration de la polémique éclaire en retour le sujet de recherche.

#### 2.1.1. Une dictature du mouvement ?

« La représentation moderne s'efforce de casser le rapport du regard traditionnel, en obligeant le spectateur à une déambulation (dans *l'Age d'or* ou dans *1789 – Mnouchkine*), en le forçant à courir pour échapper à des obstacles (*Orlando furioso* de Ronconi), ou en lui faisant parcourir un itinéraire architectural (le *Faust – Salpêtrière* de Goethe-Grüber) (...). Voilà le spectateur contraint au moins à une activité physique, obligé de s'admettre *non pas comme consommateur, mais comme participant* : ainsi prend-il conscience de sa place dans le spectacle, comme *investi d'une charge active, et non pas comme pur regard passif*. (...) Il s'agit (...) de déconditionner le regard, de le contraindre à un autre parcours, ou à la critique de son propre parcours. (...) *Le spectateur passe de l'état d'éponge à celui de témoin critique.* »<sup>808</sup>

---

<sup>807</sup> Une généralisation absolue est impossible dans la mesure où des exceptions ont été constatées. Le critère d'appréciation de la proposition artistique entre directement en ligne de compte. Un spectateur n'appréciant pas un spectacle n'entrera pas en posture d'adhésion, même si le spectacle l'engage corporellement. En cas de rejet d'une proposition artistique, le fait que celle-ci soit impliquante corporellement amplifie ce rejet. C'est le principe de la situation subie. Pour le spectateur, le mouvement, l'interaction et tous les partis pris visant à l'impliquer peuvent alors devenir des obligations à proprement parler insupportables.

<sup>808</sup> UBERSFELD, Anne. op.cit., p.256 et p.257 (souligné par nous)

La dualité conflictuelle entre un spectateur assis au « pur regard passif », « consommateur » à « l'état d'éponge » et un spectateur dit « actif », « participant » et ce faisant « critique » est loin d'être uniquement entretenue par les spectateurs. Au contraire, il y a fort à parier que c'est sa publicisation par les chercheurs et, plus encore, par les médias, qui contribue grandement à l'entretenir dans l'esprit du public. Le dossier « Mais, où vont les spectateurs ? » publié par la revue *Mouvement* en janvier-février 2005 suite au colloque du même titre organisé par l'atelier scénographie de l'École supérieure des arts décoratifs de Strasbourg en constitue un exemple. François Duconseille, Jean-Christophe Lanquetin et Bruno Tackels, enseignants en scénographie, se demandent pourquoi l'on perd si souvent dans un lieu « que l'on « équipe » (...), la liberté de penser la position physique de celui qui regarde, de penser le déplacement de cette place (...). Le spectateur ne pourrait-il pas aussi marcher en écoutant une parole dans un espace ? Et s'il pouvait ne pas tenir en place ? Pourquoi traditionnellement les spectateurs ont-ils pour seule liberté celle de partir ? Pourquoi cette alternative du tout, d'un seul point de vue, ou rien ? (...) Pourquoi bouger est-il si rarement pensé comme part de la mise en mouvement de l'expérience ? Si une place est « assignée », n'en serait-elle pas moins déplaçable ? »<sup>809</sup> Les trois auteurs constatent, avec regret, que les lieux du spectacle « se conforment presque toujours aux modèles issus de la décentralisation et de la scène frontale... Comme si la pensée s'arrêtait aux portes de la salle. »<sup>810</sup> Si la structure scénique classique de la salle doit certes pouvoir être interrogée, l'argumentation pratique un malheureux amalgame en dévalorisant la posture assise en salle au profit d'un nouveau spectateur, en mouvement, dynamique, en « libre distance » et en « éveil »<sup>811</sup>. Analysant la « torsion du sens »<sup>812</sup> à laquelle se livrent les auteurs du dossier de la revue *Mouvement* en parallèle de l'évolution de la figure du spectateur étudiée au travers de plusieurs colloques tenus sur cette thématique, Marie-Madeleine Mervant-Roux constate « la disqualification progressive et définitive de ce que le jargon journalistique appelle le « positionnement classique du spectateur » et son remplacement par des pratiques vantées comme mobiles et interactives »<sup>813</sup> donnant naissance à un spectateur « interacteur »<sup>814</sup>. Il semble salutaire de sortir de cette opposition manichéenne. Deux positions existent et elles

---

<sup>809</sup> DUCONSEILLE, François. LANQUETIN Jean-Christophe. TACKELS, Bruno. « Sortir des territoires. » Dossier « Mais, où vont les spectateurs ? » *Mouvement*, op.cit., p.93

<sup>810</sup> idem

<sup>811</sup> DUCONSEILLE, François. FRUH, Alexandre. LANQUETIN, Jean-Christophe. TACKELS, Bruno, WEITZ, Pierre-André. op.cit.

<sup>812</sup> MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. op.cit. (2006), p.69

<sup>813</sup> idem, p.10

<sup>814</sup> id., p.71

gènèrent indéniablement deux postures spectatrices radicalement différentes. Les effets de l'une ne révèlent pourtant pas automatiquement, en négatif, les bienfaits ou défauts de l'autre. Le principe d'immersion et de mise en mouvement du spectateur sont caractéristiques de « mises en scène aujourd'hui [qui] cherchent à « installer le spectateur dans un état », dans une atmosphère, plus encore qu'elles ne l'incitent à décoder de façon rationnelle les représentations visuelles qui peuvent lui être données à voir. Ce faisant, elles modifient l'ordre des perceptions du spectateur, le contraignant à être à l'écoute de ses sensations premières. Ces « nouvelles » formes spectaculaires instituent un autre mode de dialogue qui passe par le corps bien avant de s'adresser à l'esprit. »<sup>815</sup> Josette Féral prend soin de mettre l'adjectif « nouvelles » entre guillemets. Elle souligne ainsi avec justesse que de telles tentatives sont non seulement multiples, mais pour certaines anciennes. A l'inverse, les partisans de la frontalité ne sauraient nier que la recherche en la matière n'est pas qu'un pur effet de mode mais le reflet d'une véritable préoccupation des hommes de théâtre.

« Ces rigoristes doivent accomplir de périlleuses acrobaties catégorielles pour faire la part des choses entre ce qu'ils appellent le théâtre et l'ensemble des formes spectaculaires récentes (performances, happenings, créations multimédias) qui, comme tout phénomène évolutif, s'ingénient à éprouver et à brouiller les frontières reconnues. Par ailleurs, en amputant à l'histoire du théâtre les nombreux moments où priment des relations précaires et labiles entre acteurs et spectateurs, relations non imbues d'une binarité élémentaire, ils privent les créateurs actuels de modèles sans doute utiles. »<sup>816</sup>

### 2.1.2. *Quel sens au mouvement ?*

Cette prise de position en faveur d'un spectateur en mouvement repose sur un idéal démocratique (la liberté serait rendue au spectateur) et sur un argumentaire plus spécifique lié à l'état d'éveil du spectateur. Le spectateur en mouvement, en interaction, voire en dialogue, dans le cadre de la représentation, est-il *de facto* plus actif et éveillé ? Les spectateurs rencontrés en entretien l'affirment et attestent de leur propre expérience pour démontrer qu'ils sont plus attentifs au spectacle. Certains remarquent très prosaïquement que le mouvement les empêchent de s'endormir... L'une et l'autre des postures induisent sans aucun doute des modes de réception et d'appropriation spécifiques. Pour autant, il serait audacieux de prétendre qu'un spectateur en mouvement est en état d'alerte, attentif au spectacle et donc peu susceptible de s'ennuyer. Comme le met en évidence Serge Chaumier, le « renoncement au rapport frontal et à l'immobilité devant une scène ne suppose pas que le spectateur soit pour autant impliqué (...). Car les frontières sont peu évidentes : est-on davantage mis en

---

<sup>815</sup> FÉRAL, Josette. « Un corps dans l'espace : perception et projection. » in SURGERS, Anne. HAMON-SIRÉJOLS, Christine. (sous la direction de) op.cit., p.141

<sup>816</sup> NORMAN, Sally Jane. op.cit., p.97 et p.98

mouvement en suivant une parade sous prétexte que l'on déploie une action physique, alors qu'elle peut s'avérer malgré tout ennuyeuse, ou engoncé dans un fauteuil mais communiante car voyageant par le spectacle ? Le fait d'être physiquement actif ne suffit pas à être acteur. »<sup>817</sup> Cette question du lien entre mouvement et état d'attention conduit à aborder, en chercheuse intriguée et amateur en la matière, l'activité de réception du spectateur du point de vue physiologique. La recherche dans ce domaine apprend que si la perception est multisensorielle (visuelle, auditive, olfactive, tactile et gustative), elle est aussi fortement marquée par les mouvements du corps. C'est ce qu'Alain Berthoz, psychologue et neurophysiologiste, nomme « *le sens du mouvement* ou « kinesthésie »<sup>818</sup>.

« [L]a perception n'est pas seulement une interprétation des messages sensoriels : elle est contrainte par l'action, elle est simulation interne de l'action, elle est jugement et prise de décision, elle est anticipation des conséquences de l'action. (...) Il faut donc supprimer la dissociation entre perception et action. *La perception est une action simulée.* »<sup>819</sup>

Cet apport scientifique démontrant que le mouvement stimule de manière spécifique la perception de l'individu, il est logique d'en conclure qu'une proposition intégrant le corps du spectateur provoque un mode de réception tout aussi particulier. La complexité de la perception humaine ne valide pas pour autant la dichotomie manichéenne entretenue. Une étude réalisée en Italie a démontré que les neurones d'un singe observant un geste accompli déchargent de la même manière que lorsque l'animal fait lui-même le geste<sup>820</sup>. En d'autres

---

<sup>817</sup> CHAUMIER, Serge. « Mythologie du spect'acteur. Les formes d'interaction entre acteurs et spectateurs, comme révélateur d'esthétiques relationnelles. » op.cit. (2006)

S'opposant avec ferveur à l'idée que la position assise induirait une passivité, Marie-Madeleine Mervant-Roux fait pour sa part référence à un article du psychologue américain Donald Kaplan \* qui « croise des données architecturales (empruntées aux historiens du lieu théâtral) et des données psycho-physiologiques (les travaux de René Spitz sur la petite enfance) dans une réflexion originale sur la fonction du lieu traditionnel ». « Ce n'est, écrit-elle, ni au nom du confort, ni au nom d'une meilleure attention au texte ou pour obtenir une meilleure perception de l'image scénique que Kaplan défendait la salle traditionnelle mais pour des raisons plus fondamentales : si on faisait se déplacer « librement » le public, expliquait-il, comme le préconisait à l'époque le théâtre de l'environnement, on perdrait la richesse kinesthésique de l'auditorium et la passivité alerte, attentive, réactive *qui seule permet*, de son point de vue, le ressaisissement du réel. » MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. op.cit. (2006), p.107 et p.109 (souligné par l'auteur) \* KAPLAN, Donald. « Theatre Architecture : A Derivation of Primal Cavity ? » tdr, the drama review, vol.12, n°3, Architecture/Environment, New York, 1968, pp.105-116

<sup>818</sup> BERTHOZ, Alain. *Le sens du mouvement*. Paris : Odile Jacob, 1997, p.30 (souligné par l'auteur)

<sup>819</sup> idem, p.15 et p.17 (souligné par l'auteur)

<sup>820</sup> « Une vérification de l'idée que le cerveau contient dans son organisation neuronale des schèmes constituant de véritables actes comportementaux a été récemment apportée par Rizzolatti \*. Il a découvert des neurones dans l'aire 5 chez le singe, appelés depuis « neurones miroirs », qui déchargent chaque fois que l'animal fait un geste (un acte) particulier, par exemple porter une cacahuète à la bouche, tourner une poignée, etc. Mais les mêmes neurones déchargent aussi lorsque le singe voit l'expérimentateur faire le même geste. Autrement dit, ces neurones sont activés soit lorsque l'animal fait le geste, soit lorsqu'il le voit faire. Conclure de là que les réseaux de neurones, où est inclus ce neurone particulier, codent un schème du répertoire comportemental du singe, il n'y a qu'un pas. Faut-il le franchir ? Nous en discutons. Mais, quelle que soit l'issue du débat, cette découverte milite pour l'existence d'un répertoire de *préperceptions* lié à un répertoire d'actions, grâce auquel, nous le

termes, lorsqu'un spectateur regarde un danseur en mouvement sur scène, les zones neuronales actives chez le danseur le sont également chez le spectateur. Comment est-il dès lors possible d'envisager le spectateur assis comme un inactif ? Que penser de l'art vivant des « nouvelles scénographies du regard » dont Sally Jane Norman explique qu'il « ne s'offrirait plus à la seule contemplation passive du spectateur, mais viserait à déclencher chez celui-ci une reconnaissance plus viscérale de l'esthétique propre au corps en mouvement. (...) L'appréciation de l'art théâtral relèverait alors d'une jouissance autant sensori-tonique qu'oculaire. »<sup>821</sup> Si la mise en mouvement des spectateurs génère sans le moindre doute du plaisir (qui explique sans doute en partie la dérive oppositionnelle constatée) et si elle influe incontestablement sur la réception du spectacle, il est erroné d'en déduire que le spectateur assis est inerte. Alain Berthoz souligne d'ailleurs que « le regard soutenu par toute la posture du corps (...) joue un rôle essentiel »<sup>822</sup> dans la perception. Dès lors, l'activité visuelle du spectateur de salle est non seulement réelle mais, qui plus est, intense. C'est ce que défend également Piergiorgio Giacchè qui estime que « le regard et le corps accomplissent (...) deux *actes*, deux *mouvements* : il n'y a pas activité du regard et passivité du corps, comme on le pense souvent »<sup>823</sup>. L'anthropologue argue que le corps du spectateur, même assis, est en activité physique.

« Des tensions incontrôlables ou des raidissements involontaires, des mouvements, des contractions invisibles mais sensibles, font danser le corps assis, beaucoup plus souvent et plus efficacement que ne se montre attentif et préhenseur le regard du spectateur. »<sup>824</sup>

Des chercheurs aux médias, des artistes aux spectateurs, tous semblent perpétuer une opposition entre mouvement-activité et assise-passivité infondée, entretenant ainsi l'image d'un théâtre de salle associée à l'ennui et l'inertie. L'idéologie qui sous-tend l'idéalisation d'un spectateur actif doit être elle aussi interrogée. Les études de cas ont démontré que le spectateur apprécie la latitude qui lui est accordée car il y voit la possibilité de zapper, de choisir ce qui lui plaît le plus, l'intéresse le plus, l'amuse le plus. Qu'en est-il de la relation instaurée à l'œuvre dans cette pratique centrée sur la satisfaction personnelle et immédiate ?

---

soutiendrons, le cerveau peut simuler des actions pour en prédire les conséquences et choisir la plus appropriée. » BERTHOZ, Alain. op.cit., p.26 et p.27 \* RIZZOLATTI, Giacomo. « Neurons related to reaching-grasping arm movements in the rostral part of area 5 (area 6a). » *Experimental Brain Research*, 1990, vol. 82, pp.337-350.

<sup>821</sup> NORMAN, Sally Jane. op.cit., p.94

<sup>822</sup> BERTHOZ, Alain. op.cit., p.204

<sup>823</sup> GIACCHE, Piergiorgio. op.cit., p.39 (souligné par l'auteur)

<sup>824</sup> idem, p.40

## 2.2. Le « spect'acteur » entre utopie et illusions

L'engagement corporel du spectateur et la relativisation de son statut tendent à produire des distorsions réceptives parmi lesquelles un sentiment de participation (qui vient corroborer l'étude menée par Marie-Madeleine Mervant-Roux sur la réception du spectacle *1789* du Théâtre du Soleil). Comme en attestent les analyses des entretiens, nombreux sont en effet les spectateurs à évoquer une participation au spectacle. Le recours à ce terme souligne que si les spectateurs se disent conscients d'être aux prises avec une situation théâtrale, leur statut en son sein n'est pas nécessairement très limpide. Ce mythe s'appuie sans doute en partie aussi sur la figure du « spect'acteur », véhiculée par des journalistes, des compagnies comme certains programmeurs et institutions du secteur<sup>825</sup>. Ce montage entre le terme « spectateur » et le terme « acteur » n'est pas sans charme et son attrait s'explique par l'idée ambiante qu'un nouveau spectateur aurait émergé, actif et participant, donc, en quelque sorte, acteur. Nous nous refusons à recourir à ce terme. Comme l'analyse l'a montré, la réaction du spectateur fait l'objet d'une anticipation par le metteur en scène et d'une gestion dans l'instant présent par l'acteur, selon que son comportement est conforme, ou non, à l'anticipation. Dans tous les cas, le spectateur n'est pas en mesure de modifier le spectacle en cours. Par ailleurs, son degré d'implication induit une forme de jeu qui n'est en aucun cas comparable au jeu de l'acteur. Le mythe de la participation, associé à l'ardente volonté de mettre le spectateur en mouvement pour le rendre actif, rejoint le paradigme expérientiel dont l'influence continue de se confirmer. Assisterait-on, à terme, à une « regrettable disparition de la société du spectacle »<sup>826</sup> ? Tous acteurs du processus ?

« Pour regarder, il faut être loin. Il faut avoir une certaine distance. C'est la distance représentative. C'est cette distance qui est constitutive de l'univers symbolique. (...) Cette distance représentative a été symbolisée au théâtre par la rampe, qui matérialise la coupure entre la salle et la scène, entre l'espace de la présence réelle, l'assistance et la représentation symbolique. (...) Ce qui se passe aujourd'hui, c'est que nous avons tous franchi la rampe. (...) On ne veut plus être *au* courant, on veut être *dans* le courant. On ne veut plus contempler, on veut toucher, on veut participer. Nous sommes passés d'une société du spectacle à une société de contact. »<sup>827</sup>

Pierre Sauvageot reconnaît que le théâtre de rue, et les arts de la rue en général, usent et abusent du « spect'acteur » comme de « l'interactivité », aboutissant à une implication gadget devenue un (malheureux) classique du genre.

---

<sup>825</sup> Dans un DVD portant sur les esthétiques des arts de la rue publié par HorsLesMurs en 2006, des extraits de spectacles sont classés dans des catégories dont l'une porte le nom de « spect'acteur ».

<sup>826</sup> DEBRAY, Régis. « La regrettable disparition de la société du spectacle. » *Du Théâtre*, 1996, hors série n°5, p.13

<sup>827</sup> idem (souligné par l'auteur) La « société du contact » n'est pas sans rappeler le principe de « l'art contactuel » développé par Paul Ardenne dans *Un art contextuel*. Paris : Flammarion, 2002

« [L]es arts de la rue ont beaucoup développé l'interactif, même l'interactif simplet qui est le type à Beaubourg qui fait ses trucs et qui prend quelqu'un plus ou moins comme baron qu'il va chercher dans le public, qu'il ridiculise un petit peu tout en étant très gentil avec lui, etc. Bon, c'est un peu « cheap » comme proposition mais c'est un classique ! Quand on ne sait pas quoi faire, on va chercher le public. On y arrive toujours ! Et on se met le public de son côté. Mais le café-théâtre le fait aussi un petit peu, les humoristes le font aussi, ça fait partie des recettes de cuisine faciles. »<sup>828</sup>

S'attachant à identifier les mythologies liées à cette figure du spect'acteur de rue, Serge Chaumier se demande si, malgré une place certes singulière, « celui à qui on s'adresse endosse un rôle si éloigné de celui tenu dans les spectacles les plus « conventionnels » »<sup>829</sup>. « L'illusion », poursuit-il, « consiste peut-être surtout à le lui faire croire, abondant ainsi dans le sens d'une demande du public, qui entend participer et se sentir reconnu en agissant. »<sup>830</sup> Au travers d'une typologie de neuf catégories<sup>831</sup>, l'auteur explore les formes d'interaction entre acteurs et spectateurs et dégage les ambiguïtés et paradoxes liés à la fonction du spectateur dans les arts de la rue. Le présupposé participatif, intimement lié au paradigme expérientiel, apparaît comme étant au cœur d'une dérive caractéristique d'une société moderne individualiste dont les arts de la rue ne sont qu'un reflet artistique et esthétique.

### **3. La fonction lacunaire du spectateur du théâtre de rue**

Ayant défini les archétypes des postures de relation spectateur - spectacle et ayant écarté les impasses, chausse-trappes et autres mythes d'un spectateur dit nouveau et actif, une alternative doit être proposée. Quelle est la fonction du spectateur dans le théâtre de rue ?

#### **3.1. Un dispositif troué**

##### *3.1.1. Le membre fantôme des répétitions*

Sophie Proust a observé, dans le cadre de sa thèse consacrée à la direction d'acteurs<sup>832</sup>, de nombreuses répétitions de mises en scène de théâtre de salle. S'interrogeant sur le principe de diriger en fonction « d'un futur public »<sup>833</sup>, elle analyse la place du public au cœur du

---

<sup>828</sup> SAUVAGEOT, Pierre. Entretien. op.cit.

<sup>829</sup> CHAUMIER, Serge. « Mythologie du spect'acteur. Les formes d'interaction entre acteurs et spectateurs, comme révélateur d'esthétiques relationnelles. » op.cit. (2006)

<sup>830</sup> idem

<sup>831</sup> Les neuf catégories (le spect'actif, le spect'actant, le spect'acté, le spect'actuel, le spect'actionné, le spect'activé, le spect'activant, le spect'activiste et le spect'intime) rendent compte des formes « que le terme de spect'acteur obscurcit et masque plutôt qu'il ne révèle », témoignant de divers degrés d'implication « dans la relation à l'artiste et à l'actualisation du spectacle. » idem

<sup>832</sup> PROUST, Sophie. *La Direction d'acteurs dans la mise en scène théâtrale contemporaine*. Vic-la-Gardiole : L'Entretemps, 2006

<sup>833</sup> idem, p.100

processus de création que sont les répétitions. Si le fait que « l'artiste crée pour le public n'est pas remis en cause »<sup>834</sup>, elle relate que les répétitions ne se concentrent pas sur sa « perception hypothétique »<sup>835</sup> mais bien davantage sur le délicat consensus que le metteur en scène doit atteindre en conciliant les points de vue des uns et des autres.

« La notion de public dans le processus de création n'est guère prise en compte ici car dans la réalité orale des répétitions et inévitablement dans la direction d'acteurs, le public n'est pas un référent omniprésent et proclamé. (...) Pour les créations dont j'ai suivi l'élaboration, sans aller jusqu'à dire que les metteurs en scènes évacuaient cette question, les occurrences relevées étaient infimes et n'intervenaient la plupart du temps qu'en fin de création essentiellement relatives à des questions de visibilité. »<sup>836</sup>

« [L]a création est déterminée par l'artiste et non par la réception »<sup>837</sup> conclut Sophie Proust. Si, jusqu'à présent, la comparaison avec le théâtre de salle a été écartée, la mise en parallèle de pratiques de répétitions est particulièrement instructive. L'observation de répétitions s'avère en effet précieuse pour comprendre quelle fonction précise le spectateur remplit dans la création théâtrale de rue. Celle-ci est certes déterminée par l'artiste mais aussi très fortement par la réception. L'omniprésence du public dans le discours des artistes se confirme dans le cadre des répétitions. Au cours de celles qui ont été observées<sup>838</sup>, le public est une référence permanente et ce dès le début du processus. La répétition de la séquence où l'acteur incarnant l'Homme-Voiture-Rouge dans *État(s) des Lieux* doit faire monter une femme dans la voiture a par exemple fait l'objet d'une focalisation totale sur la spectatrice potentielle. Comment la faire approcher ? Comment s'adresser à elle ? De manière plus générale, le public est tout le temps évoqué pour des questions de visibilité, d'audibilité ou de déplacements. Le public étant absent des répétitions, les metteurs en scène et acteurs développent des stratégies pour pallier ce manque. Au premier rang de ces ruses, les acteurs jouent parfois le rôle des spectateurs. Ainsi, lors des répétitions du *Grand Bal des 26000*, un acteur prend la place d'un spectateur invité à danser un slow pour permettre à une actrice de répéter son texte. Les réactions du spectateur sont ici supposées, le public est toujours anticipé et fantasmé par les artistes. De ce fait, rien ne remplace la confrontation réelle et c'est pourquoi Léa Dant associe très rapidement des spectateurs pour observer leurs réactions<sup>839</sup>.

---

<sup>834</sup> PROUST, Sophie. op.cit., p.101

<sup>835</sup> idem

<sup>836</sup> id., p.102

<sup>837</sup> id., p.103

<sup>838</sup> Outre les répétitions d'*État(s) des Lieux* et de *Je cheminerais toujours*, nous avons notamment pu observer, dans le cadre de notre mémoire sur la compagnie 26000 couverts (GONON, Anne. op.cit. (2002)), certaines répétitions du *Grand Bal des 26000*, en avril 2002, à Dijon.

<sup>839</sup> La plupart des résidences de création donnent lieu à des répétitions publiques, très développées dans le secteur des arts de la rue du fait de cette nécessité de confronter rapidement la proposition aux réactions du

Les études de cas soulignent la préoccupation que constitue l'attention portée au spectateur sollicité et le travail développé pour permettre une entrée en contact et une interaction appropriée. Tant que le spectateur n'est pas là, tant que l'acteur n'est pas dans le temps éphémère de la représentation en présence du public, les parades pour projeter ses réactions et comportements ne sont que des prothèses. Il manque une pièce au puzzle théâtral. Le spectateur est le membre fantôme de la mise en scène de rue.

### 3.1.2. Une lacune à combler

« [L]’acte de regarder, les réactions et les « réponses » latentes ou réelles des spectateurs représentaient depuis toujours déjà un facteur fondamental de la réalité théâtrale. Mais maintenant, elles se font facteur décisif de la constitution même de l'événement théâtral, de sorte que, de ce fait déjà, l'idée de la cohérence d'une œuvre théâtrale doit devenir obsolète : un théâtre qui intègre les actions et les expressions du public en tant qu'éléments constitutifs ne peut – ni en pratique, ni en théorie – s'agencer en un tout mais reste essentiellement ouvert. »<sup>840</sup>

La place du spectateur est un creux dans la création théâtrale de rue. Le dispositif est troué et ces cavités vides sont autant de lacunes que le spectateur, dans le temps de la représentation, va venir combler de sa présence. « On travaille sur le fragment, explique Solange Oswald à propos de la place du spectateur dans son œuvre. Il y a toujours des vides. On travaille sur ces vides où le spectateur doit inventer. Il manque quelque chose. »<sup>841</sup> La lacune, c'est « un vide, une cavité à l'intérieur d'un corps » et, par extension, « ce qui manque pour qu'une chose soit entière, complète »<sup>842</sup>. Le spectateur est une lacune de la création théâtrale de rue. Comme le montrent les spectacles étudiés, le metteur en scène fantasme, projette puis anticipe les réactions, les comportements, les mouvements du spectateur. Cela induit un aléatoire, des brèches où le spectateur peut s'introduire. C'est ce que signifie Hans-Thies Lehmann lorsqu'il évoque l'obsolescence de la cohérence de l'œuvre théâtrale. La création n'est pas achevée. Sonja Kellenberger évoque pour sa part « des espaces laissés vides ou entre parenthèses » comme autant d'opportunités offertes à « l'expression d'autrui »<sup>843</sup>. La chercheuse s'intéresse à des dispositifs d'art engagé et militant visant à déclencher la participation de passants interpellés dans la rue. Elle souligne que le « souci de la rencontre d'autrui est présent dans

---

public. Selon les structures d'accueil en résidence, ces présentations sont appelées des « sorties d'atelier », « chantiers » ou encore des « crash-tests ». L'intitulé est important, aux yeux des artistes comme des diffuseurs, car il insiste sur la dimension non achevée de la proposition faite à ce stade.

<sup>840</sup> LEHMANN, Hans-Thies. op.cit., p.91 et p.92

<sup>841</sup> OSWALD, Solange. op.cit.

<sup>842</sup> *Dictionnaire Hachette Encyclopédique*. op.cit., p.1048 (notice « lacune »)

<sup>843</sup> KELLENBERGER, Sonja. « L'altérité ou la rencontre de l'autre dans l'art engagé aujourd'hui : des principes interactifs et participatifs à l'œuvre. » *Lieux communs*, op.cit., p.198

nombre des projets d'art urbain ou d'art public (...). Cependant, la présence de l'altérité dans les œuvres et les modalités de cette présence prennent des visages multiples. Ces derniers varient en fonction du public approché, des objectifs poursuivis et des moyens mis en œuvre. »<sup>844</sup> Les modalités mises en œuvre par le théâtre de rue commencent à être relativement cernées et les notions de rencontre et d'altérité se trouvent de nouveau invoquées au cœur du processus, comme l'a démontré l'analyse du discours des artistes. La fonction du spectateur de rue est donc bien une fonction lacunaire au service d'une quête d'altérité esthétiquement médiatisée. Au cœur de la création, la place est laissée libre à qui voudra s'en saisir. Si le public n'est certes jamais absent de la mise en scène théâtrale en salle, le théâtre de rue agit sur ce point comme un formidable prisme d'observation. En inscrivant la fonction lacunaire du spectateur dans la mise en scène, l'événement théâtral de rue « explicite de la sorte la processualité qui (...) est propre [au théâtre] et son caractère imprévisible »<sup>845</sup>.

### **3.2. Le spectateur dans un *antre-deux***

#### *3.2.1. La distance n'est pas mathématique*

La relation au théâtre, et à l'œuvre d'art de manière générale, oscille entre deux postures spectatrices archétypiques qui ont été décrites : immersion - identification et distanciation - critique. Ces deux postures psychologiques s'assortissent parfois de postures physiques sans que le lien de causalité puisse cependant être établi dans l'absolu. Plus le spectateur est immergé physiquement dans la proposition artistique, plus l'identification et le renvoi à soi fonctionnent, plus il est emporté par la fiction et se trouve en situation d'adhésion. Au contraire, le recul physique marque une mise à distance de la proposition que le spectateur observe de l'extérieur, comme un phénomène qui lui est partiellement étranger. En abscisse, l'engagement corporel, en ordonnée, l'engagement psychologique. Cette vision schématique doit être largement relativisée, notamment car elle sert de fondement au discours erroné associant la posture assise à l'inertie et la posture en mouvement à l'éveil et l'activité du spectateur. Il n'existe pas de règle mathématique déterminant la place du spectateur mais bien une synergie entre plusieurs paramètres qui donne naissance à une alchimie particulière. Grande doit être la méfiance à l'égard des idées préconçues qui transforment trop aisément un spectacle orchestrant une proximité à l'acteur et un spectateur en mouvement en archétype alternatif au dispositif traditionnel et donc en icône de modernité théâtrale.

---

<sup>844</sup> KELLENBERGER, Sonja. op.cit., p.190

<sup>845</sup> LEHMANN, Hans-Thies. op.cit., p.92

« Je me méfie des généralisations absolues sur la nature du théâtre. Quand on me dit, par exemple, que le cadre de scène est un obstacle à un véritable contact entre l'acteur et l'auditoire, quand on m'explique, en détail, et d'une manière théoriquement impeccable, comme un fait absolu, que ce cadre sépare la scène de la salle, je me refuse tout simplement à le croire. J'ai vu des acteurs, dans des cadres de scène dorés de style rococo, en rapport direct, intime (...) avec chaque spectateur, des fauteuils d'orchestre aux galeries. Par contre, j'ai vu des acteurs dans des scènes centrales qui demeuraient distants et séparés. Il m'est arrivé une fois de demeurer assis pendant quatre heures, écrasé parmi cinquante personnes dans un grenier de Hambourg, et de participer à la représentation d'une manière si intime qu'il semblait qu'on prenait véritablement part à la vie des personnages. Mais je ne tire aucune conclusion de cette expérience exaltante. Ce grenier devenait une salle donnant pleine satisfaction uniquement parce qu'on savait que toutes les autres avaient été bombardées. Mon plaisir cette nuit-là dépendait du temps et du lieu. »<sup>846</sup>

### 3.2.2. *Immersion - critique, distanciation - adhésion : croisements de postures*

Si certains spectacles optent pour un principe d'immersion - adhésion<sup>847</sup> et d'autres, plus rares, pour celui d'une distanciation critique, nombreuses sont les créations du théâtre de rue offrant un contrepoint à cette dichotomie en suscitant un *antre-deux*, un espace de cohabitation, voire de fusion entre les deux postures.

Le binôme immersion - critique est fréquemment activé et il constitue, dans une certaine mesure, l'un des modes de création les plus spécifiques du théâtre de rue, reposant sur le principe du décalage du regard. Le paradigme expérientiel convoqué ambitionne alors de dépasser le pur et simple approvisionnement en émotions fortes et satisfaction individuelle. La question du sens est au cœur du projet artistique. L'expérience vécue doit fonctionner comme une onde de choc entraînant une prise de conscience. Selon que la compagnie mène un projet artistique plus ou moins engagé et militant, l'effet de sens est plus ou moins grand et plus ou moins dérangeant pour le spectateur. Ainsi, lorsque la compagnie Kumulus plonge le public dans l'univers des SDF<sup>848</sup> ou dans un camp d'exilés<sup>849</sup>, Barthélémy Bompard, directeur artistique, ne propose pas un jeu de rôle aux spectateurs. L'expérience ne se suffit pas à elle-

---

<sup>846</sup> BROOK, Peter. Cité par JACQUOT, Jean. « Présentation. » in BABLET, Denis. JACQUOT, Jean. (sous la direction de) op.cit., p.10 et p.11

<sup>847</sup> C'est le cas de Léa Dant qui cherche à absorber le spectateur dans l'univers proposé en réduisant à néant la distance, voire en niant le principe de représentation. C'est, avec une démarche artistique tout à fait différente, le cas de Solange Oswald, du Groupe Merci. « Pourquoi ai-je quitté la salle ? Je trouve que le regard y est distant, il faut toujours avoir une vue d'ensemble, pour ne pas se confondre avec ce que l'on voit. On travaille la question de la distance. On a parfois rapproché le spectateur de l'acteur jusqu'à cinq centimètres. Le spectateur est nez-à-nez avec l'acteur. On essaie de faire sauter la distance dont le théâtre et la peinture disent qu'elle est nécessaire. On cherche à ce que le spectateur ait un effet de réel. » OSWALD, Solange. op.cit.

<sup>848</sup> Le spectacle SDF, créé en 1992, mettait en scène des acteurs et actrices de la compagnie incarnant des sans-logis. Salué par la critique et le secteur professionnel, il n'a été joué qu'une dizaine de fois. Voir GUY, Jean-Michel. « SDF de Kumulus : une tragédie contemporaine. » *Rue de la Folie*, 1999, n°4, p.43

<sup>849</sup> Voir chapitre 4, III. Des spectacles archétypaux comme illustrations, *Itinéraire sans fond(s)*.

même. Dans le cas de Kumulus, elle est au service d'un propos politique<sup>850</sup>. Toutes les créations du théâtre de rue pratiquant l'immersion et la sollicitation du spectateur ne visent cependant pas un tel propos et l'expérience vécue sert parfois le divertissement.

Le binôme distanciation - adhésion constitue, lui aussi, une spécificité du théâtre de rue. Il est lié à une technicité et concerne donc surtout les spectacles s'appuyant sur des machines. Le principe de distanciation tel qu'il a été formalisé par Bertolt Brecht consiste à rendre visible le processus théâtral. A l'opposé d'une illusion qui cacherait la performance et la technique pour plonger le spectateur dans un univers de faux-semblants, il révèle au grand jour le théâtre en cours. Dans les créations théâtrales de rue, nombreux sont les spectacles s'appuyant sur des machines dont la technique est laissée apparente et où la régie se fait à vue. Si le théâtre de rue, et les arts de la rue en général, ne sont pas les seuls à s'adonner à cette pratique, elle s'impose dans le champ par l'absence de coulisses. En rue, *on voit le théâtre en train de se faire*. Cette visibilité totale est mise en scène et n'empêche en rien le déclenchement d'un processus d'adhésion à la proposition artistique. Loin s'en faut. Elle en renforce parfois même la puissance. Alors que le *Géant tombé du ciel* du Royal de Luxe est maintenu debout et actionné par un gigantesque échafaudage métallique de douze mètres et par une myriade de manipulateurs, les spectateurs sont saisis par ce personnage et les témoignages recueillis attestent d'une adhésion immense<sup>851</sup>. L'action humaine rendue visible ne fait que renforcer l'émotion suscitée par le miracle de la représentation et des acteurs à l'œuvre.

Les spectateurs du théâtre de rue sont en perpétuelle instabilité entre expérience et immersion, mise à distance et décalage du regard. Dans cet *antre-deux* salutaire rendu possible, la dichotomie actif - passif s'évanouit et la pluralité des modes de relation instaurée entre spectateur et théâtre est révélée.

« A partir de là, l'action s'organise dans un balancement constant entre le vrai et le faux, le quotidien et l'extraordinaire, le familier et l'étrange, la distance et la proximité, l'immersion et l'émergence, l'introversio et l'exhibition, le signe et l'effet pour conduire à un paroxysme, un renversement, une catastrophe, puis une chute avant la disparition et la dislocation. Les stratégies d'occupation spatiale sont soumises à des principes connus dans l'histoire du théâtre, que ce soit dans le rapport au public ou à l'œuvre : focalisation, panoramisation, dispersion, affrontement, encerclement, rapprochement, reculement, délimitation, orientation, identification, point de vue unique ou multiple, ancrage dans le lieu de représentation affiché, ou débordement au moyen de machines, d'artifices ou de prothèses pour faire surgir dans la conscience ou devant les yeux du spectateur un autre monde ou un autre regard sur le même monde.

---

<sup>850</sup> Barthélémy Bompard revendique de « 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 ». Cité par GONON, Anne. op.cit. (2001), p.48

<sup>851</sup> De nombreux témoignages de spectateurs du *Géant* ont été recoltés par le documentariste Dominique Deluze *in situ* et *a posteriori*. DELUZE, Dominique. *Les voyages du Royal de Luxe et Royal de Luxe et le mythe du Géant*. Deux DVD, Marseille : Shellac Sud, 2006

Ainsi, ce théâtre devient parfaitement accessible pour un public happé ou rendu complice par cette proximité et laissé libre par cette possibilité d'éloignement. »<sup>852</sup>

### 3.3. Le spectateur, acteur du parachèvement de la création

La latitude laissée au public dans nombre de représentations théâtrales de rue, le principe du texte lacunaire, l'adresse directe dialoguée, la sollicitation, etc. sont autant de partis pris esthétiques qui démontrent que le théâtre de rue admet et provoque « l'imprévisibilité du public », ce « comportement qui « fait le spectacle », c'est-à-dire qui caractérise l'événement et complète le processus en quoi consiste le spectacle »<sup>853</sup>. Le spectateur n'est certes jamais en mesure de répondre par du théâtre mais quand il se saisit de la lacune et la fait sienne, quand il prend la place qui lui est accordée et la maîtrise, alors le schéma communicationnel si singulier du théâtre de rue est complet. Ces trous laissés dans la fiction sont des espaces libres en attente des spectateurs, au cœur du spectacle.

Les études de cas ont souligné l'existence d'écarts entre le projet nourri par l'artiste quant au statut du spectateur et la réalité de la place que celui-ci s'accorde dans le temps de la représentation. Une variété d'interprétations et de modes d'appropriation cohabitent parfois au sein d'une même représentation. Ces écarts confirment qu'il n'existe pas une perception monolithique d'un spectacle et qu'il est impossible d'évoquer *une* réception par *un* public. Les subjectivités s'expriment vivement sur le terrain et les réactions tranchées soulignent l'indéniable part de création des spectateurs. C'est bien, *in fine*, dans leur discours et *a fortiori* dans leur mémoire, que se parachève et perdure le spectacle, souvent par-delà les intentions et anticipations du metteur en scène. Si le spectateur exerce un rôle actif au sein du processus théâtral, c'est précisément à cet endroit-là. « [A]près l'auteur, le metteur en scène et l'acteur », le théâtre suppose « un quatrième créateur : le spectateur »<sup>854</sup>. Cette célèbre formule de Meyerhold trouve ici toute sa résonance. Au théâtre, le spectateur donne vie, par son regard, au personnage incarné. Dans la représentation théâtrale de rue, le principe de la fonction lacunaire décuple cet effet, cette présence *sine qua non* du spectateur. Cette perception créatrice dépasse l'instant éphémère de la représentation. Le processus d'appropriation, caractéristique de l'état spectateur même, se poursuit au-delà, hors champ, hors temps, dans la mesure où l'individu demeure porteur de cette expérience théâtrale qui s'inscrit dans sa carrière de spectateur. Le souvenir et l'interprétation de l'expérience vécue font par ailleurs de lui la mémoire vivante du spectacle. « [L]a succession des actions

---

<sup>852</sup> FREYDEFONT, Marcel. op.cit. (1994), p.13

<sup>853</sup> GIACCHE, Piergiorgio. op.cit., p.29

<sup>854</sup> MEYERHOLD, Vsevolod. Cité par BABLET, Denis. op.cit. (1968), p.69

scéniques s'accumule et s'agence en un résultat spectaculaire uniquement dans l'esprit du spectateur. Peu importe que le metteur en scène et l'acteur « travaillent » à ce résultat, tandis que le spectateur, plus simplement, se prête et se soumet : même si sa tâche ne ressemble pas à un travail et n'est pas un art, le spectateur « joue » (...) un rôle irremplaçable et complexe. »<sup>855</sup>

---

<sup>855</sup> GIACCHE, Pergiorgio. op.cit., p.27

## Chapitre 9 – Effets et prospective : des pistes de recherche fécondes

---

Le fil de la recherche se déroule méthodiquement, d'une construction théorique de l'objet jusqu'à la confrontation au terrain puis l'analyse, la synthèse et la mise en perspective. De la lecture d'ouvrages, des entretiens avec les spectateurs, des rencontres avec des artistes, des programmeurs, des discussions avec d'autres chercheurs, d'autres questions ont émergé, surgissant à mesure que se soulevait le voile. Elles entraînent en résonance directe avec le travail mené et, à la fois, induisaient un pas de côté. Comme les ramifications souterraines d'une problématique qui doit être cernée et maîtrisée, elles constituent autant de pistes à approfondir. Elles s'éloignent du temps de la représentation, cadre réduit (et restreint) de ce travail et obligent à s'aventurer sur le terrain du long terme, des répercussions. Elles conduisent également à aborder un questionnement qui se révèle crucial : le théâtre de rue est-il populaire ? Cet écart qu'elles imposent n'est qu'un écart d'espace d'observation. C'est quitter la représentation proprement dite mais pourtant ne parler que d'elle et du théâtre. Dans une logique de prospective, des pistes sont ici évoquées, comme des portes ouvertes sur d'autres chemins à emprunter à l'avenir.

### **I. Les répercussions du théâtre de rue**

#### **1. Traces et efficace**

La relation que le théâtre de rue entretient à l'espace public nourrit un discours dont les artistes, tout comme les professionnels de la programmation et de la diffusion ou les élus, se font les porte-voix. En investissant l'espace public, le théâtre de rue redonnerait vie à la ville et à ses rues aujourd'hui réduites à de stricts espaces de flux et de déplacement ; en convoquant une communauté d'individus devenus spectateurs, le théâtre de rue ferait naître un espace de confrontation et de rencontre propice au lien social ; en proposant un usage détourné de l'espace public, le théâtre de rue ferait émerger une mémoire des lieux, une appropriation collective d'espaces urbains. Au-delà de l'apparente évidence, quelle est la réalité de cette profession de foi ? Que génère le théâtre de rue dans l'espace public ?

## 1.1. De la trace à la mémoire des lieux

La portée disruptive du théâtre de rue combine irruption d'une représentation dans un espace non-préaffecté et décalage du regard sur cet espace investi. Au-delà de l'éphémère de la représentation, quelles traces demeurent ?

### 1.1.1. De traces palpables...

« [L]es actions artistiques impriment dans l'urbain des *traces* objectives ou subjectives qui sont des éléments importants de l'évolution de l'image de la ville. »<sup>856</sup> Dans sa définition de l'action artistique dans l'espace urbain, Jean-François Augoyard évoque ces traces comme un des modes de « modification de la perception et de la représentation de l'espace-temps quotidien »<sup>857</sup>. Catherine Aventin s'est penchée sur ces traces dans le cadre de son travail de terrain. « Si ces types d'actions artistiques sont éphémères, cela ne veut pas dire qu'elles ne laissent pas de souvenirs. (...) Leur installation, leurs relations étroites et complexes avec l'espace public, laissent des traces, des empreintes, sur les lieux, dans les « têtes » et sur les « corps » »<sup>858</sup>. Les traces laissées par un spectacle peuvent être éphémères ou durables, matérielles ou immatérielles. L'odeur caractéristique des fumigènes ayant éclairé la déambulation, des traits de peinture au sol, des éléments ajoutés à l'espace public pour permettre l'organisation de la représentation... Leur durée de vie est plus ou moins longue : l'odeur s'évanouit rapidement, la peinture est nettoyée quelques heures après, le démontage fait disparaître le lendemain la structure installée.

### 1.1.2. ...à la persistance mémorielle...

A plus long terme, le théâtre de rue s'inscrit dans les mémoires au travers du souvenir porté par les habitants. « Plus difficiles à observer, les traces mnésiques n'en sont pas moins vives. »<sup>859</sup> Ces souvenirs se déclinent selon plusieurs modes. Catherine Aventin remarque que « lors des entretiens, à la question de savoir si la personne interrogée avait le souvenir d'un lieu associé à un événement de type artistique, la plupart du temps, tout le monde a répondu immédiatement et nous a cité un endroit particulier de Grenoble et un (ou des) événement(s) artistique(s) qui l'avai(en)t marqué. C'est ainsi qu'est apparue la « révélation » de la rue d'Agier chez un ensemble de personnes différentes (...), alors que l'entretien n'avait pas lieu

---

<sup>856</sup> AUGOYARD, Jean-François. « L'action artistique dans l'espace urbain. » in MÉTRAL, Jean. (sous la direction de) *Cultures en ville ou de l'art et du citoyen*. Paris : L'Aube, 2000, p.27 (souligné par l'auteur)

<sup>857</sup> idem, p.22

<sup>858</sup> AVENTIN, Catherine. Les espaces publics à l'épreuve des actions artistiques. op.cit., p.341

<sup>859</sup> AUGOYARD, Jean-François. op.cit., p.27

à cet endroit-là et qu'aucun spectacle ne venait de s'y produire. »<sup>860</sup> La représentation fait découvrir ou redécouvrir un espace qui marque la mémoire. Deuxième mode de mise en mémoire, l'association lieu-spectacle : « (...) des personnes témoignent également de l'association, quasi définitive, faite entre un lieu et une action artistique, comme une marque indélébile qui ne s'effacera plus, en tout cas au moment où ils le racontent »<sup>861</sup>. C'est sans doute pourquoi il est parfois désagréable d'assister à une représentation dans un lieu où un autre spectacle a été vu, *a fortiori* si celui-ci a été révélateur de l'espace en question. La persistance mémorielle rappelle les images du spectacle associé, laissant peu de place à une nouvelle proposition d'investissement de l'espace. Troisième mode de mise en mémoire identifié par Catherine Aventin, la modification des usages. L'habitant retourne sur les lieux de la représentation<sup>862</sup>, voire intègre désormais le lieu à sa pratique de la ville.

« Les parcours urbains s'en trouvent modifiés, liés aux nouveaux lieux et à leurs ambiances que l'on intègre, qui élargissent notre connaissance du territoire de la ville et enrichissent notre pratique intime des rues et des places. Cette découverte des lieux et/ou d'actions possibles due aux actions artistiques sont une potentialité d'actions mais aussi, pourquoi pas, de rêves au service de l'imagination, élargissant en quelque sorte le spectre des possibles de vie et d'usage d'un espace public urbain. »<sup>863</sup>

### 1.1.3. ...pour une mémoire collective des lieux

Philippe Chadoir s'est attaché aux thématiques de la mémoire et la trace qu'il considère comme fortement ancrées dans le champ artistique. Il trouve là un nouveau point commun entre artistes de rue et urbanistes. « Leur projet conjoint, en particulier dans la période récente, est bien de donner une mémoire aux lieux, de proposer un aliment, qu'il soit festif, artistique ou architectural, à l'imaginaire. Toute la question sous-jacente est alors de faire que non seulement l'événement *ait* lieu mais surtout qu'il  *fasse*  lieu, selon une formule de S. Ostrowetsky. »<sup>864</sup> S'opère une dialectique entre l'instant de l'événement caractérisé par le surgissement et une spatio-temporalité au long cours qui survit dans la mémoire des uns et des autres, perpétuant une mémoire collective du lieu. Le lieu devient le support de cette mémoire collective qui s'alimente du souvenir de l'événement. Le partage d'un temps dans un même espace a un effet sur les perceptions de cet espace. Cette perception n'est pas immédiate, elle

---

<sup>860</sup> AVENTIN, Catherine. Les espaces publics à l'épreuve des actions artistiques. op.cit., p.346

<sup>861</sup> idem, p.348

<sup>862</sup> Une spectatrice de *Rendez-vous* explique ainsi en entretien qu'elle a l'intention de retourner sur les lieux de la déambulation. « D'ailleurs j'me suis dit que j'allais refaire le parcours. J'vais y retourner et j'vais reprendre le chemin qu'on a fait... J'ai regardé un petit peu le nom des rues mais j'ai une très mauvaise mémoire donc le nom des rues, souvent, j'les oublie ! Mais j'me suis dit que j'allais y retourner, refaire le petit tour et j'vais aller fouiner et regarder les coins où j'vais pas d'habitude ! » (R2)

<sup>863</sup> AVENTIN, Catherine. Les espaces publics à l'épreuve des actions artistiques. op.cit., p.349

<sup>864</sup> CHAUDOIR, Philippe. op.cit., p.65 (souligné par l'auteur)

se stratifie et alimente une mémoire sociale et collective, voire une historicisation du lieu. La trace substitue un nouvel imaginaire urbain à l'indistinction du présent. C'est ce que Bruno Schnebelin appelle « la connotation du lieu », dont il précise, en évoquant la création *Confins*, qu'elle n'a d'efficace que pour les habitants et usagers de l'espace public investi.

« Ce qui me semble important, c'est que ça [l'action artistique] donne au lieu une force... C'est-à-dire, ça transforme un lieu, ça connote un lieu. Le lieu qu'on va utiliser, qu'est un trottoir, du coup, il va avoir une image, il va être porteur de quelque chose mais qui restera pour l'habitant, qui ne restera pas pour un spectateur lambda qui viendra à un rendez-vous. D'un seul coup, ce lieu anonyme va être habité différemment et va recevoir un usage différent. »<sup>865</sup>

## 1.2. Espace public, espace du public : quel espace public critique ?

Les représentations théâtrales de rue constituent des révélateurs de ville et des vecteurs de constitution d'imaginaires urbains dont les habitants sont en mesure de se saisir, faisant émerger une mémoire collective commune à tous. Reste la question, importante et complexe, de la nature de l'espace public symbolique créé.

### 1.2.1. Un être-ensemble en puissance

Bernard Lamizet souligne « l'importance fondamentale » que « le lieu revêt (...) dans la mise en œuvre de l'esthétique de la représentation : il fait partie des instances constitutives de la médiation, et, à cet égard, sa construction, son aménagement, voire son emplacement, font partie des éléments qui vont donner lieu à la mise en œuvre d'une médiation esthétique forte »<sup>866</sup>. « C'est, par exemple, poursuit-il, le sens de l'utilisation des espaces publics à des fins de manifestations culturelles, comme le théâtre de rue ou l'organisation de rituels collectifs comme les happenings, qui représentent, chacun à sa manière, des formes esthétiques d'usage collectif de la médiation spatiale de l'appartenance et de la sociabilité. (...) [C]'est faire reconnaître au public qui y assiste la réalité perceptible et matérielle d'une revendication ou d'un discours politique de médiation de la sociabilité. »<sup>867</sup> Convoquer le théâtre dans la rue, c'est convoquer dans l'espace public, espace du politique, un rassemblement d'individualités formant de manière éphémère un groupe. C'est ce qui explique qu'artistes et professionnels voient dans l'investissement de l'espace public un procédé susceptible de tisser un être ensemble dans la ville. Le théâtre de rue ambitionne 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

---

<sup>865</sup> SCHENBELIN, Bruno. Entretien. op.cit.

<sup>866</sup> LAMIZET, Bernard. op.cit., p.84 et p.85

<sup>867</sup> idem, p.226

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 la création) d'une part et, d'autre part, un travail sur la question de l'émergence d'une vie redevenue publique (faisant ainsi écho à Richard Sennett qui déplore la disparition de l'homme public). 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 »<sup>868</sup> pour reprendre les termes de Sylvia Ostrowetsky. Le temps de la représentation 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 s'engagent au profit d'un sens commun retrouvé du rire et du charme voire d'une réelle émotion esthétique. »<sup>869</sup> Le choc affectif puissant d'un spectacle rassemblerait, même de manière éphémère, les individus atomisés en un ensemble, un groupe d'appartenance, un collectif. Le conditionnel est de rigueur car tous les spectacles créés en rue ne sont pas à même de générer un tel effet. 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 fait pas de doute : pendant le temps de la représentation, les acteurs 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. Quelle est cependant la nature du lien créé ? Comment survit-il à la fin de la représentation ?

### 1.2.2. *Quelle efficace dans l'espace public ?*

Prise de parole dans la rue, réappropriation de l'espace public, redécouverte de la ville, convocation d'un être-ensemble, constitution d'une mémoire collective et urbaine à travers leurs spectacles... Le projet des artistes de rue a le mérite d'être ambitieux. Le théâtre de rue fonde son action sur une conception de l'espace public héritée d'Habermas<sup>870</sup>. 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 la plupart des artistes, jouer dans la rue revêt une dimension fondamentalement politique. Quel est l'efficace de ce projet ? Le terme d'efficace, en apparence pragmatique, souligne qu'il est question ici d'évaluer la portée d'une action artistique. Si le théâtre de rue constitue une médiation

---

<sup>868</sup> OSTROWETSKY, Sylvia. « Présentation. » *Rue de la Folie*, 1999, n°4, Dossier spécial « Paradoxes et métamorphoses de l'espace urbain. », p.4

<sup>869</sup> idem

<sup>870</sup> HABERMAS, Jürgen. *L'espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*. Paris : Payot, 1986

esthétique potentiellement puissante, puisque pouvant s'adresser à un grand nombre, peut-on pour autant affirmer qu'il donne naissance à un espace public critique ?

La récurrence de la figure du retour, analysée par Philippe Chaudoir, est frappante dans le discours des artistes, comme des spectateurs d'ailleurs. La figure du retour induit nécessairement un avant : à quel modèle antérieur de ville idéale revenir ? A-t-il existé une cité où l'espace public était habité, où il était le lieu de rencontres, d'échanges, sorte de Babylone merveilleuse où les habitants bienheureux vivaient ensemble dans une ville accueillante, organisée autour de l'homme ? Pierre Sonrel, architecte, gagne à être cité longuement pour la description qu'il fait de cette cité mythique.

« [P]lus une cité est grande, plus les habitants se trouvent isolés ; ce phénomène prend dans notre civilisation une ampleur aux conséquences tragiques, tant par l'importance de nos concentrations que par nos méthodes de communication entre individus. Dans les villes anciennes, à l'annonce d'une nouvelle tous les gens sortaient dans la rue pour en prendre connaissance. Il y avait des rassemblements, des mouvements de foule, une fièvre collective. Aujourd'hui, on assiste dans les mêmes circonstances au mouvement inverse : dès qu'il y a un événement important il est annoncé à la radio ou à la télévision, en quelques minutes les rues se vident et tout le monde rentre chez soi ; la ville semble morte.

Ce phénomène est grave parce que le sens civique, le contact entre citoyens qui constitue une unité urbaine tend à s'émousser. Aussi apparaît-il comme nécessaire de créer des lieux et des motifs de rassemblement nouveaux pour remplacer ce qu'étaient encore récemment la sortie de l'église, les bals, les concerts publics, la promenade : toutes sortes d'événements qui n'existent plus, remplacés par la sortie en voiture individuelle hors de la ville. Si bien que se trouvant devant le phénomène du théâtre, on se demande s'il n'est pas le seul qui reste et qui puisse procurer l'occasion de rassembler cette population et d'orienter son unité spirituelle.

Actuellement, les critiques abondent sur les cités nouvelles que nous faisons et qui n'ont pas « d'âme ». »<sup>871</sup>

Le théâtre de rue peut-il être l'un de ces lieux de rassemblement entre citoyens dont Pierre Sonrel regrette la rareté ? Si l'espace public est un espace du politique (ne sort-on pas défilé dans la rue pour manifester son mécontentement ?) et si le théâtre de rue y convoque un rassemblement d'individualités, peut-on pour autant affirmer qu'y apparaît une communauté de citoyens ? « Le projet de renouer avec une vie publique absente passe, chez les artistes de rue, par une logique de captation des flux. L'espace public y est donc avant tout l'espace du public en tant que collectif instantané. »<sup>872</sup> Le théâtre de rue aspire à faire naître des temps de possibles pendant lesquels la rue n'est plus un simple lieu de passage mais un espace de rassemblement, classes sociales et catégories d'âge confondues. « Les artistes de rue

---

<sup>871</sup> SONREL, Pierre. « L'architecte de théâtre et la cité. » in BABLET, Denis. JACQUOT, Jean. (sous la direction de) op.cit., p.73

<sup>872</sup> CHAUDOIR, Philippe. op.cit., p.242 (souligné par l'auteur)

voudraient alors recréer, dans un acte volontaire, une société qui aurait disparu (...) avec l'idée que si l'on arrive à la rassembler, si l'on arrive à la faire rêver, si l'on arrive à la mobiliser, elle renouera avec elle-même. (...) A cet égard, leur action politique est réelle. Elle est volonté de rompre avec un « individualisme bourgeois », mais cette volonté est la plupart du temps de l'ordre du non dit. »<sup>873</sup> C'est en ce sens que les artistes de rue rejoignent encore et toujours les finalités des urbanistes : ils cherchent à générer une autre façon de vivre la ville, ensemble. Ces éléments ne remettent pas en cause la capacité réelle et visible du théâtre de rue à rassembler un public. Mais au-delà de cette convocation, 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 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. »<sup>874</sup> 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. Le théâtre de rue se veut donc fédérateur et médiateur. Les différences sociales s'évaporent pour permettre à ce groupe éphémère de vivre une expérience de collectivité. Telle semble être la forme de l'espace public que le théâtre de rue cherche à revivifier.

### *1.2.3. De la nature du lien créé par le théâtre de rue*

Certains diffuseurs ou élus politiques, satisfaits (parfois à juste titre) des effets d'une politique culturelle fondée sur les arts de la rue sur leur territoire, sont prompts à déclarer que ceux-ci créent du lien social. Si, dans le temps de l'événement, le théâtre de rue génère bien un lien, il serait abusif de le qualifier de social. Le lien social renvoie à ce qui, profondément, noue le pacte des relations au sein de la société. Un sentiment d'appartenance éphémère est susceptible d'émerger dans le temps de la représentation, correspondant à la logique de médiation instaurée. De manière critique, Philippe Chaudoir se demandait lors d'un entretien réalisé en 2001 si cet intense sentiment d'appartenance ne pouvait pas être comparé à l'euphorie provoquée par la victoire de l'équipe de France à Coupe du Monde de football en 1998. Le partage de cet instant s'inscrit dans le registre de la « commémoration, la

---

<sup>873</sup> CHAUDOIR, Philippe. op.cit., p.242 et p.243

<sup>874</sup> id., p.243

construction collective d'identité »<sup>875</sup>. La participation à un espace commun, l'émergence d'un groupe collectif uni relève de « l'identité fusionnelle »<sup>876</sup>. Cette piste, qui entre en résonance avec le goût exprimé par les spectateurs pour le festif et le collectif caractéristiques des festivals de rue, n'est pas la seule à explorer. Les spectateurs se révèlent également demandeurs d'une rencontre avec l'autre et expriment un mal-être quant à la dislocation du lien entre tous. Dans cette logique, l'exploration de la nature du lien créé par le théâtre de rue exige de s'intéresser de près aux multiples expériences intégrant au cœur du projet l'implication des populations (et non des spectateurs) et ce dans la durée, sortant dès lors d'une logique pure de diffusion. Le théâtre de rue pourrait-il alors être abordé comme un provocateur de contacts entre des individus atomisés ? Sur du long terme, le théâtre de rue est-il en mesure de créer une forme de lien social ? Laquelle et comment ?

## **2. Vers une acculturation du public ?**

La perspective de recherche que représentent les répercussions de la convocation du théâtre de rue dans l'espace public éloigne temporairement du spectateur lui-même pour focaliser davantage sur le citoyen. D'autres effets que le théâtre de rue est susceptible de générer conduisent à revenir au spectateur lui-même. Engendre-t-il un processus d'acculturation ? Ses spectateurs sont-ils déjà ou deviennent-ils acquis à la cause culturelle ? Quels effets de mémoire les spectacles de rue provoquent-ils à long terme ?

### **2.1. Le théâtre de rue amène-t-il des publics novices aux pratiques culturelles ?**

#### *2.1.1. Un contexte de démocratisation culturelle en souffrance*

La question de la quête de nouveaux publics par le théâtre de rue s'inscrit dans la problématique bien plus globale de la démocratisation culturelle que Jean Caune décrit comme « une médiation à bout de souffle »<sup>877</sup>. Comme le démontrent les enquêtes notamment réalisées par le DEPS sur les pratiques culturelles des Français, le bilan de la démocratisation culturelle, axe politique fondateur du ministère de la Culture, est amer. Il se fonde sur deux tendances majeures, étroitement liées. La première modification profonde est le déclin de « la cohérence du modèle de la « culture cultivée » »<sup>878</sup>. Olivier Donnat identifie trois séries de mutations qui ont profondément renouvelé « les mécanismes de consécration et de

---

<sup>875</sup> GONON, Anne. op.cit. (2001), p.86

<sup>876</sup> idem

<sup>877</sup> CAUNE, Jean. La démocratisation culturelle. Une médiation à bout de souffle. Grenoble : PUG, 2006

<sup>878</sup> DONNAT, Olivier. « Présentation. » in DONNAT Olivier. (sous la direction de) *Regards croisés sur les pratiques culturelles*. Paris : La Documentation Française, 2003, p.26

légitimation à l'œuvre dans le monde de l'art et de la culture » : la « diversification de l'offre culturelle institutionnelle » et la « relative légitimation de genres et d'arts jusqu'alors « illégitimes » (auxquels appartiennent directement les arts de la rue, longtemps catégorisés au sein du ministère sous l'étiquette « d'arts émergents ») ; la « massification scolaire » et la « montée en puissance des médias comme système référentiel »<sup>879</sup>. Or la conception de la culture de Malraux reposait très clairement sur « une division stricte entre arts majeurs et arts mineurs »<sup>880</sup>. Lui a succédé, notamment dans les années 80 lorsque Jack Lang est ministre de la Culture, une politique « ambiguë où le discours faisait la part belle à des formes d'expression artistiques nouvelles ou considérées jusqu'alors mineures mais où la réalité budgétaire continuait à accorder la priorité aux formes d'expression traditionnelles et aux grandes institutions »<sup>881</sup>. Là encore, le secteur des arts de la rue semble être emblématique puisqu'il bénéficie certes depuis les années 90 d'une politique publique mise en avant par le ministère, mais les budgets qui lui sont attribués restent négligeables au regard des sommes allouées aux autres disciplines du spectacle vivant français<sup>882</sup>. Outre ce bouleversement profond de la hiérarchie culturelle, Olivier Donnat se résigne à poser la question lancinante, aujourd'hui encore sans réponse, deuxième tendance majeure identifiée.

« Comment (...) ne pas admettre qu'une grande partie des objectifs poursuivis par la politique culturelle française (soutien à la création, amélioration des conditions de vie des artistes, mise en valeur du patrimoine, aménagement culturel du territoire...) ont été atteints ? Et en même temps, comment ne pas reconnaître que les efforts consentis pour convertir le plus grand nombre à l'amour de l'art sont restés largement vains ? »<sup>883</sup>

Le chercheur constate l'ambiguïté initiale du projet de démocratisation culturelle. Le terme recouvrait plusieurs réalités en opposition potentielle sur le terrain : augmenter le nombre de pratiquants, modifier la composition socio-démographique des publics en « attirant prioritairement les catégories (...) les moins portées vers l'art » et fidéliser « les nouveaux

---

<sup>879</sup> DONNAT, Olivier. « Présentation. » op.cit., p.26

<sup>880</sup> DONNAT, Olivier. « La question de la démocratisation dans la politique culturelle française. » *Modern & Contemporary France*, 2003, volume 11 n°1, p.11

<sup>881</sup> idem

<sup>882</sup> En 2004, le montant des financements alloués par le ministère de la Culture en faveur des arts de la rue s'élève à 6 626 263 €. La même année, le montant alloué aux arts de la piste est de 11 695 274 €. « Arts de la rue, arts de la piste. Les chiffres clés 2005. » *Les cahiers HorsLesMurs*, n°32, 2006. A titre de référence, le Théâtre National de Strasbourg reçoit alors une subvention de fonctionnement de 8 millions d'euros. En 2005, 225 compagnies de danse subventionnées reçoivent 6,1 millions d'euros et la subvention de fonctionnement de l'Opéra national de Paris est de 96,2 millions d'euros (plus de 1500 emplois permanents). *Statistiques de la culture. Chiffres clés. Edition 2007*. Paris : La documentation française, 2007. Dans le cadre du Temps des arts de la rue, l'objectif est d'atteindre un montant alloué aux arts de la rue de 12 millions d'euros en 2007.

<sup>883</sup> DONNAT, Olivier. « La question de la démocratisation dans la politique culturelle française. » op.cit., p.2

venus pour en faire un public à la fois connaisseur et régulier »<sup>884</sup>. La dimension messianique du projet (les non-initiés se verraient éclairés par la grâce du simple contact avec une œuvre d'art et d'esprit) a introduit la fragilité en son sein. Donnat démontre comment l'enrichissement progressif du projet initial n'aura eu pour conséquence directe que de le rendre de plus en plus confus sous l'enchevêtrement de dispositifs, nouvelles politiques et axes de développement multipliés. La situation relève aujourd'hui du *statu quo* et seul un choix d'orientation clair et fort permettrait de sortir de l'impasse. Il faudrait dans un premier temps admettre que « l'entreprise de soutien aux professionnels et aux institutions artistiques et celle de démocratisation ne sont pas indissociablement liées »<sup>885</sup>. Dans un second temps reconnaître que l'objectif de démocratisation, s'il est réellement poursuivi, exige des moyens qui ne lui ont, en réalité, encore jamais été attribués. Donnat va jusqu'à proposer l'abandon du terme « démocratisation » désormais porteur de trop de paradoxes, au profit de la mise en œuvre d'une politique assumée de « discriminations positives (...) puisque chacun sait bien que chercher à « convertir » les personnes les moins portées vers l'art exige plus de temps, d'énergie et de pouvoir de conviction et par conséquent réclame plus de moyens »<sup>886</sup>.

### 2.1.2. Contamination ou segmentation ?

Dans ce contexte morose, la question de l'effet du théâtre de rue sur les pratiques culturelles des spectateurs se pose. Comme le pointent les enquêtes à disposition à ce jour, le public des festivals d'arts de la rue est, schématiquement, composé de trois catégories de publics. Des spectateurs aux pratiques culturelles déjà développées intègrent les arts de la rue à la palette de leurs activités. Des spectateurs n'ayant par ailleurs pas, ou très peu, de pratiques culturelles font l'expérience de l'art au travers des spectacles de rue. Pour ceux-là, c'est souvent la présence sur leur territoire d'habitation d'un festival ou d'une saison de diffusion qui produit un effet de levier. Enfin, les arts de la rue se sont constitués un public de fans, les « aficionados » révélés par l'enquête du réseau Eunetstar. Parmi ces adorateurs du secteur, certains ont des pratiques culturelles (et appartiennent donc de fait également à la première catégorie) tandis que d'autres n'en ont pas (ils appartiennent pour leur part à la seconde). Ces premiers éléments sont déjà riches d'enseignement quant à la composition du public du secteur. Pour autant, la présente recherche conduit à formuler d'autres pistes à explorer car « la liste des questions n'ayant jusqu'à présent reçu que très peu de réponses est longue »<sup>887</sup>.

---

<sup>884</sup> DONNAT, Olivier. « La question de la démocratisation dans la politique culturelle française. » op.cit., p.4

<sup>885</sup> idem, p.10

<sup>886</sup> id., p.11

<sup>887</sup> DONNAT, Olivier. « Présentation. » op.cit., p.19

Quelle « concurrence » les « nouvelles pratiques » (audiovisuelles, activités artistiques amateur, arts émergents, etc.) font-elles « peser sur les anciennes » (la culture dite cultivée) et « peut-être plus fondamentalement encore » quels « effets (...) les premières exercent[-elles] sur les secondes »<sup>888</sup> ? « Quels sont les liens, s'interroge Olivier Donnat, par exemple, entre la fréquentation de spectacles de rue et celle des théâtres et salles de concert, ou entre la pratique amateur d'une activité artistique et la fréquentation des œuvres des professionnels du domaine concerné ? (...) Peuvent-elles dans certains cas s'y substituer ou au contraire constituer un nouveau mode d'accès aux œuvres ? »<sup>889</sup>

Si le bouleversement profond de la hiérarchie des œuvres, et donc des consommateurs et des modes de réception, minore la théorie de la légitimité culturelle formulée par Pierre Bourdieu dès les années 60, le manque de reconnaissance dont souffre le théâtre de rue démontre qu'une logique de légitimation artistique est toujours à l'œuvre. La question qui reste pour le moment sans réponse est celle de la circulation des publics entre le théâtre de rue et les autres pratiques culturelles. Le théâtre de rue, et les arts de la rue en général, confirment-ils la dissonance<sup>890</sup> des profils des individus identifiée par Bernard Lahire ? S'insèrent-ils dans la vaste perméabilité des goûts artistiques et pratiques culturelles ? Trop peu de spectateurs ont été rencontrés pour permettre une généralisation fiable mais les entretiens réalisés démontrent (dans une mesure relative) cette perméabilité, tout en soulignant que certaines logiques de justification continuent d'agir, essentiellement parmi les individus ayant le moins de pratiques culturelles. Il faudrait, à ce stade, pouvoir établir dans quelle mesure la pratique des spectacles de rue conduit certains spectateurs à développer d'autres pratiques culturelles. Comment les individus ayant déjà des pratiques culturelles intègrent-ils quant à eux le théâtre de rue à leur palette ? Pourquoi certains individus ayant des pratiques culturelles n'intègrent-ils pas le théâtre de rue à leurs pratiques ? Pourquoi les individus n'ayant aucune pratique culturelle ne se rendent-ils pas aux spectacles de rue ?

---

<sup>888</sup> idem

<sup>889</sup> id., p.18 et p.19

<sup>890</sup> LAHIRE, Bernard. La culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi. Paris : La Découverte, 2004

## 2.2. Carrières et mise en mémoire, effets à long terme

### 2.2.1. Parcours de spectateurs

Au-delà de la problématique (certes importante) de la circulation des publics et d'un éventuel processus de contamination entre théâtre de rue et autres pratiques culturelles, la question de l'acculturation des spectateurs est majeure. L'amour de l'art<sup>891</sup> n'est pas inné. Pierre Bourdieu rejette un présupposé naturaliste qui ferait de la pratique culturelle et des goûts en matière d'art un élan fondé sur des perceptions personnelles *a priori* non explicables. « Système historiquement constitué et fondé dans la réalité sociale, cet ensemble d'instruments de perception qui constitue le mode d'appropriation des biens artistiques (et, plus généralement, des biens culturels) dans une société donnée, à un moment donné du temps, ne dépend pas des volontés et des consciences individuelles et s'impose aux individus singuliers, le plus souvent à leur insu, définissant les distinctions qu'ils peuvent opérer et celles qui leur échappent. »<sup>892</sup> « C'est dire, poursuit Bourdieu, que la rencontre avec l'œuvre d'art n'a rien du coup de foudre que l'on veut y voir d'ordinaire et que l'acte de fusion affective, d'*Einfühlung*, qui fait le plaisir d'amour de l'art, suppose un acte de connaissance, une opération de déchiffrement, de décodage, qui implique la mise en œuvre d'un patrimoine cognitif, d'une compétence culturelle. »<sup>893</sup> L'individu est doté d'une compétence de récepteur qui lui permet de décoder et déchiffrer telle ou telle proposition artistique. Le spectateur n'est jamais vierge : il arrive chargé d'une histoire et d'une aptitude qui ne sont pas sans déterminer sa perception du spectacle et, dans un second temps, son appropriation. Cette recherche ne fait qu'effleurer cette question entre les lignes des entretiens qui révèlent des carrières de spectateurs au détour de références à d'autres spectacles. Comment ce catalogue personnel fonctionne-t-il ? Comment s'articule-t-il avec les codes et représentations sociales dont les poids est considérable dans la lecture d'un spectacle ? Comment la réception et l'interprétation sont-elles façonnées par ce socle individuel ? Le tracé de ces carrières culturelles de spectateurs permettrait, en contrepoint, de découvrir comment se fonde une culture du théâtre de rue. Quels spectacles peuvent être identifiés comme fondateurs ? Pourquoi le sont-ils ? Si le secteur est encore jeune, certaines créations relèvent déjà de classiques et la notion de répertoire émerge progressivement. Une approche des carrières de spectateurs de rue ferait apparaître en négatif les logiques de constitution de l'histoire d'un champ artistique.

---

<sup>891</sup> BOURDIEU, Pierre. *L'amour de l'art : les musées européens et leur public*. Paris : Minuit, 1969

<sup>892</sup> idem, p.75

<sup>893</sup> BOURDIEU, Pierre. op.cit. (1979), p.II

### 2.2.2. Mise en mémoire

Les témoignages d'habitants recueillis par Dominique Deluze dans deux documentaires réalisés<sup>894</sup> autour du *Géant* du Royal de Luxe constituent les premières pistes d'un sujet à approfondir. Comment un spectacle continue-t-il de vivre dans l'esprit d'un spectateur ? Quelle empreinte peut-il laisser dans la mémoire de celui-ci ? Les études de cas ont démontré combien, en dépit de tendances de réception globales dues à la mise en scène et donc à la proposition artistique elle-même, des logiques de réception individuelles et subjectives sont à l'œuvre. Cette « problématique de l'écart »<sup>895</sup> conduit à envisager le spectateur comme celui qui parachève la création. Ce parachèvement survit au spectacle, bien après l'arrêt de son exploitation, dans la mémoire du spectateur, dans le discours qu'il tient sur ce spectacle et dans l'histoire de la création qu'il perpétue. C'est ce que Piergiorgio Giacchè dénomme « l'héritage »<sup>896</sup> déposé par l'œuvre.

« Pour un spectateur, les souvenirs du théâtre, les souvenirs décisifs ne se conjuguent jamais au passé : ils appartiennent à ce qui le fonde, l'organise et le nourrit. Ils constituent sa véritable bibliographie personnelle qu'il porte avec soi, tel un autre Diogène et, comme le cynique grec, il regarde le présent dans cette perspective. Prisonnier et en même temps libre, il fait du « temps retrouvé » sa condition : non pas le temps individuel, mais le temps du théâtre dont il a été témoin et qui l'a constitué. La mémoire trie, mais aussi produit une sorte de présent permanent qui nous permet d'actualiser les traces des spectacles, qui pareils aux rêves de Prospéro, nous constituent. Parfois, effet secondaire de cette mémoire fondatrice, nous sacrifions le présent sur l'autel de l'exemplarité rencontrée et vécue jadis. »<sup>897</sup>

Les spectateurs ayant vu le *Voyage en terre intérieure* du Théâtre du Voyage Intérieure s'en souviennent comme si c'était hier<sup>898</sup>. Une spectatrice fait référence à *L'Histoire de France* de Royal de Luxe vu enfant<sup>899</sup>. Des Havrais transcendés par la rencontre avec le *Géant* assurent

---

<sup>894</sup> DELUZE, Dominique. op.cit.

<sup>895</sup> « A l'intersection, ou à la charnière, entre l'œuvre singulière qui vaut comme objet artistique et l'appropriation du phénomène artistique comme jouissance ou comme moyen d'expression, la culture est directement impliquée par la problématique de l'écart. L'écart entre l'œuvre et les publics, entre les créateurs et le pouvoir politique, entre les professionnels et le secteur associatif qui leur accorde la légitimité, entre la fonction poétique de l'objet mis en circulation et sa signification pour le destinataire... Mais aussi l'écart propre à toute expression artistique : entre ce qu'elle veut dire et ce qui en est perçu. » CAUNE, Jean. *La culture en action. De Vilar à Lang : le sens perdu*. Grenoble : PUG, 1992, p.21 (souligné par l'auteur)

<sup>896</sup> GIACCHE, Piergiorgio. op.cit., p.28

<sup>897</sup> BANU, Georges. « Dépense anarchique et liberté proxémique. » op.cit., p.18

<sup>898</sup> Plusieurs spectateurs avec qui des discussions informelles ont été nouées à l'issue de représentations de *Je cheminerai toujours* avaient vu *Le Voyage en terre intérieure* et s'en souvenaient avec émotion. La plupart étaient convaincus d'avoir vu le spectacle il y a peu et étaient étonnés de réaliser qu'ils l'avaient vu, pour certains, six ans plus tôt, lors de sa création à Aurillac en 2000.

<sup>899</sup> « [I]l y en a un [spectacle] qui a bouleversé ma vie... qui m'a vraiment donné envie de faire du théâtre... C'était à Amiens, en... 92. (...) C'était Royal de Luxe. C'était extraordinaire. C'était *L'histoire de France*. C'était un immense livre. J'avais 9 ans. Non, j'avais peut-être plus. 10 ou 12 ans. J'étais là, sur cette grande place à Amiens et il y avait ce livre et les pages qui passaient... Il y avait des explosions, il y avait des feux

qu'ils s'en souviendront toute leur vie<sup>900</sup> tandis qu'une adolescente parle de transmettre cette histoire à d'autres<sup>901</sup> pour perpétuer le rêve. Quelles sont les logiques de mise en mémoire d'un spectacle ? Une telle voie de recherche s'annonce à la fois passionnante et délicate car la mémoire spectatrice est un phénomène complexe, comme le souligne Roger Deldime.

« Processus dynamiques et évolutifs, les souvenirs théâtraux sont fonction des caractéristiques propres à chaque spectacle mais aussi des caractéristiques propres à chaque spectateur qui opère des choix, interprète, modifie, reconstruit... et oublie. On y lit notamment l'apport de l'intelligence, de la logique, l'importance de l'affectivité, l'influence des normes éthiques, sociales et culturelles, l'interférence de toute une personnalité complexe et contradictoire qui évolue et fait évoluer les souvenirs. (...) Le plaisir que procure globalement un spectacle, joue un rôle capital dans la construction des traces mémorielles. On touche ici à une dimension importante de la mémoire : la composante affective. L'adhésion affective recule l'échéance de l'oubli, le désintéret l'anticipe. »<sup>902</sup>

Du point de vue de la nature du lien convoqué par le théâtre de rue comme des effets perpétués par lui sur les spectateurs, les pistes abordées jusqu'à présent relèvent de l'ordre des répercussions. Elles permettent de s'extirper du contexte réduit de la représentation théâtrale et de sortir de la stricte dialectique du spectateur pour tenter d'imaginer ce que produit le théâtre hors du temps du spectacle. Pour Marie-Madeleine Mervant-Roux, il ne faut pas dissocier « le spectacle des échos qui en parviendront après. Dans cette perspective étendue, le spectateur est moins celui qui regarde un spectacle que celui qui, beaucoup plus tard, y aura assisté, il est une figure faite de strates de mémoire. »<sup>903</sup> La problématique de la mise en mémoire permettrait d'aborder comment l'expérience du spectateur nourrit sa vie de citoyen et *vice versa*. Quelles passerelles entre l'état éphémère et le réel au dehors ?

---

d'artifice, il y avait Jeanne d'Arc qui était découpée... Oh la la ! Et j'étais dedans, j'étais complètement dedans. Ça, c'est vraiment un spectacle dont je me souviendrai je pense toute ma vie. » (J2)

<sup>900</sup> « C'est quelque chose qui vous reste en mémoire ce truc-là, je veux dire, c'est pas quelque chose qu'on vit tous les jours et qui... ça laisse un souvenir... Je crois que c'est quelque chose que je me souviendrai quand j'aurai 100 ans quoi. » Une Havraise, extrait du documentaire *Le Géant tombé du ciel. Le dernier voyage*. DELUZE, Dominique, op.cit. « C'est comme certains ont un jouet qu'ils gardent toute leur vie, bon, moi c'est cette histoire que je garde au fond de moi-même et qui va me marquer jusqu'à le restant de mes jours. » Un Havrais. idem

<sup>901</sup> « Je le raconterai à des enfants quand je serai vieille. Je leur dirai qu'il y a une légende qui est venue, j'essaierai de leur expliquer au mieux pour qu'ils rêvent comme moi j'ai rêvé. » Une adolescente Havraise. Id.

<sup>902</sup> DELDIME, Roger. « Réception théâtrale et sociologie du spectateur. » in DELDIME, Roger. (sous la direction de) *Le quatrième mur : regards sociologiques sur la relation théâtrale*. Carnières : Promotion théâtrale, 1990, p.52

<sup>903</sup> MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. op.cit. (2006), p.30

## II. Le théâtre de rue est-il populaire ?

Se penchant sur les potentielles filiations historiques du théâtre de rue, chercheurs, artistes ou journalistes puisent pour certains dans une Grèce antique dionysiaque quand d'autres optent pour un passé beaucoup plus récent ancré dans la contestation des années 70. Alors que le secteur nourrit un discours largement fondé sur la volonté de toucher un public extrêmement large et que le théâtre de rue se caractérise par une décentralisation originelle, la décentralisation théâtrale et l'aventure du théâtre populaire n'ont encore jamais été envisagées comme une filiation qui représente pourtant une piste de recherche féconde. Les bases d'une telle réflexion sont ici avancées, soulignant combien la notion de « populaire » est centrale à la problématique du public du théâtre de rue. Cette piste de recherche, si elle peut sembler éloignée des approches développées dans la première partie de ce chapitre, ne l'est pas tant que ça : au cœur de la réflexion demeure le spectateur.

### 1. Décentralisation et théâtre populaire : un héritage

« Les voix des prophètes, André Malraux, (...) Jean Vilar... se sont tues. Elles ne résonnent plus guère dans les cités de béton ou dans les banlieues, lieux d'exclusion. La culture, comme intervention sociale et production de sens, est passée de mode. Place dès les années 80 à la communication. Celle-ci ne s'encombre ni d'idéologie ni d'exigence de sens : il faut plaire et rapidement ; il faut établir le contact et massivement. »<sup>904</sup>

#### 1.1. Logiques de décentralisation

##### 1.1.1. Impulser une dynamique sur les territoires

Dès 1945, Jeanne Laurent pose les objectifs d'une politique théâtrale ambitieuse. Selon elle, la justification du déploiement d'une politique artistique étatique tient à l'article 13 du préambule de la Constitution Française de 1946 qui garantit l'égal accès de l'enfant et de l'adulte à la culture<sup>905</sup>. Jeanne Laurent définit alors le sens de la décentralisation selon trois points que sont « l'élargissement du public ; (...) l'appropriation du patrimoine ; (...) la création de nouvelles œuvres »<sup>906</sup>. La décentralisation théâtrale va fonder le lit d'émergence d'une volonté d'action culturelle. Elle s'organise autour de quatre axes de développement ici résumés. La notion d'implantation locale dans un contexte politique précis est un principe de

---

<sup>904</sup> CAUNE, Jean. op.cit. (1992), p.18

<sup>905</sup> « La Nation garantit l'égal accès de l'enfant et de l'adulte à l'instruction, à la formation professionnelle et à la culture. L'organisation de l'enseignement public gratuit et laïque à tous les degrés est un devoir de l'Etat. » Article 13 du préambule de la Constitution Française de 1946.

([www.legifrance.gouv.fr/html/constitution/const02.htm](http://www.legifrance.gouv.fr/html/constitution/const02.htm))

<sup>906</sup> CAUNE, Jean. op.cit. (1992), p.59

base. « L'implantation est le fait de pionniers, remarque Jean Caune : c'est dire que l'intégration dans la réalité locale est toujours problématique. Elle doit tenir compte des inerties et des résistances de tous ordres et, en même temps, innover pour convaincre et gagner les esprits, aussi bien ceux des décideurs politiques que des représentants syndicaux ou encore des responsables associatifs. »<sup>907</sup> Le deuxième axe (qui est en réalité le premier) est la conquête du public. « La prise de conscience de cette ardente obligation et les savoir-faire pour la réaliser sont un des acquis de la décentralisation. »<sup>908</sup> Si c'est plutôt l'apparition de la notion de « non-public » sous la plume de Francis Jeanson<sup>909</sup> dans le manifeste de Villeurbanne<sup>910</sup> qui fera émerger le « problème public »<sup>911</sup>, la question de l'élargissement est au cœur du projet de décentralisation. Le troisième axe consiste en la prolongation de l'activité théâtrale « avec d'autres expressions ou d'autres supports, en raison de la demande du public et de la nécessité d'accompagner la production et la diffusion théâtrales en l'absence d'autres structures culturelles »<sup>912</sup>. Le dernier axe rappelle que l'implantation locale est « un élément et un agent de mission nationale, c'est-à-dire comme la partie d'un réseau »<sup>913</sup>.

### *1.1.2. Le théâtre de rue, un théâtre du terrain*

La brève évocation des principes de la décentralisation dramatique énoncée par Jeanne Laurent a ici une vertu pédagogique. Elle constitue une grille de lecture utile (bien que chronologiquement décalée) quant à la dynamique de territoire très forte propre au théâtre de rue. Alors que la décentralisation et la progressive fondation d'une politique culturelle à compter de la création du ministère des Affaires Culturelles en 1958<sup>914</sup> se caractérisent par des logiques d'impulsion du centre vers la périphérie (de Paris vers la province), le théâtre de rue, et les arts de la rue de manière globale, sont nés sur le terrain, implantés dans des

---

<sup>907</sup> CAUNE, Jean. op.cit. (1992), p.63 et p.64

<sup>908</sup> idem, p.64

<sup>909</sup> JEANSON, Francis. *L'action culturelle dans la cité*. Paris ; Seuil, 1973

<sup>910</sup> En mai 1968, les directeurs de théâtres populaires et des Maisons de la culture réunis au Théâtre de la Cité, dirigé par Roger Planchon à Villeurbanne, contestent une autonomie possible de l'action culturelle vis-à-vis de la lutte politique et l'universalité de la culture, idées qui constituent alors les bases idéologiques du ministère d'André Malraux. Ils signent le 25 mai la déclaration de Villeurbanne où figure le terme « non-public ».

<sup>911</sup> « Il y a d'un côté le public, notre public et peu importe qu'il soit selon les cas actuel ou potentiel (c'est-à-dire susceptible d'être actualisé au prix de quelques efforts supplémentaires sur le prix des places ou sur le volume du budget publicitaire) ; et il y a de l'autre un non-public : une immensité humaine composée de tous ceux qui n'ont encore aucun accès ni aucune chance d'accéder prochainement au phénomène culturel. » JEANSON, Francis. Cité par LACERENZA, Sabine. « L'émergence du « non-public » comme problème public. » in ANCEL, Pascale. PESSIN, Alain. (sous la direction de) *Non-publics. Les arts en réception. Volume I*. Paris : L'Harmattan, 2004, p.41

<sup>912</sup> idem, p.64

<sup>913</sup> id.

<sup>914</sup> Voir notamment URFALINO, Philippe. *L'invention de la politique culturelle*. Paris : Hachette, 2004

territoires. Si la moitié des compagnies répertoriées par le guide-annuaire *Le Goliath* sont installées en territoire francilien, la région Ile-de-France reste peu dotée en termes de production et diffusion. La politique menée par le ministère en faveur du secteur s'est largement développée en réponse aux demandes émanant du terrain. Une étude plus précise reste à mener sur les dynamiques d'émergence du secteur mais il apparaît qu'elles sont le fait d'acteurs locaux qui décident d'entrer en action sur leur territoire, dans un premier temps loin de toute logique de reconnaissance et de rayonnement national. Les festivals Chalon dans la rue et Aurillac, devenus de véritables vitrines internationales du secteur artistique, sont l'un comme l'autre nés d'initiatives locales qui, progressivement, ont vu leurs moyens monter en puissance. L'émergence de compagnies comme de festivals n'est pas l'apanage des grandes villes. Si Bordeaux, Toulouse ou Nantes accueillent de nombreuses compagnies, les artistes sont répartis sur tout le territoire français, avec une nette prédilection pour le sud de la France. Le théâtre de rue et ses artistes semblent avoir le goût des milieux urbains à échelle humaine, comme s'ils investissaient des villes possibles à prendre<sup>915</sup>. La problématique de l'implantation locale inscrite dans la logique de la décentralisation se situe de manière naturelle au cœur des projets des artistes et diffuseurs de rue. Le théâtre de rue ne connaît en somme aucun problème de décentralisation. En revanche, sa centralisation (sa reconnaissance par les pouvoirs publics) pose question. La mise en réseau du secteur (notamment par le biais de la création de la Fédération) a permis de faire émerger des besoins nationaux qui ne trouvaient pas de réponse à l'échelle locale. L'avenir du théâtre de rue n'est pas à la centralisation mais à une décentralisation encore approfondie. La récente multiplication de projets de diffusion en milieu rural permet d'ailleurs d'envisager le théâtre de rue comme un outil de réactivation d'une irrigation du territoire à une époque où le constat de l'échec de la démocratisation atteste que la construction d'équipements culturels, même offrant des politiques tarifaires avantageuses, ne suffit pas à rencontrer le public écarté.

---

<sup>915</sup> La ville de Paris, à ce titre, demeure une imprenable forteresse. Le Royal de Luxe, qui a pourtant joué sa création 2006 *L'histoire du sultan des Indes sur son éléphant à voyager dans le temps* à Londres n'a jamais été en mesure d'obtenir les autorisations nécessaires à la représentation du *Géant* dans la capitale. Les quelques opérateurs de diffusion présents sur la capitale (comme le festival Onze Bouge ou 2rue2cirque par exemple) investissent souvent des quartiers piétonniers ou des espaces non ouverts à la circulation automobile, les demandes d'interdiction de circuler étant presque systématiquement refusées.

## 1.2. Romain Rolland, Copeau, Vilar... des pères inconnus ?

### 1.2.1. Les fondateurs du théâtre populaire

Si décentralisation théâtrale et théâtre populaire ne sont pas « consubstantiels à l'autre », les « valeurs, les hommes, les objectifs et les méthodes qui ont caractérisé ces deux approches se sont très largement échangés »<sup>916</sup>. Robert Abirached rappelle que la « genèse de la décentralisation n'est pas advenue telle une heureuse surprise en 1946-1947. Sa création est arrivée à la suite d'une longue maturation, dont la fondation des centres dramatiques nationaux fut en réalité l'aboutissement. (...) Les hommes qui l'ont conduite sont eux-mêmes les héritiers des « pères fondateurs » qui l'ont traduite dans les faits avant qu'elle ne commence à entrer dans une esquisse de réseau institutionnel. »<sup>917</sup> Les principes fondamentaux d'un théâtre populaire sont ici abordés de façon synthétique. Les spécialistes verront peut-être l'héritage réduit à une peau de chagrin. Il s'agit de poser les bases d'une réflexion qui reste à fournir quant à une filiation envisageable entre les pionniers du théâtre populaire et le théâtre de rue. Dans un article consacré à Jacques Copeau<sup>918</sup>, Robert Abirached cerne les lignes directrices de l'émergence d'un théâtre populaire, héritier lui-même de la notion de « théâtre du peuple » notamment défendue par Romain Rolland. Au début du XX<sup>ème</sup> siècle, le théâtre en France est « essentiellement bourgeois, au pire sens du terme, et parisien »<sup>919</sup>. Maurice Pottecher (qui a lancé le Théâtre du Peuple en 1895 à Bussang dans les Vosges) comme Jacques Copeau (qui a pour sa part ouvert le Théâtre du Vieux Colombier en 1913 à Paris) et le Cartel opposent théâtre commercial et théâtre de création et refusent « l'accaparement par une classe sociale de l'accès à l'art dramatique »<sup>920</sup>. Dans l'esprit de ces pionniers, le terme de « populaire » ne renvoie pas au prolétariat (il ne s'agit pas de produire un théâtre pour ouvriers<sup>921</sup>) mais à la nation même dans toute sa diversité. Romain Rolland et Firmin Gémier considèrent les mots « populaire » et « national » comme « jumeaux : le théâtre est un art qui rassemble ce qui n'aurait pas dû être séparé, en réintégrant les exclus de

---

<sup>916</sup> CAUNE, Jean. op.cit. (2006), p.65

<sup>917</sup> ABIRACHED, Robert. La décentralisation théâtrale. 1. Le Premier Age 1945-1958. Arles : Actes Sud, 1992, p.13

<sup>918</sup> ABIRACHED, Robert. « Des premières semilles aux premières réalisations. Les précurseurs : Jacques Copeau et sa famille. » in ABIRACHED, Robert. idem, pp.15-21

<sup>919</sup> idem, p.15

<sup>920</sup> id., p.16

<sup>921</sup> C'est ce que défend Vilar en 1949, récusant la notion de « théâtre du peuple ». « Il n'y a pas, il ne peut pas y avoir de nos jours, un « théâtre de l'ouvrier ». Il n'y a pas un théâtre des métallurgistes possible. Il y a le Théâtre. Réunissons la corporation des crémiers dans un théâtre. Ce ne sera pas à des crémiers que les comédiens s'adresseront, ainsi que l'auteur, par le truchement des comédiens. C'est à des hommes, vous le savez bien, et à des femmes. Le théâtre, certes, doit être ouvert à tous. Il doit être *du* peuple. » VILAR, Jean. « Du spectateur au public. » in *Le théâtre, service public*. op.cit., p.348 (souligné par l'auteur)

l’instruction et de la culture dans la communauté des spectateurs »<sup>922</sup>. Jean Vilar s’inscrira dans cette droite ligne en déclarant vouloir « réunir, dans les travées de la communion dramatique, le boutiquier de Suresnes, le haut magistrat, l’ouvrier de Puteaux et l’agent de change, le facteur des pauvres et le professeur agrégé »<sup>923</sup>. La volonté de permettre aux classes défavorisées de se réapproprier le théâtre dont elles ont été dessaisi est au cœur de la démarche. De Gémier qui fonde le Théâtre National Ambulant en 1910 à Charles Dullin qui prône dès 1938, dans un rapport sur la décentralisation rendue au gouvernement Daladier, l’organisation de tournées en province, tous s’accordent sur le fait qu’il faut sortir de Paris pour rencontrer un nouveau public. D’octobre 1924 à mai 1929, Jacques Copeau met pour sa part en œuvre la première décentralisation fixe en province en s’installant en Bourgogne. Copeau pose les bases, sans dogmatisme aucun, d’un théâtre populaire que Robert Abirached décrit comme une « morale », une « éthique »<sup>924</sup>. Vie quasi monacale, rigueur et frugalité, esthétique du tréteau nu et refus du vedettariat constituent les fondements d’une démarche artistique qui exige du « metteur en scène de ne point chercher prioritairement à se réaliser lui-même dans son travail, mais à se mettre, en « régisseur », à l’écoute des auteurs, des acteurs et du public »<sup>925</sup>. Copeau estime nécessaire de créer un nouveau style de jeu et s’investit dans un choix rigoureux de répertoire, entre classiques et œuvres nouvelles. Pernand-Vergelesses constitue ainsi sans conteste une « pépinière de réformateurs »<sup>926</sup> d’où sortiront les principaux acteurs de la décentralisation.

### 1.2.2. *Qu’est-ce que le théâtre populaire ?*

La renaissance du Théâtre National Populaire en 1951<sup>927</sup>, puis la naissance de la revue *Théâtre Populaire* en 1953, attestent de la vocation affirmée par Jean Vilar d’atteindre un public nouveau. Dans l’esprit de Vilar, la notion de populaire renvoie directement à l’utopie d’un théâtre perçu comme un service public accessible à tous. En héritier de Copeau, il adopte une approche « ascétique du jeu et de la mise en scène »<sup>928</sup>. Il multiplie les innovations dans

<sup>922</sup> ABIRACHED, Robert. op.cit. (1992), p.16

<sup>923</sup> VILAR, Jean. « Programme du Petit Festival de Suresnes, novembre 1951. » Cité par WEHLÉ, Philippa. *Le théâtre populaire selon Jean Vilar*. Arles : Actes Sud, 1981, p.77

<sup>924</sup> ABIRACHED, Robert. op.cit. (1992), p.19

<sup>925</sup> id.

<sup>926</sup> id., p.20

<sup>927</sup> Le Théâtre national populaire a été fondé en 1920 par Firmin Gémier qui le dirigea jusqu’en 1933. Il était alors implanté au Palais de Chaillot. Après le départ de Gémier, la structure traverse une longue période de flottement. Le 1<sup>er</sup> septembre 1951, Jean Vilar, qui a créé quatre ans plus tôt le festival d’Avignon, est nommé à la tête de l’institution qu’il rebaptise Théâtre national populaire (il était entre-temps devenu le Théâtre national du Trocadéro) et qui sera bientôt connu sous le sigle T.N.P. Depuis 1972, le T.N.P. est installé à Villeurbanne. Il est aujourd’hui dirigé par Christian Schiaretti. ([www.tnp-villeurbanne.com](http://www.tnp-villeurbanne.com))

<sup>928</sup> ABIRACHED, Robert. op.cit. (1992), p.14

l'espoir de permettre cette large accessibilité. Ces innovations concernent aussi bien le plateau (sans rideau, sans rampe, sans machinerie) qui s'avance aussi loin que possible dans le public que l'instauration d'une atmosphère décontractée dans le bâtiment. Vilar souhaite que le théâtre soit un lieu convivial où les spectateurs puissent manger et boire un verre. Il imagine des temps de rencontre entre artistes et public autour de débats après le spectacle. Le metteur en scène se saisit du répertoire dont il pense que les grandes œuvres doivent être partagées avec les spectateurs. Du point de vue de l'expérience du spectateur, le théâtre populaire se doit d'être un délasserment. Evoquant Romain Rolland et Brecht, Jean Caune souligne qu'il est « remarquable de penser que la majorité des théoriciens du théâtre ont défendu l'idée que le théâtre ne trouve d'ultime légitimité que dans le plaisir qu'il procure. *Toute la question est de savoir comment ce divertissement peut de surcroît devenir un outil d'éducation.* »<sup>929</sup> Caune résume les trois caractéristiques du théâtre populaire formulées par Romain Rolland (procurer du plaisir, mobiliser des forces spirituelles et éveiller l'intelligence) et démontre combien Vilar les a fait siennes. « Vilar, écrit-il, cherchait le divertissement à travers « un répertoire de haute culture » »<sup>930</sup>. Ce qui relie Vilar à Copeau, c'est la conviction que le théâtre est un moyen particulièrement efficace pour éveiller et ébranler l'esprit.

Le succès de Vilar à réaliser le projet d'un théâtre populaire suscitera des débats dont la polémique engagée par Jean-Paul Sartre qui, dans une interview accordée à Bernard Dort et publiée dans *Théâtre Populaire*, pointera deux raisons principales à ce qu'il appelle alors « l'« échec » du T.N.P. »<sup>931</sup>. Sartre évoque d'une part la nécessité pour le T.N.P. de choisir des pièces relevant du répertoire et faisant dès lors « partie de l'héritage culturel bourgeois »<sup>932</sup> tandis qu'un théâtre populaire exigerait des pièces écrites « pour les masses d'aujourd'hui »<sup>933</sup>. Il met par ailleurs en doute la nature même du public présent dans la salle, arguant que le « T.N.P. n'a pas de public populaire, de public ouvrier ». « Son public », poursuit le philosophe, « est un public petit-bourgeois, un public qui, sans le T.N.P. et le prix relativement bas de ses places, n'irait pas ou fort peu au théâtre – mais pas un public ouvrier. »<sup>934</sup> La réponse de Vilar, vivement touché, ne se fait pas attendre.

---

<sup>929</sup> CAUNE, Jean. op.cit. (1992), p.70 et p.71 (souligné par nous)

<sup>930</sup> idem, p.86

<sup>931</sup> SARTRE, Jean-Paul. « Théâtre populaire et théâtre bourgeois. » *Un théâtre de situations*. Paris : Gallimard, 1973, p.69. L'interview a d'abord été publiée dans le numéro 15 de la revue *Théâtre Populaire* datant de septembre-octobre 1955, à l'occasion de la création de la pièce de Sartre *Nekrassov*.

<sup>932</sup> idem, p.69

<sup>933</sup> id.

<sup>934</sup> id.

« Mon théâtre s'appelle « Théâtre national populaire » et non « Théâtre national ouvrier ». (...) Un employé des postes, une dactylo, un petit commerçant qui travaillent eux aussi huit heures par jours, tous font partie du peuple. Pourquoi Sartre les rejette-t-il ? »<sup>935</sup>

« Cela ne fait aucun doute » analyse Marco Consolini, « que Chaillot, après quatre ans d'existence, était sérieusement menacé par le rythme infernal de production imposé par son organisation, par les goûts du public qu'il était vexant de traiter de « petit-bourgeois » comme l'avait fait Sartre, mais qui n'était pas non plus « populaire » dans le sens où l'avait rêvé Vilar. »<sup>936</sup> De l'attaque sartrienne au choc causé par la découverte en France du Berliner Ensemble dirigé par Bertolt Brecht, le modèle du théâtre populaire voulu par Vilar se voit fragilisé, attestant sans doute de l'ambition de l'entreprise elle-même. Jean Vilar se trouve ainsi confronté au décalage entre la sincérité de son discours et de son aspiration et la réalité de la composition de son public. N'est-ce pas, cinquante ans plus tard, le dilemme d'un théâtre de rue aux prises avec la ménagère bouleversée par la rencontre inopinée avec un spectacle au coin de sa rue dont les enquêtes de public à disposition soulignent la dimension largement fantasmée ?

### *1.2.3. Les raisons d'une filiation niée*

A défaut de faire peser sur les épaules des artistes de rue le lourd héritage d'un Gémier ou d'un Vilar, il est tentant de voir en eux des descendants des Copiaus<sup>937</sup>. Perçus comme accessibles par les spectateurs, cultivant souvent une vie de troupe, peu obsédés par la notoriété<sup>938</sup>, les artistes de rue ont pour la plupart l'art modeste. Au-delà de cette ascèse des

---

<sup>935</sup> VILAR, Jean. Cité par CONSOLINI, Marco. *Théâtre Populaire 1953-1964*. Paris : IMEC, 1998, p.85

<sup>936</sup> idem, p.90

<sup>937</sup> C'est ainsi que les Bourguignons désignaient les membres de la troupe de Copeau.

<sup>938</sup> Si la plupart des artistes de rue semblent peu préoccupés par leur notoriété publique personnelle, le secteur entretient des rapports complexes avec les médias, notamment liés au manque de légitimité dont il souffre. La reconnaissance médiatique constituerait un premier pas vers une reconnaissance artistique. « Si l'attention portée à la presse est si importante », remarque Violaine Lemaître, « c'est sans doute parce que les sujets et articles portant sur les arts de la rue sont peu fréquents. Les inscrits [à la liste de diffusion « Arts de la rue »] regrettent cette rareté et le manque d'intérêt des médias pour le secteur. Beaucoup se plaignent également du regard dédaigneux des journalistes envers leur travail. » LEMAÎTRE, Violaine. op.cit., p.31. Il faut bien admettre que la presse française, tous médias confondus, ne s'intéresse que fort peu au secteur. Les festivals d'Aurillac et de Chalon dans la rue sont l'objet d'une couverture médiatique nationale relativement faible. Les artistes de rue expriment régulièrement le regret de l'absence de journalistes spécialistes du secteur. N'étant pas à l'abri des paradoxes, ils sont pourtant les premiers à s'élever contre les rares critiques exerçant leur jugement. Dans un article intitulé « L'impossible critique ? », Jean-Pierre Han évoque la difficulté à critiquer les arts de la rue. Le milieu des arts de la rue, écrit-il, est « assis le cul posé entre deux chaises. A désirer (qui le lui reprocherait d'ailleurs ! c'est tellement humain !) la notoriété d'une presse et d'un système qu'il exècre, tout en conservant la virginité de la marginalité. (...) A expliquer qu'un spectacle de rue n'est jamais deux fois le même (quelle lapalissade !) et qu'en conséquence, il est impossible de l'appréhender correctement. A éternellement avoir l'os de la critique – si critique il y a – en travers de la gorge. La confondant allègrement avec le cirage de pompes, exercice dans lequel certains excellent, « le ventre d'abord, la morale ensuite », disait le petit père Brecht.

conditions de vie (parfois plus subie compte tenu du manque de moyens dans le secteur que véritablement voulue et entretenue), c'est davantage du côté de la relation au public qu'une filiation pourrait être établie. L'acharnement à s'adresser à un public aussi large que possible, sans distinction, à essayer de toucher ceux qui restent désespérément exclus du système culturel, sans pour autant adopter une posture messianique de conquérant, voilà en quoi le théâtre de rue relève d'un théâtre populaire tel que l'a pensé et mis en œuvre Vilar. Pourquoi une telle filiation n'est-elle jamais évoquée ? Pourquoi les artistes ne cherchent-ils pas à s'inscrire dans cette généalogie ? Une première raison tient sans aucun doute à cette opposition entretenue à la salle et au théâtre dit de la convention. Si Vilar transforma la cour d'honneur du Palais des Papes d'Avignon en un magnifique plateau en plein air, espérant ainsi modifier le rapport au lieu théâtral, il n'est certes pas pour autant l'initiateur du théâtre de rue. L'image qu'il incarne, en binôme avec Gérard Philippe, est trop affiliée au théâtre pour que les artistes de rue s'en réclament. Au-delà de la figure tutélaire de Vilar, ils ne s'approprient pas plus la notion de théâtre populaire. Cet adjectif est d'ailleurs largement absent de leur discours, malgré la référence récurrente au public. Le terme serait-il passé de mode ? Est-il aujourd'hui connoté péjorativement ? Est-il associé à l'animation culturelle dont les arts de la rue cherchent à tout prix à se démarquer ? Entre succès public et manque de reconnaissance, entre animation et création, entre public hétérogène mais néanmoins marqué par une surreprésentation des spectateurs aux pratiques culturelles développées, entre souci du destinataire et potentielle dictature du public, le théâtre de rue incarne le nœud gordien contemporain du théâtre populaire.

## **2. « Culture chaude » vs « culture froide », le rapport au divertissement**

### **2.1. Le théâtre de rue, une « culture chaude »**

#### *2.1.1. Goût et « esthétique » populaire*

Comme le soulignent Jean Caune, Olivier Donnat ou encore Bernard Lahire, la hiérarchie des œuvres et leur légitimité sont plus que jamais brouillées. Tandis que la démocratisation culturelle s'est largement fondée sur elles, aujourd'hui « les oppositions et les catégories qui [lui] donnaient un sens (...) sont inopérantes »<sup>939</sup>. Les problématiques et enjeux de légitimation auxquels se confronte le théâtre de rue témoignent pourtant du fait que la culture

---

Paradoxe d'un milieu plutôt vindicatif et bagarreur qui n'a pas l'air de comprendre que la critique est (ou devrait être), elle aussi, un combat. » HAN, Jean-Pierre. « L'impossible critique ? » *Scènes Urbaines*, 2002, n°1, p.11

<sup>939</sup> CAUNE, Jean. op.cit. (2006), p.15

cultivée a toujours bien un sens aujourd'hui ; même si l'on est en mal de savoir s'il faut lui opposer une culture de masse (qui renvoie aux mass média) ou une culture populaire à laquelle pourrait appartenir le théâtre de rue (mais la culture populaire elle-même « a-t-elle d'ailleurs encore une existence, si on doit la rapporter à un ensemble de pratiques sensibles développées dans des milieux sociaux homogènes ? »<sup>940</sup>).

Entreprise au combien délicate et sensible, Pierre Bourdieu tente de définir ce que seraient les caractéristiques fondatrices d'une « esthétique populaire »<sup>941</sup>. S'appuyant sur l'œuvre d'Emmanuel Kant, il oppose le « goût populaire »<sup>942</sup> au « goût pur »<sup>943</sup>. Le « goût des classes populaires se définit (...) écrit-il, par le refus ou l'impossibilité (...) d'opérer la distinction entre « ce qui plaît » et « ce qui fait plaisir ». »<sup>944</sup> « Tout se passe, poursuit-il, comme si « l'esthétique populaire » était fondée sur l'affirmation de la continuité de l'art et de la vie, qui implique la subordination de la forme à la fonction, ou, si l'on veut, le refus du refus qui est au principe même de l'esthétique savante, c'est-à-dire la coupure tranchée entre les dispositions ordinaires et la disposition proprement esthétique. (...) Le principe des réticences ou des refus ne réside pas seulement dans un défaut de familiarité, mais dans une attente profonde de participation, que la recherche formelle déçoit systématiquement (...). »<sup>945</sup> En continuité, Bernard Lahire transpose pour sa part l'opposition « culture froide » entre « culture chaude » qu'il emprunte à Pierre Bourdieu et que développe également Florence Dupont dans son analyse de l'invention de la littérature dans la Grèce antique<sup>946</sup>. La culture « chaude » recouvre un culture du divertissement, de l'hédonisme et du loisir. Elle s'oppose à la culture « froide », celle de la culture savante cultivée et sérieuse. D'un côté, une culture de la participation et de l'identification, une culture de « l'engagement corporel, de la détente, du plaisir partagé, de la convivialité et de l'informalité ; de l'autre, une culture ascétique, la distance à l'œuvre (la contemplation), la maîtrise de soi et la retenue (...). D'un côté, le primat donné au contenu et à la fonction de l'œuvre, aux expériences collectives, émotionnelles et sensuelles, de l'autre, le primat accordé à l'œuvre, à l'expérience individuelle et intellectuelle. »<sup>947</sup> Comme le confirment les idéaux-types de spectateurs de rue, ce ne sont pas uniquement les œuvres qui s'opposent mais les comportements adoptés face à

---

<sup>940</sup> idem, p.83

<sup>941</sup> BOURDIEU, Pierre. op.cit. (1979), p.33

<sup>942</sup> BOURDIEU, Pierre. op.cit. (1969), p.73

<sup>943</sup> BOURDIEU, Pierre. op.cit. (1979), p.569

<sup>944</sup> BOURDIEU, Pierre. op.cit. (1969), p.73

<sup>945</sup> BOURDIEU, Pierre. op.cit. (1979), p.33 et p.34

<sup>946</sup> DUPONT, Florence. L'invention de la littérature. De l'ivresse grecque au livre latin. Paris : La Découverte, 1994

<sup>947</sup> LAHIRE, Bernard. op.cit., p.72 et p.73

elles. Pour autant, l'œuvre génère bien elle-même une palette de réactions et, surtout, attire un type de public plutôt qu'un autre. Ce qui constitue une autre piste de recherche à explorer : quelles esthétiques attirent quels types de spectateurs et pourquoi ?

### 2.1.2. Une pratique décomplexée et libre

Description et analyse d'une esthétique populaire entrent en résonance sur de nombreux points avec le rapport que le spectateur entretient au théâtre de rue. Si nous nous refusons à évoquer une participation au spectacle, une véritable dynamique participative du public a été cernée et elle fait écho à ce que Pierre Bourdieu identifie comme « la forme de participation du public populaire »<sup>948</sup>.

« Rien n'oppose plus radicalement les spectacles populaires – de Guignol au match de football, en passant par le catch ou le cirque ou même le cinéma de quartier d'autrefois – aux spectacles bourgeois que la forme de participation du public : constante, manifeste (hurlements, sifflets), parfois directe (on descend sur le terrain) dans un cas, elle est dans l'autre cas discontinue, distante, hautement ritualisée, avec les applaudissements, voire les cris d'enthousiasme obligés, à la fin ou même parfaitement silencieuse (lors des concerts dans les églises). Le jazz ne brouille qu'en apparence cette opposition : spectacle bourgeois qui mime le spectacle populaire, il réduit les signes de participation (claquements de doigts ou battements de pied) à l'amorce silencieuse du geste (au moins dans le free jazz). »<sup>949</sup>

Les études de cas et l'extension de l'analyse conduisent à dresser le portrait d'un spectateur actif dans sa réception et profondément libre. Sur ce point, gratuité et libre accès au spectacle ont démontré leur influence majeure tant sur la possibilité de diversification du public que sur la réception même du spectacle par les spectateurs. Au cœur de cette « culture chaude » du contact entre acteurs et spectateurs et entre spectateurs eux-mêmes, chacun noue (ou renoue) avec une pratique décomplexée de la culture. L'un des arguments invoqués par les spectateurs en faveur d'une appréciation du théâtre de rue est la possibilité de partir facilement. Dans quel contexte le spectateur peut-il avoir envie de partir ? L'ennemi, c'est l'ennui. L'opposition entre écoute active engendrée par le mouvement et écoute passive engendrée par la position assise est systématiquement évoquée dans la perspective d'un possible décrochage du spectacle et donc d'un potentiel ennui qui pourrait surgir. Dans cette perspective, l'éclatement des foyers de représentation d'*État(s) des Lieux* et la possibilité, pour les spectateurs, de circuler d'un acteur à l'autre, engendrent certes un sentiment de liberté mais fragilisent aussi considérablement le pacte de représentation.

---

<sup>948</sup> BOURDIEU, Pierre. op.cit. (1979), p.569

<sup>949</sup> idem

Le théâtre de rue introduit au cœur de la représentation théâtrale la possibilité du zapping. Le zapping ne répond pas qu'à la perspective de passer un bon moment ou d'assister à un spectacle divertissant. Il ouvre aussi la possibilité au spectateur d'échapper à une séquence déplaisante, d'éviter un personnage peu apprécié... C'est le potentiel règne du spectacle à la carte. Serge Chaumier souligne que sur ce point, le paradigme expérientiel doit être de nouveau convoqué. Au cœur du principe de faire vivre au spectateur une expérience théâtrale dont il pourrait en partie maîtriser les tenants et les aboutissants, c'est l'intégrité même de l'œuvre artistique qui se trouve mise en cause. Dans une telle dynamique, l'important est « moins le résultat que l'action elle-même. Le fait d'en être prenant le pas sur les effets produits »<sup>950</sup>. Le sociologue propose de replacer les arts de la rue dans un contexte plus global, celui d'une « tendance forte du secteur culturel » où « l'interactivité et le caractère participatif des œuvres » sont devenus « un véritable credo »<sup>951</sup>. De la télévision aux arts plastiques, les nouvelles formes de relation à l'art, « extériorisées et divertissantes » sont plus que jamais éloignées de la culture froide. Elles « visent moins à provoquer des bouleversements intérieurs qu'à fournir des sensations »<sup>952</sup>, quitte à ce que celles-ci s'avèrent gratuites. En réponse à l'insatiable volonté de l'homme moderne à vivre des expériences, le théâtre de rue offre une liberté de zapping qui flirte avec la pure consommation. Dès lors, c'est « l'expérience de consommation qui est la fin en elle-même, davantage que le produit consommé »<sup>953</sup>. Cette attitude consumériste peut « mettre en péril la présentation du spectacle et perturber la performance artistique »<sup>954</sup> conclut l'auteur. Dans une telle perspective, le spectateur n'est plus en situation de rencontre ou de confrontation avec une œuvre mais en position de satisfaction égocentrique. La dynamique de la quête de l'altérité se trouve annihilée. La fonction lacunaire accordée au spectateur dans le théâtre de rue peut représenter un danger pour lui-même et faire craindre que ne s'instaure une forme de dictature du public.

---

<sup>950</sup> CHAUMIER, Serge. « Mythologie du spect'acteur. Les formes d'interaction entre acteurs et spectateurs, comme révélateur d'esthétiques relationnelles. » op.cit. (2006)

<sup>951</sup> idem

<sup>952</sup> id.

<sup>953</sup> id. Serge Chaumier fait sur ce point référence aux travaux de Jérémy Rifkin. Voir chapitre 5., I., 2.2.2. L'expérience comme mode d'appropriation.

<sup>954</sup> CHAUMIER, Serge. « Mythologie du spect'acteur. Les formes d'interaction entre acteurs et spectateurs, comme révélateur d'esthétiques relationnelles. » op.cit. (2006)

## 2.2. Le théâtre de rue à l'heure de la dictature du public

### 2.2.1. Condamné à s'adresser à tous

Les premières manifestations de rue faisant l'objet d'une rétribution étaient pour beaucoup des fêtes de ville programmées par les maisons de quartiers ou les municipalités. Les liens entre les arts de la rue et le secteur socioculturel ne sont pas à démontrer ; de nombreux artistes et programmeurs<sup>955</sup> ont travaillé dans des centres d'actions socioculturels avant de se consacrer exclusivement aux arts de la rue. Chargés de ce passé teinté d'animation, nombre d'artistes redoutent plus que tout l'accusation de « faire de l'animateur ». C'est un argument fréquemment utilisé par les détracteurs du secteur qui déplorent la piètre qualité artistique de ces formes d'animation sans contenu... La dévalorisation du secteur socioculturel depuis longtemps accusé de passer à la trappe toute ambition artistique réapparaît, sous-jacente, dans cet argument à charge. Le désir de s'adresser à tous entraîne-t-il mécaniquement un nivellement par le bas ? La volonté de toucher un public nombreux a-t-elle pour corrélation une baisse en qualité, comme le pointe un artiste au colloque de Sotteville-lès-Rouen ? « On est assez souvent débordés. Ça peut être magique, des fois c'est extraordinaire. C'est mieux que de ne pas avoir de public, bien sûr. Mais je pense qu'il faut être attentif à la qualité des spectacles. On a besoin, comme pour les spectacles de scène, de qualité. Nos spectacles sont meilleurs s'ils sont présentés avec la qualité qu'on demande, et ce n'est pas toujours le cas. »<sup>956</sup> Surjauge et large spectre de profils sociodémographiques deviennent-ils des handicaps ? Le théâtre de rue serait-il victime de son succès ? Si ce vieux débat entre « animateur » et « œuvre » ennuie souvent Bernard Bellot du SAMU, il reconnaît que la question mérite d'être posée. « A partir du moment où il est entré en contact avec les gens, c'est de la responsabilité de l'artiste d'aller plus que loin que la pure animation. »<sup>957</sup> La présence d'un public varié exige des modes de relation différents et une proposition artistique à plusieurs niveaux de lecture. « Dans la rue, on est condamné à s'adresser à tout le monde. »<sup>958</sup> Cette difficulté rejoint une autre ambiguïté que doivent gérer les artistes de rue, et non des moindres : inscrire un propos artistique dans des manifestations à vocation souvent

---

<sup>955</sup> C'est notamment le cas de Palmira Picon-Archier, directrice de l'APSOAR (Association de Préfiguration du Secteur Ouvert des Arts de la Rue en Rhône-Alpes), programmatrice de Quelques p'Arts, saison d'Arts de la Rue en Rhône-Alpes qui revendique son inscription « dans le courant de l'éducation populaire ». (<http://www.quelquespartlesoar.com/>) PICON-ARCHIER Palmira. « En complémentarité des centres culturels, édifier des « environnements culturels ». » in GONON, Anne. (coordonné par) op.cit. (2006), p.97-98

<sup>956</sup> « Création, programmation : quelle(s) place(s) accordée(s) au public ? » Table ronde du colloque « Arts de la rue : quel public ? » op.cit. (notes personnelles)

<sup>957</sup> GONON, Anne. « Quel sens à l'expérience ? » op.cit., p.70

<sup>958</sup> idem

festive<sup>959</sup>. Le recours au terme « condamné » est significatif. Il souligne la difficulté profonde du projet même du théâtre de rue. L'artiste est responsable de son adresse potentielle à tous. Le désir de toucher au plus large s'avèrerait-il parfois être un véritable fardeau ? Robert Abirached apporte un élément de réponse à ce questionnement de fond.

« Peut-on en conclure que les acteurs de la rue sont condamnés au succès sous peine de disparaître, ce qui, d'une certaine manière, contrairement aux idées reçues, restreindrait leur liberté artistique par rapport à leurs camarades des salles, qui sont capables de traverser les fours sans dommages exagérés ? Sans doute, sauf à préciser qu'ils peuvent aussi se laisser guider par leur bon plaisir et se contenter des interlocuteurs qu'ils décident de toucher, n'étant tenus ni par l'argent ni par le goût de la notoriété ni par le désir de se soumettre aux pratiques dominantes. »<sup>960</sup>

### 2.2.2. Jusqu'où laisser la réception déterminer la création ?

La fonction lacunaire du spectateur serait-elle une épée de Damoclès au-dessus de la création théâtrale de rue ? L'omniprésence de la question du public dans le discours du champ et au cœur de la création porterait-elle les germes de son auto-destruction ? La présence d'un public nombreux et relativement hétérogène n'a pas échappé aux élus pour qui elle constitue une des premières justifications de mise en place d'une politique publique dans le domaine. Jean-Luc Baillet, ancien directeur de HorsLesMurs, soulève cette contradiction : « 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 »<sup>961</sup>. L'étude réalisée par Elena Dapporto et Dominique Sagot-Duvauroux<sup>962</sup> met en évidence ce rôle central des municipalités. L'adhésion des élus est la condition fondamentale à la faisabilité du projet, d'autant 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<sup>963</sup>. Si certaines rencontres entre compagnie et ville sont propices à des aventures inédites<sup>964</sup>, le rapport entre artistes et élus relève souvent du donnant-donnant<sup>965</sup>.

---

<sup>959</sup> Voir chapitre 3, II., 3.2.2. Le dilemme du facteur festif.

<sup>960</sup> ABIRACHED, Robert. « Le Théâtre de rue. Eléments pour une généalogie improbable. » op.cit., p.14

<sup>961</sup> BAILLET, Jean-Luc. « Les arts de la rue : du ghetto à l'institutionnalisation. » *Du Théâtre*, 1996, n°14, p.83

<sup>962</sup> DAPPORTO, Elena. SAGOT-DUVAUROUX, Dominique. *Les arts de la rue, portrait économique d'un secteur en plein effervescence*. Paris : La Documentation Française, 2000

<sup>963</sup> Si les chiffres fournis par l'étude d'Elena Dapporto et Dominique Sagot-Duvauroux sont désormais relativement anciens (ils datent de 1997), le poids des collectivités territoriales dans la culture ne fait aucun doute et il continue de se renforcer à mesure que l'Etat se désengage du champ culturel, comme en témoigne entre autres le transfert d'un grand nombre de monuments historiques vers les collectivités territoriales.

<sup>964</sup> Exemple décidément emblématique, le Royal de Luxe noue depuis plus de quinze ans une histoire privilégiée avec Nantes. Michel Crespin aime à raconter cette anecdote : Jean-Luc Courcoult, directeur de la compagnie, annonce au maire, Jean-Marc Ayraud, que le parcours du *Géant* dans la ville exige non seulement d'interrompre

Ainsi la dimension populaire du théâtre de rue ne sert malheureusement pas sa reconnaissance artistique ; comme si de populaire, le glissement vers populiste était systématique<sup>966</sup>. La question de l'influence de la réception sur la création doit pourtant être posée. Les artistes rencontrés revendiquent qu'à un certain moment, ils cessent de se préoccuper du public pour ne plus privilégier que leur vision de la création théâtrale<sup>967</sup>. Où la ligne de partage se situe-t-elle ? Jusqu'où intégrer le point de vue de la réception ? « Si la forme théâtrale répondait à des critères artistiques précis pour que le spectacle soit créé en fonction d'un public, souligne Sophie Proust, la création théâtrale deviendrait un lieu de manufacture d'un produit bon à la consommation d'une clientèle complaisante. (...) En conséquence, deux façons d'envisager le travail se présentent : soit les artistes vont vers le public, soit le public va vers les artistes. Cela dessine des esthétiques et des directions d'acteurs différentes. »<sup>968</sup> « S'il ne répond qu'aux besoins d'un public précis, poursuit-elle, le travail artistique inscrit la création dans une forme théâtrale spécifique, souvent commerciale. »<sup>969</sup> Cette question fondamentale se cache derrière la problématique de légitimité et de reconnaissance à laquelle est confronté le théâtre de rue. En cherchant à s'adresser à tous, à s'ouvrir à un spectre le plus large possible d'individus, ne risque-t-il pas de sombrer dans le commercial (ce qui se vend bien) et donc dans le consensuel<sup>970</sup> (ce qui plaît à tout le monde) ? Cette logique argumentative se retourne contre le champ lui-même et lui porte préjudice, comme le démontre avec acuité Michel Simonot dans une analyse qui mérite d'être citée *in extenso*.

---

la circulation du tramway mais, qui plus est, de démonter une partie de sa structure. Jean-Marc Ayraud tergiverse, reproche à l'artiste de lui faire du chantage puis finit par annoncer son feu vert.

<sup>965</sup> Nombreuses sont les compagnies implantées dans une ville qui se voient sollicitées à de multiples occasions, depuis la fête des associations jusqu'à l'inauguration de la nouvelle crèche, etc. Aux artistes de négocier pour ne pas devenir les amuseurs publics de service et pour parvenir, lorsqu'ils prennent part à ces manifestations, à défendre (souvent avec peu, voire pas de budget) une qualité artistique.

<sup>966</sup> Ce que remarque Fabrice Watelet : « Dès que tu parles des gens, que tu parles de choses très simples et de sentiments très simples... Quand t'es plutôt du côté de la partie population, on va te dire que t'es populiste. » WATELET, Fabrice. Entretien. op.cit.

<sup>967</sup> « En même temps, il ne faut pas trop se soucier du public... *Pourquoi ?* Parce que sinon... tu fais de la soupe. Ceux qui aiment bien la soupe, tu leurs mets de la soupe. C'est facile de faire un spectacle qui plaise à tout le monde. Y'a des ficelles pour ça. » WATELET, Fabrice. idem

<sup>968</sup> PROUST, Sophie. op.cit., p.103

<sup>969</sup> idem, p.104

<sup>970</sup> Bruno Schnebelin regrette une forme de régression quant aux potentialités d'interventions artistiques dans l'espace public. « Un projet comme PLM \*, avec quarante financeurs, serait impossible aujourd'hui. La paranoïa politique a infantilisé l'espace public, en a fait une pudibonderie. Les projets doivent passer par le filtre de multiples censures. L'intervention des artistes se doit d'être morale et ludique. On nous considère comme les nouvelles majorettes ou les fusibles de l'espace public. Il y a finalement plus de liberté sur le plateau d'une Scène Nationale que dans l'espace public. On ne se permettrait pas de priver une élite de ses privilèges. » \* En 1990, dans le cadre du projet artistique *PLM, Palace à Loyer Modéré*, Ilotopie a transformé un hall d'HLM d'une cité marseillaise en palace, offrant aux habitants les services caractéristiques de ce genre d'établissement (petit déjeuner à domicile, voiture de luxe, blanchisserie, etc.) ([www.ilotopie.com/fr/livre\\_images/90.htm](http://www.ilotopie.com/fr/livre_images/90.htm)) DE MORANT, Alix. « Tranches Urbaines. Entretien avec Pierre Sauvageot et Bruno Schnebelin. » *Cassandra*, n°41, 2001, p.35

« On constate aujourd'hui qu'une pression s'exerce sur les artistes et les responsables culturels, pour imposer comme critère principal d'évaluation artistique l'engagement dans une politique de recherche des publics. Le problème n'est pas la légitimité de cet objectif démocratique, mais la place qu'on lui assigne. (...) [L]e critère premier d'évaluation semble devenir le destinataire de l'art. Comment, alors, concilier cet impératif avec l'objectif d'évaluer les projets et démarches contemporaines dans leur enjeu artistique, celui de la représentation ? Ainsi, par exemple, *la plupart des décideurs politiques et culturels valorisent les arts de la rue pour leur apparente (et illusoire) capacité intrinsèque à être démocratiques* puisqu'ils seraient dans la rue, au contact direct avec la population qu'ils transformeraient, par leur seule présence en spectateurs, *négligeant le plus souvent d'exprimer une exigence artistique à leur égard* (c'est-à-dire, en premier lieu, de prendre en compte la spécificité de leur langage). C'est, ainsi, au nom d'un critère extra-artistique – la démocratisation – que se produit une montée en puissance des arts de la rue alors que, dans le même temps, les artistes de ce domaine attendent une reconnaissance de leur spécificité. La reconnaissance, attendue et justifiée, des arts de la rue s'effectue ainsi malheureusement à contresens, alors qu'ils pourraient être un instrument pertinent pour favoriser la réflexion et les initiatives de confrontation entre langages artistiques, y compris dans leurs rapports avec les enjeux sociaux. *Paradoxalement, l'avènement politique des arts de la rue pourrait conduire à leur appauvrissement artistique.* »<sup>971</sup>

### 2.3. Quelle sortie de crise ?

#### 2.3.1. Quand les dissensions menacent l'unité de façade

La question de la dimension populaire du théâtre de rue et les problématiques qu'elle engendre font l'objet d'un débat étonnamment peu disputé au sein du secteur. Les questions esthétiques ne sont que peu traitées et s'il existe des désaccords profonds, un consensus relativement mou les fait en général rapidement taire. Dans son analyse des messages envoyés sur la liste de diffusion « Arts de la rue », Violaine Lemaître remarque qu'il existe un véritable tabou sur ce point.

« Lorsqu'un message porte sur ce sujet, c'est pour remettre en cause de façon très vague et globale la qualité des spectacles de rue ; il n'obtient presque jamais de réponse. Au contraire, une sorte d'alliance se crée par la suite contre l'expéditeur. On peut donc supposer que ces questions sont des sujets très sensibles pour le secteur : « Que ce soit sur cette liste ou à la fédé on parle de tout sauf d'artistique, peur de s'affronter sur ce terrain-là qui reste essentiel. » [globjo@club-internet.fr, 30 mars 2002] Le rapport à l'espace public, très souvent souligné par les recherches portant sur les arts de la rue, n'est que très peu discuté également. »<sup>972</sup>

Sous des airs de (petite) famille où tout le monde se connaît, les arts de la rue sont profondément divisés. Paradoxalement, c'est à l'heure d'une nécessaire union sacrée que les

<sup>971</sup> SIMONOT, Michel. op.cit. (2001), p.101 et p.102 (souligné par nous)

<sup>972</sup> LEMAÎTRE, Violaine. op.cit., p.28

dissensions les plus profondes sont apparues<sup>973</sup>. L'édition 2003 de Chalon dans la rue, en pleine crise de l'intermittence, reste un souvenir cauchemardesque pour nombre d'artistes (et de compagnies). Les oppositions entre « in » et « off », entre compagnies subventionnées et compagnies non subventionnées (la première catégorie recoupant beaucoup, il faut le reconnaître, celle des spectacles « in »), entre grévistes intraitables et partisans du « jouer pour résister » (que les premiers surnommaient les « Jaunes »<sup>974</sup>) ont brutalement vu le jour dans des assemblées générales survoltées ou au cours de séances de « casse » de spectacles traumatisantes. Les listes « Arts de la rue » et « Fédération » sont elles aussi parfois le siège de disputes et de polémiques vives attestant de conceptions radicalement différentes qui ne trouvent pas à s'exprimer ailleurs. Début 2007, Jacques Livchine mettait, comme souvent, les pieds dans le plat en écrivant sur la liste « Fédération » que « d'excellents spectacles expérimentaux avec prise de risque ne seront jamais joués, tandis que d'autres spectacles avec têtes d'animaux et tambours seront achetés un peu partout ». Anticipant que les artistes créateurs de « spectacles à têtes d'animaux » allaient lui sauter dessus, Livchine dissipe tout doute potentiel : « Oui, j'en ai marre des girafes et des éléphants dans le spectacle de rue. Après Royal, il faut tourner la page. (...) Dans le théâtre d'intérieur, quand les finances baissent tu montes Molière, dans la rue, si t'as des problèmes, tu sais ce que tu dois faire camarade. »<sup>975</sup> Michel Risse, directeur artistique de Décor Sonore, lui emboîte le pas et s'exprime lui aussi sans concession : « [J]e pense en effet que, justement, il y tellement peu de pénurie de girafes et d'éléphants et de grosses têtes et de tambours dans les rues, qu'on n'a pas besoin d'en rajouter et de monter des budgets européens pour en fabriquer encore plus. La démocratisation des sciences, des idées, des arts tend imperturbablement vers leur médiocratisation, c'est comme ça ; alors autant penser très haut, très fou, jamais vu, utopique, si on veut que ce qui reste, à l'arrivée, ne soit pas indigne. »<sup>976</sup> Les assemblées générales de la Fédération sont elles aussi l'occasion d'échanges vifs mais ils se situent souvent sur le terrain

---

<sup>973</sup> Violaine Lemaître analyse l'unité apparente du secteur comme une « conséquence du pragmatisme de ses acteurs, qui ont besoin de s'y sentir intégrés pour y évoluer sans difficultés ». Elle remarque que les « situations de crise où le secteur se retrouve face à lui-même, à ses contradictions et son hétérogénéité font voler en éclat cette identité pour mettre le doigt sur les clivages internes et la diversité des agents du secteur ». idem, p.84

<sup>974</sup> Entre « agressivité et humour », le « champ lexical » auquel ont recours les artistes et professionnels sur la liste de diffusion « Arts de la rue » est « fortement connoté ». Au moment de la crise de l'intermittence, les emprunts au vocabulaire de la guerre et du combat sont récurrents. Violaine Lemaître cite en exemple un mail envoyé par Jacques Livchine dont le titre est une référence directe à la première guerre mondiale et aux « 14 points de Wilson » : « 14 raisons de (ne pas) jouer ». La première raison invoquée est : « Je ne veux pas faire partie des *jaunes*. » id., p.40 (souligné par l'auteur)

<sup>975</sup> LIVCHINE, Jacques. « [lafederation] Je ne suis pas toujours de mon avis. » Message envoyé sur la liste de diffusion « Fédération » (interne aux membres des conseils d'administration des Fédérations des arts de la rue nationale et régionales), le 13 février 2007. (cité avec l'autorisation de son auteur)

<sup>976</sup> RISSE, Michel. « [lafederation] Re : Je ne suis pas toujours de mon avis. » Message envoyé sur la liste de diffusion « Fédération », le 14 février 2007. (cité avec l'autorisation de son auteur)

des subventions que certains estiment vampirisées par d'autres. La querelle n'est jamais artistique et la question du public génère un discours relativement unanime et consensuel écartant les ambiguïtés qu'elle recèle pourtant.

### 2.3.2. *Le théâtre de rue rue-t-il encore ?*<sup>977</sup>

En 2006, alors qu'elle est censée proposer une visite du Musée éphémère des arts de la rue rassemblant des objets provenant de spectacles à l'occasion de la vingtième édition du festival Chalon dans la rue, Hervée de Lafond, du Théâtre de l'Unité, y substitue un discours entre parodie et dénonciation annonçant la mort du théâtre de rue. A l'image de ces objets sans vie réifiés dans un musée en plein air, le théâtre de rue ne serait plus que l'ombre de lui-même, son heure de gloire ayant sombré corps et biens. Au-delà de la provocation délibérée, Hervée de Lafond posait une véritable question. Cet art pourtant si jeune n'a-t-il pas déjà besoin d'être rénové ? A l'heure de la festivalisation dont le succès relatif de conquête de nouveaux publics n'est plus un secret pour personne, malgré une politique ministérielle qui prêche pour un travail des écritures visant à tirer les démarches artistiques vers le haut, alors que les efforts à fournir pour l'ouverture des programmations des scènes nationales au théâtre de rue restent immenses... quelles pistes de développement envisager aujourd'hui ? Que penser du fossé qui continue de se creuser entre les formes dites légères autoproduites qui tournent dans les fêtes de villes et dans les petits festivals estivaux et les créations fondées sur les écritures contemporaines largement financées par les fonds publics ? Les premières ne sont-elles pas plus diffusées que les secondes ? Le théâtre de rue n'a-t-il pas désormais lui aussi sa culture cultivée et sa culture de masse ? Comment valoriser la fonction spécifique accordée au spectateur sans qu'elle continue d'enfermer le théâtre de rue dans une dictature du public ? Les expériences de diffusion en saison plaçant au cœur de leur démarche la rencontre entre artistes et populations dans un souci de démocratisation, d'enrichissement mutuel et d'ouverture à l'art (et donc à l'autre) constituent aujourd'hui des laboratoires à observer de près. C'est peut-être là, à l'abri des regards, que le théâtre de rue trouvera la source d'un nouvel élan.

---

<sup>977</sup> Cette expression est empruntée à Jacques Livchine. Voir LIVCHINE, Jacques. « La rue rue-t-elle encore ? » *Rue, Art, Théâtre*. Paris : Cassandre, HorsLesMurs, Parc de la Villette, 1997, hors série (non paginé)



# Conclusion

Quelques compagnies reconnues et médiatisées, le Royal de Luxe en tête, cachent une forêt de petite structures en quête pour certaines d'un réel projet, pour presque toutes d'une légitimité artistique. La crise que traverse le théâtre de rue s'ancre en partie dans cette reconnaissance défaillante. Chercher à expliciter les spécificités artistiques et esthétiques du genre revient à tenter de poser les bases de cette légitimité noyée dans une offre hétérogène et pléthorique. Le présent travail aspire donc, avec l'humilité de mise quant aux effets provoqués, à servir un idéal de connaissance en termes de recherche fondamentale mais s'envisage également comme un acte militant en faveur d'un secteur qui, s'il nous atterre parfois, nous enthousiasme bien souvent. Alors que les questions esthétiques sont difficiles à aborder, la problématique du spectateur a suscité l'intérêt de tous les artistes, professionnels et membres d'institutions rencontrés. Chacun nourrit une vision du spectateur (le fameux M. λ dont nous avons fini par nous saisir d'une manière fictionnelle, imagée et ludique...<sup>978</sup>). Certains metteurs en scène déclarent : « le spectateur, c'est moi ». D'autres revendiquent de ne pas penser à lui<sup>979</sup>. Un directeur de festival parle de « son » public tandis qu'un autre souhaite toucher les « habitants ». L'insoluble question du public suscite fascination et répulsion et se trouve parfois propulsée au cœur même des créations. Certains acteurs de 26000 couverts prennent ainsi un grand plaisir à incarner des spectateurs dans *Beaucoup de bruit pour rien* (2006) tandis que la compagnie Thé à la Rue décide de professionnaliser le public dans *Public & Cie* (2000)<sup>980</sup>. A mesure que le temps avançait, le sujet a ainsi révélé combien il était porteur sein du secteur. Espérons qu'il y trouvera résonance et suscitera des débats renouvelés autour d'une question fondamentale que nous avons tenté d'aborder sans compromis ni angélisme, aspirant à la neutralité et à l'esprit critique.

---

<sup>978</sup> Voir les trois planches de dessins réparties dans la thèse, présentant M. λ à la découverte des arts de la rue.

<sup>979</sup> « Je ne fais pas du spectacle pour faire plaisir aux gens », déclare Barthélémy Bompard. « 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.* » GONON, Anne. op.cit. (2001), p.52

<sup>980</sup> « Après avoir professionnalisé et institutionnalisé les arts de la rue, il est temps de professionnaliser le public. Le cabinet Public et Cie est une entreprise de conseil et de médiation dans le secteur culturel. Le cabinet vous envoie Patrick et (...) Josiane pour améliorer les relations entre les compagnies (...) et les spectateurs de théâtre de rue. Leur mission : faire de ce public présent, des spectateurs professionnels. Patrick et Josiane abordent, pendant cette heure de conférence, le quotidien et les tracas des spectateurs de spectacle de rue. Ils vont délivrer de nombreuses astuces pour devenir un spectateur heureux. » Extrait de la description du spectacle présentée sur le site de la compagnie. (www.thealarue.com)

### ***Le théâtre de rue : la représentation à géométrie variable***

La typologie des paramètres conditionnant la réception du spectacle par les spectateurs, comme les schémas scénographiques et les calques, traduisent une tentative de formaliser et rationaliser les spectacles étudiés afin de fournir des outils d'analyse pertinents. S'ils tendent à déshumaniser et désenchanter la création artistique, ils font apparaître en toute clarté la représentation théâtrale de rue comme une situation à géométrie variable se configurant à l'environnement en fonction de la synergie entre de nombreuses variables que chaque création actionne de façon singulière. Parallèlement, ces outils révèlent en négatif les codes devenus symptomatiques du secteur et soulignent qu'ils peuvent à leur tour devenir classiques et, s'ils ne sont pas activés et sous-tendus par une osmose entre dispositif, thématique et relation au public, se transformer en des récurrents déjà vus. Auprès d'un public avisé, l'abolition du quatrième mur et la fusion des aires de jeu et de réception ne suffisent pas seules à créer la surprise et l'engouement. Certains artistes de rue sont prompts à critiquer la dimension jugée figée du dispositif structurel de la salle mais ils devraient reconnaître que, désormais, le franchissement de la ligne ne constitue plus en soi une transgression, tant il est devenu fréquent dans les créations. Le théâtre de rue s'est lui aussi construit un dispositif structurel. C'est davantage le croisement des variables (mode de convocation, relation au contexte d'exécution, temporalité de la représentation, configuration acteurs - spectateurs, modalités d'adresse au spectateur, niveau d'intégration fictionnelle du public, etc.) et leur conjugaison avec le contenu même (thématique, texte, etc.) qui vont donner naissance à une forme théâtrale hybride et unique en son genre.

Le théâtre de rue est bien une forme de théâtre mais la représentation théâtrale de rue se distingue d'autres types de représentations par des spécificités influant fortement sur sa configuration. Bien que de nombreux spectacles ne se déroulent pas dans la rue, la connexion et l'interdépendance au contexte d'exécution constituent deux variables cruciales. En ce sens, si la salle est une boîte noire neutralisant l'extérieur en se coupant de son influence, la représentation théâtrale de rue se veut perméable au réel. Ce paramètre influence considérablement sur l'art de l'acteur en rue, défini comme un acteur créateur devant se montrer réactif à cet environnement qui l'entoure. Porteur de la théâtralité, il convoque le théâtre et fait scène là où elle demeure invisible. Évoluant dans un univers imbriqué dans le réel, l'acteur se joue des niveaux de jeu pour imposer la fiction où elle n'a pas lieu d'être (c'est la dimension symbolique du lieu préaffecté), tout en restant attentif aux signes que ce réel envoie. Alors qu'une définition des arts de la rue ne saurait aujourd'hui se borner à l'espace urbain comme lieu de déroulement, la relation à l'espace d'exécution (y compris

lorsqu'il s'agit de le construire de toute pièce dans le cas de l'entre-sort) constitue un dénominateur commun incontournable. Le théâtre de rue se joue des alliances et oppositions entre paramètres pour créer un contexte malléable organisant les conditions de la rencontre entre regardants et regardés.

### ***Présentation - représentation, la distance n'est-elle pas nécessaire au théâtre ?***

A l'heure de conclure, les pistes à approfondir et les fragilités émergent et, pour certaines, submergent. Une interrogation apparaît notamment en toile de fond. La recherche a affiché dès son origine la volonté d'inscrire le théâtre de rue dans une continuité par rapport au théâtre, tout en cherchant à cerner dans quelle mesure il s'est construit et se crée en rupture par rapport à lui. Tout comme le rejet d'une perspective évaluative nous a parfois conduit à minorer l'influence de l'appréciation subjective du spectacle par le spectateur sur sa réception, le mot d'ordre du refus de l'opposition manichéenne dedans - dehors s'est peut-être progressivement transformé en dogme. Ce faisant, une problématique fondamentale surnage tout au long du travail sans être tout à fait cernée. En rejetant parfois la notion de représentation, en refusant le terme même de « spectateur », en cherchant à réduire à néant la distance entre œuvre et récepteur, le théâtre de rue ne joue-t-il pas la disparition du théâtre lui-même ? La distanciation n'est-elle pas le fondement même de la représentation ? Être spectateur, n'est-ce pas mettre à distance ? L'aspiration à la participation, à la convocation d'une communauté fondant acteurs et spectateurs ne conduit-elle pas à l'effacement du théâtre au profit d'une expérience collective ? Voulant rompre les rites jugés figés de la sortie au théâtre en salle pour leur préférer une ambiance conviviale facilitant la rencontre avec l'autre, les artistes de rue prônent la réduction de la distance entre acteurs et spectateurs dans le temps de la représentation comme en-dehors. L'impact est flagrant puisque les spectateurs se montrent sensibles au fait que les acteurs (et par extension l'art lui-même) leurs semblent dès lors accessibles. Parallèlement, les artistes revendiquent le respect des œuvres et critiquent même parfois la mauvaise éducation du public qui n'adopte pas le comportement adéquat<sup>981</sup>. Le dilemme festif propre au secteur induit ainsi une ambivalence forte. L'aspiration à rendre le public actif dans la représentation et dans sa réception, allant parfois jusqu'à provoquer sa

---

<sup>981</sup> « De nombreux messages évoquent également la nécessité d'éduquer le public à la réception des arts de la rue » écrit Violaine Lemaître. Elle cite en appui plusieurs mails publiés sur la liste de diffusion « Arts de la rue » portant sur cette thématique : « Si ! Il y a des mauvais publics quand même. Les enfants pas ou mal encadrés, ceux qui viennent fouiller ou empreinter le matériel. Ceux qui jettent des pierres aux acteurs. Je l'ai vu. Ce sont des publics difficiles. » « Alors continuons à délatonner... Sur le OFF pendant qu'on en parle... [...] De plus on est en train de sous-éduquer le public dans le ce genre de festival : - ça zappe sans aucun respect pour les comédiens ni même pour les autres du public ; - on ne donne aucune conscience du comment et pourquoi ça se passe comme ça : c'est gratuit et on y a droit, c'est tout. (...) » LEMAÎTRE, Violaine. op.cit., p.24 et p.25

prise de parole, flirte d'après Serge Chaumier avec le « vieux fantasme, rousseauiste, d'une représentation où les participants mêlent acteurs et public dans une même entité »<sup>982</sup>. Cette logique peut conduire à « dissoudre le spectacle dans la fête, qui ne connaît d'autres règles que la libre expression de ceux qui s'y adonnent, et dont les contraintes peuvent être sociales, mais assez peu artistiques »<sup>983</sup>. Elle « entretient », poursuit Serge Chaumier, « la confusion entre ce qui est de l'ordre de la performance artistique et de ce qui se justifie comme rituel collectif, comme rassemblement et affermissement d'une conscience commune »<sup>984</sup>. Le terme de « rituel » est au cœur de la lecture critique des pensées d'Hans-Thies Lehman, Nicolas Bourriaud et Denis Guénoun à laquelle procède Marie-Madeleine Mervant-Roux<sup>985</sup>. La chercheuse distingue dans leurs approches « une nouvelle manifestation de la grande tentation ritualiste consistant à faire l'amalgame entre les deux formes voisines mais radicalement distinctes du théâtral et du rituel »<sup>986</sup>. Les rites propres au théâtre sont des rites sociaux et si le rite a « compté dans la genèse de la représentation dramatique », il n'en « a pas été la source » et il s'est « nettement séparé de la liturgie avec ses officiants »<sup>987</sup>. La notion de rite telle qu'elle est envisagée par Hans-Thies Lehmann, tenant du théâtre post-dramatique, induit par ailleurs une position spectatrice renonçant à être « témoin extérieur »<sup>988</sup>. Comme dans l'esthétique relationnelle, « [l]'essentiel (...) n'est (...) pas – ou plus – la teneur de ce qui pourrait se révéler comme significatif lors de la rencontre avec le public, mais l'événement en tant que tel (...) »<sup>989</sup>. Les références au « rituel » et à la « communauté » auxquelles procèdent certains artistes de rue s'inscrivent, dans une certaine mesure, dans cette logique et le théâtre de rue rejoint le théâtre post-dramatique lehmannique sur de nombreux points. L'équivoque est donc bien présente, au cœur même de la démarche artistique. Si la présente recherche la pointe en sous-texte, elle n'aborde pas cette problématique de manière frontale. Ceci démontre qu'elle constitue une nouvelle ambiguïté du secteur, qu'il n'est pas le seul champ artistique à devoir gérer, et atteste que la relation œuvre - destinataire constitue une question de fond dont les enjeux dépassent largement le sujet de notre recherche.

---

<sup>982</sup> CHAUMIER, Serge. « Mythologies du spect'acteur. Les formes d'interaction entre acteurs et spectateurs, comme révélateur d'esthétiques relationnelles. » op.cit. (2006)

<sup>983</sup> id.

<sup>984</sup> id.

<sup>985</sup> MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. op.cit. (2006). Voir notamment « Dans le goût du rituel, l'évitement du réel ? », pp.83-91

<sup>986</sup> idem, p.83

<sup>987</sup> id., p.84

<sup>988</sup> id., p.86 (citant Hans-Thies Lehmann)

<sup>989</sup> id.

### ***La valorisation de la présence du spectateur comme modalité d'être ensemble***

Cette aspiration à la « communauté » réunie, à un être-ensemble permis par le théâtre perçu comme un catalyseur de rencontres, s'analyse au regard de l'individualisme caractéristique des sociétés modernes occidentales. Au-delà de l'enjeu théâtral lui-même, la problématique du lien social apparaît. De ce point de vue, la recherche révèle l'impact majeur que joue la valorisation de la présence du spectateur dans la représentation théâtrale de rue et, en négatif, nous renseigne sur celui que semble jouer sa négation en salle.

La mise en mouvement, voire en action du public, provoque des distorsions importantes sur la réception du spectacle par le spectateur et charrie une dichotomie opposant activité physique-éveil - passivité physique-ennui. Le théâtre de salle se trouve automatiquement associé à la figure d'un spectateur passif avalant ce que la scène frontale et dictatoriale lui impose, tandis que les représentations théâtrales faisant se mouvoir le public seraient synonymes de spectateurs actifs et acteurs de leur réception, en état d'éveil et donc de conscience redoublée. Ce binôme est à la fois manichéen et simplificateur. Un spectateur peut terriblement s'ennuyer à un spectacle de rue le faisant bouger et l'amenant à être actif (activité qui, dans un tel cas, peut être alors vécue comme un calvaire) tandis qu'un spectateur engoncé dans son siège peut être embarqué mentalement et vivre une expérience formidable. L'enjeu se situe donc au-delà de la pure mise en mouvement. Les témoignages soulignent que les spectateurs interprètent cette mise en mouvement comme une preuve de la prise en considération de leur présence et comme la manifestation de la volonté de les associer au spectacle. De la participation, le discours se déplace vers l'association et l'on comprend mieux ce qui touche parfois vivement les spectateurs : ils se voient ainsi associer à cet instant magique et si précieux qu'est la rencontre théâtrale. La dimension *sine qua non* de leur présence devient une réalité tangible. Pour autant, ils ne sont jamais dupes de leur condition de spectateur et ils attestent eux-mêmes du fait que la distinction des statuts est impérative au maintien du théâtre. Dans cette étrange relation paradoxale au théâtre (leur fonction est troublée mais elle perdure, les spectateurs prennent plaisir à ce trouble tout en ayant conscience de la situation théâtrale), le face-à-face fondateur acteur - spectateur se trouve revigoré, notamment grâce à l'échange de regards et à l'adresse directe. Le théâtre de rue décuple l'effet théâtral. Ce faisant, il place le spectateur dans une situation potentiellement dangereuse dans la mesure où il l'expose au regard des autres. Les codes extraordinaires qu'instaure la représentation théâtrale de rue convoque un travail d'équipe entre acteurs et spectateurs qui oeuvrent ensemble à la recherche de l'équilibre de l'interaction. Parfois, certains spectateurs, peu à

l'aise ou n'apprécient pas la proposition, n'adoptent pas le comportement anticipé par le metteur en scène. D'autres, au contraire, dépassent les bornes en se montrant trop actifs.

Dans le discours des artistes comme des spectateurs, le désir d'altérité dépasse largement le temps éphémère de la représentation. Le théâtre de rue et les rencontres qu'ils provoquent sont autant d'instantanés privilégiés volés à un quotidien (urbain mais pas seulement) où le lien social se dissout de manière inexorable. La dimension politique de l'intervention artistique dans l'espace public se trouve ainsi connectée à une aspiration exprimée par les spectateurs à plus d'être-ensemble. Le théâtre de rue remplit son rôle de médiation symbolique en renvoyant à chacun son appartenance à un collectif ainsi donné à voir et ressentir. Reste à déterminer la nature profonde du lien créé et à explorer l'efficace de ses effets dans le temps.

### ***La fonction lacunaire, pièce maîtresse d'un schéma communicationnel circulaire***

L'identification d'une fonction spécifique du spectateur au sein de la représentation théâtrale de rue et de ses spécificités constituait l'origine de la présente recherche. Elle a petit à petit pris forme et fait émerger le principe de la fonction lacunaire envisageant le spectateur comme la pièce manquante du dispositif théâtral de rue. S'il est presque banal de souligner que le théâtre n'existe pas sans le spectateur, le théâtre de rue introduit un degré supplémentaire d'exigence de présence en laissant un espace vacant, une lacune dont le spectateur va (peut-être) se saisir, permettant alors à l'œuvre d'être tout à fait complète. Cette ouverture au spectateur démontre qu'une part d'aléatoire est acceptée par le metteur en scène qui l'intègre à l'écriture même du spectacle.

Huit ans après la publication d'une partie de ses recherches portant sur les salles de théâtre, Marie-Madeleine Mervant-Roux constate que les interactions entre scène et salle ont changé. Ce qui relevait d'une forme de schéma communicationnel singulier<sup>990</sup> attestant d'un « rôle actif » de l'assistance « dans le processus théâtral »<sup>991</sup> semble s'être modifié. Ce rôle a-t-il tout à fait disparu ou s'est-il transformé jusqu'à en devenir nettement plus difficilement perceptible ? La chercheuse remarque que simultanément, les métaphores auxquelles les artistes de théâtre avaient recours pour désigner le public (le « partenaire », le « double » de l'acteur, etc.) et les signes (ondes positives ou terreur absolue) qu'ils pouvaient envoyer à la scène se sont « évanouis »<sup>992</sup>. C'est comme si la salle, même remplie de public, s'était vidée :

---

<sup>990</sup> Marie-Madeleine Mervant-Roux n'a pas, pour sa part, recours à la référence communicationnelle, c'est nous qui l'introduisons ici, arguant que la nature de la communication engagée diffère du modèle communicationnel linguistique basique. Le théâtre induit un modèle propre, régi par des variables spécifiques.

<sup>991</sup> MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. op.cit. (2006), p.9

<sup>992</sup> idem, p.35

« Le problème est l'absence de spectateurs *réels*. »<sup>993</sup> Un lien se serait rompu. Une telle lecture a, sur le moment, introduit l'incertitude dans notre esprit. A trop vouloir déceler la nature des interactions entre acteurs et spectateurs dans la représentation théâtrale de rue, y avons-nous projeté et construit un modèle de communication théâtrale inédit ? A relire les propos des artistes comme des spectateurs, la certitude a rejailli et dissipé le doute. Le schéma communicationnel instauré par le théâtre de rue entre acteurs et spectateurs témoigne non seulement d'interactions influentes, mais il peut même être qualifié de schéma circulaire.

La relation établie entre deux individus dans une situation sociale de communication se caractérise par la rétroaction : le destinataire d'un message devient à son tour émetteur. La réponse qu'il apporte au message initial est susceptible d'exercer une influence sur son interlocuteur. C'est ce que Wiener a identifié comme la capacité du résultat (output) à modifier les données (input). La communication instaurée dans le cadre d'une interaction convoquée au cœur d'une représentation théâtrale de rue n'est pas du même ordre. Si le spectateur est en mesure de répondre à l'acteur et d'atteindre un niveau de jeu supérieur à celui qu'il active dans ses relations sociales quotidiennes (il joue à jouer), il ne répond pas par du théâtre et n'appartiendra jamais au monde de l'acteur. Pour autant, la fonction lacunaire du spectateur dans la représentation théâtrale de rue permet la mise en œuvre d'un schéma communicationnel circulaire s'approchant du modèle référent. Le théâtre de rue se construit autour de la présence de ce spectateur et de la place qu'il acceptera de prendre au sein de la représentation. Dès lors, comme nous espérons l'avoir démontré, le spectateur est bel et bien la pièce manquante du puzzle. De par sa présence, non seulement il active la représentation mais il complète le schéma communicationnel et instaure la mise en œuvre de sa circularité. « Ainsi, on peut reprendre l'image ancienne du symbole : une coupe brisée et le bord fracturé identifie le messager qui le porte, si celui-là s'emboîte exactement. En lui-même, le théâtre ne manifeste que l'une des moitiés du « spectacle » et attend la présence/la venue et le geste du spectateur inconnu qui va compléter le « tout » par son intuition, son mode de compréhension, son imagination imprévisible. »<sup>994</sup> Le schéma est certes biaisé dans la mesure où le metteur en scène cherche à maîtriser autant que faire ce peut la dimension « imprévisible » de la réaction du spectateur. Pour autant, l'aléatoire est là, accueilli au sein même de la représentation, permettant la circularité du schéma. Si la réaction du spectateur n'influe pas sur le déroulement de la représentation, elle en permet parfois le développement. De plus, les signes qu'il envoie à l'acteur sont manifestes et, de ce fait, l'influence que sa présence même exerce

---

<sup>993</sup> MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. op.cit. (2006), p.41 (souligné par l'auteur)

<sup>994</sup> LEHMAN, Hans-Thies. op.cit., p.92

sur le cours du jeu devient d'autant plus palpable. L'approche méthodologique consistant à transformer le théâtre de rue en un prisme d'observation du spectateur de théâtre trouve son pendant théorique. Le théâtre de rue décuple les principes mêmes de la relation acteur - spectateur. Et là où, en salle, quelque chose semble s'être perdu, le théâtre de rue permet encore d'observer un schéma communicationnel théâtral complet. Pour autant, ce schéma ne concerne que le temps éphémère et profondément singulier de la représentation. Le théâtre existe et survit à cette parenthèse dans la mémoire des individus qui l'emportent avec eux, une fois sortis de leur condition spectatrice. En dernier ressort, les spectateurs sont les ultimes fabricants du spectacle. C'est à dessein qu'est employé le terme de fabricant. De l'idée initiale du metteur au scène, des obstacles et solutions que les répétitions font émerger, du temps fragile de la représentation aux interprétations et souvenirs des spectateurs, le spectacle se fabrique, pièce par pièce, dans une cohérence parfois étonnante et souvent, il faut l'admettre, en dépit du désir de maîtrise auquel aspire tout créateur.

### ***Le théâtre de rue comme mode opératoire de médiation***

Jusqu'où aller vers le public sans sombrer dans une démarche de création sur mesure caractéristique d'un processus commercial ? L'artiste de théâtre de rue, comme les artistes d'autres champs, se soucie de son destinataire, jusqu'au moment où il ne doit plus s'en soucier. Jusqu'où intégrer à la création la nature du public qu'elle est susceptible de rencontrer ? Que penser des vives critiques adressées aux arts de la rue perçus par certains comme pauvres en termes de qualité artistique, notamment d'écriture ? Y-a-t-il impossibilité à créer une forme théâtrale qui attire un public aussi large que possible ? Le succès de fréquentation des arts de la rue ne leur porte-t-il pas préjudice ? « 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 » (...) dans les festivals est en définitive un bien petit prix pour le grand art. »<sup>995</sup> La place accordée au public dans le théâtre de rue n'est pas anodine et la volonté de s'adresser à tous, sans distinction, appelle une réflexion sur la notion de théâtre populaire dont les bases ont été effleurées. Cette perspective permet d'aborder les dissensions (tues pour la plupart) qui sous-tendent le secteur et démontrent que si la cohésion de la petite famille des arts de la rue est le

---

<sup>995</sup> GUY, Jean-Michel. « Public ou spectateur ? », op.cit. (1999), p.149

reflet d'un certain esprit partagé, elle se construit aussi dans l'adversité et par pragmatisme. Si la question du public intéresse le secteur, ce qui en est dit ici ne sera pas toujours pour lui plaire et les chiffres des quelques enquêtes à disposition démontrent qu'il ne suffit pas de jouer dehors, en libre accès, pour toucher de nouveaux spectateurs. Comment gérer le décalage entre le discours, révélateur d'une volonté sans aucun doute sincère, et la réalité de la production artistique comme du profil sociologique des présents ? Si l'on peut se réjouir du caractère hétérogène du public rassemblé qui fait se juxtaposer des avertis du monde de l'art et des novices en pleine découverte, les capacités des artistes, comme des professionnels, à partir autrement à la rencontre de nouveaux spectateurs doivent continuer d'être mises à profit dans une perspective de médiation touchant le plus grand nombre. Dans l'espoir de voir se poursuivre l'aventure d'un théâtre se voulant populaire, en quête du peuple dont Denis Guénoun évoque poétiquement la déferlante présence dans les rues d'Aurillac.

« On n'aura pas pu contenir la verve et la veine populaire qu'il s'agissait d'emmitoufler dans les salles, dans le silence, dans l'ombre des dorures et des frises. Le peuple est de sortie, il faudra vous y faire : il arrive. Par quelques détours, prenant des rues inopinées, marchant au travers des voies, pétaradant et crépitant au milieu des routes, acteurs et badauds jouant leur différence et marchant côte à côte, il refuse l'injonction du silence et de l'ombre, et – tranquille, amène, bonhomme – il vient. »<sup>996</sup>

En intervenant dans l'espace public, le théâtre de rue se frotte et se pique aux territoires du politique. Des interactions interpersonnelles entre un acteur et un spectateur à la représentation théâtrale englobant tous les présents, le théâtre de rue fait cohabiter dans l'espace public une situation de communication intersubjective et une situation de communication sociale. Si cette recherche adopte une échelle relevant de la micro-observation se focalisant sur la première, elle n'ignore pas que la seconde est également en jeu. La culture peut se définir comme l'ensemble des formes symboliques de l'appartenance sociale et en relevant du secteur culturel, le théâtre de rue n'échappe pas à son rôle de médiation. Son organisation dans l'espace public renforce davantage la dimension politique de son acte et rappelle à qui les oublierait les liens étroits tissés entre champ culturel et champ politique. Ces liens n'ont jamais semblé aussi distendus qu'aujourd'hui. A l'heure où certains artistes et diffuseurs développent des projets hors des sentiers battus, tentant de renouer avec une décentralisation théâtrale originelle et envisageant l'accès à l'art et la culture comme moteurs d'ouverture au monde, ils semblent entendre l'appel de Claude Patriat qui nous encourage pour sa part à retrouver « l'esprit de l'animation culturelle », non pour « céder à la nostalgie

---

<sup>996</sup> GUENOUN, Denis. op.cit., p.117

d'un illustre âge d'or» mais pour réactiver le « cœur de l'ambition des acteurs de l'époque »<sup>997</sup> qui s'appuyait sur une conviction et se fixait une direction.

« La conviction était celle du rôle essentiel de la culture dans le changement social, de sa capacité exceptionnelle de mobilisation pour maintenir l'unité et la cohésion nationales. La direction, quant à elle, consistait à mettre l'action culturelle au service d'une transformation sociale, en lui assignant une double fonction de critique et d'émancipation. Les fastes mitterrandiens ont trop fait perdre de vue que la culture n'est pas simplement affaire de production d'œuvres, de signes, de symboles : elle est tout autant affaire de réception, d'appropriation par les hommes. Il est plus que temps, à présent, pour les professionnels de la culture, de reprendre les chemins de la société. Que l'on appelle ce retour à la dimension sociale animation ou médiation culturelle, peu importe. Il s'agit avant tout de reconstruire les termes d'un dialogue entre les artistes et la société et, par là, revitaliser la substance du lien entre culture et politique. »<sup>998</sup>

---

<sup>997</sup> PATRIAT, Claude. *La culture, un besoin d'État*. Paris : Hachette, 1998 ; p.204 et p.205

<sup>998</sup> idem

## POUR NE PAS FINIR – POSTFACE

Le mystère du spectateur du théâtre de rue m’anime depuis le 25 août 2000. Ce soir-là, j’assiste à une représentation des *Tournées Fournel* de 26000 couverts à Naucelles, dans le Cantal. Troublée par les acteurs qui me regardent et s’adressent à moi, je me suis sentie dans une autre réalité théâtrale. Que s’est-il passé de si précieux ? Le goût d’être spectatrice est cependant sans doute plus ancien... Peut-être date-t-il des spectacles vus dans les années 80, enfant, dans les rues de Tours envahies par Dehors-Dedans<sup>999</sup> ? Ou de cette représentation de *La Cantatrice Chauve* de Ionesco, mise en scène par Jean-Luc Lagarce<sup>1000</sup>, à laquelle j’ai assisté, adolescente, accoudée au rebord du balcon, toute entière absorbée par la scène, au Grand Théâtre de Tours, dans les années 90. Quelques autres expériences marquantes jalonnent ainsi mon histoire de spectatrice, comme autant d’étapes dans la construction d’une carrière qui m’a conduite – sans que je ne l’ai jamais imaginé ni anticipé – à développer une recherche sur cette question. Au terme de ce travail de thèse, initiateur et initiatique, une interrogation perdure. Par-delà les lectures, les entretiens, les observations de terrain, l’analyse, les schémas... Par-delà tout ce qu’il aurait fallu faire et qui n’a pu l’être... Suis-je parvenue à percer un tant soit peu le mystère du spectateur ? Ne suis-je pas en train de contribuer à le déshumaniser ? A le réifier ? N’ai-je pas perdu, dans une dynamique de sciences sociales en quête de neutralité et de légitimité scientifique par le recours à des outils méthodologiques, l’âme de ce lien sacré et indicible qui s’établit parfois entre l’acte théâtral et le spectateur ? Quelle piste de travail désormais explorer pour poursuivre cette quête ? A défaut de pouvoir aujourd’hui répondre à ces questions en suspens, je sens que la ferveur reste intacte. Convaincue que la rencontre avec une œuvre – pas seulement théâtrale – peut changer la vie pour en avoir moi-même fait l’expérience, le chemin reste à inventer pour permettre à d’autres de connaître, à leur tour, ce bouleversement fondateur.

---

<sup>999</sup> Peter Bu a programmé le festival Dehors-Dedans à Tours de 1983 à 1987, année de son interruption.

<sup>1000</sup> J’avoue que j’ignorais complètement à l’époque que la mise en scène était de Lagarce. Tout comme j’ignorais d’ailleurs qui il était. L’exacte mise en scène (créée en 1991) a été reprise au Théâtre de l’Athénée en janvier 2007 avec les acteurs de la création. C’est en découvrant une photographie du plateau dans un magazine que le souvenir de la représentation vue à Tours m’est brusquement revenu. J’ai hésité à retourner voir *La Cantatrice Chauve* mais j’ai renoncé, préférant laisser vivre dans ma mémoire le souvenir conservé, presque 15 ans après.



# Bibliographie

La bibliographie est organisée en cinq parties thématiques elles-mêmes subdivisées en sous-thématiques. Les références sont classées par ordre alphabétique d'auteur. Figurent dans l'ordre les ouvrages et articles issus d'ouvrages, les travaux universitaires, les articles issus de revues et de périodiques puis les éventuelles autres sources.

## I. – ÉTUDES THÉÂTRALES

1. Spectateur et public ; 2. Représentation théâtrale, lieu théâtral et mise en scène ; 3. Bibliographie générale ; 4. Ouvrages de metteurs en scène et pièces de théâtre

## II. – SCIENCES DE L'INFORMATION ET DE LA COMMUNICATION, SOCIOLOGIE ET ANTHROPOLOGIE

1. Sciences de l'information et de la communication ; 2. Sociologie de la culture, de la réception et des publics ; 3. Sociologie et anthropologie ; 4. Méthodologie

## III. – ARTS DE LA VILLE ET DE LA RUE

## IV. – BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

## V. – SOURCES PERSONNELLES

# I – ETUDES THÉÂTRALES

## 1. *Spectateur et public*

### Ouvrages et articles issus d'ouvrages imprimés

BABLET, Denis. « Analyser la communication théâtrale. » in *Le CNRS et sa communication*. Paris : CNRS, 1984, pp.38-39

BENNETT, Susan. *Theatre Audiences. A theory of production and reception*. London : Routledge, 1990

BLAU, Herbert. *The Audience*. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1990

D'ANTONIO, Francesco. « Un horizon de réception. Le spectateur dans les prologues de quelques comédies génoises du XVIIIème siècle. » in DECROISSETTE, Françoise. (sous la direction de) *Les Traces du spectateur – XVIIème-XVIIIème siècles*. Vincennes : PUV, 2006, pp.21-36

DE MARINIS, Marco. « Emotion et interprétation dans l'expérience du spectateur au théâtre (contre quelques mythologies postmodernes). » in HELBO, André. (textes réunis par) *Approches de l'opéra*. Paris : Didier érudition, 1986, pp.175-181

DECROISSETTE, Françoise. (sous la direction de) *Les Traces du spectateur – XVIIème-XVIIIème siècles*. Vincennes : PUV, 2006

DECROISSETTE, Françoise. « Avant-propos. Inventer le spectateur du passé. » in DECROISSETTE, Françoise. (sous la direction de) *Les Traces du spectateur – XVIIème-XVIIIème siècles*. Vincennes : PUV, 2006, pp.5-18

DESCOTES, Maurice. *Le public de théâtre et son histoire*. Paris : PUF, 1964

DORT, Bernard. *Théâtre public*. Paris : Seuil, 1967

DORT, Bernard. *Le jeu du théâtre. Le spectateur en dialogue*. Paris : P.O.L, 1995

GOURDON, Anne-Marie. *Théâtre, public, perception*. Paris : CNRS, 1982

KONIGSON, Elie. « Le spectateur et son ombre. » in ASLAN, Odette. (sous la direction de) *Le corps en jeu*. Paris : CNRS, 1993, pp.182-189

*Le Théâtre de ceux qui voient. Vus par Ito Josué*. Saint-Etienne : Michel Guinle, 1994

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. *L'assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*. Paris : CNRS, 1998

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. *Figurations du spectateur. Une réflexion par l'image sur le théâtre et sur sa théorie*. Paris : L'Harmattan, 2006

NAUGRETTE, Florence. *Le plaisir du spectateur de théâtre*. Rosny-sous-Bois : Bréal, 2002

UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre. Volume II – L'école du spectateur*. Paris : Belin, 1996

VISCIGLIO, Eleonora. « Deux ou trois jumeaux ? Modalités d'écriture, conditionnements et enjeux réceptifs dans Les Trois Jumeaux vénitiens (1773) d'Antonio Collalto, d'après Goldoni. » in DECROISSETTE, Françoise. (sous la direction de) *Les Traces du spectateur – XVIIème-XVIIIème siècles*. Vincennes : PUV, 2006, pp.107-131

ZAMPOLLI, Luciana. « Les voyages du témoin : le « destinataire privilégié » de l'Istoria novellamente ritrovata du bue nobili amanti (1524) de Luigi Da Porto à La Adriana de Luigi Groto (1578). » in DECROISSETTE, Françoise. (sous la direction de) *Les Traces du spectateur – XVIIème-XVIIIème siècles*. Vincennes : PUV, 2006, pp.64-82

#### Articles issus de revues et périodiques

BABLET, Denis. « Le lieu, la scénographie et le spectateur. » *Théâtre/Public*, 1984, n°55, pp.18-21

DEBRAY, Régis. « La regrettable disparition de la société du spectacle. » *Du Théâtre*, 1996, hors série n°5, pp.13-16

DUCONSEILLE, François. FRUH, Alexandre. LANQUETIN, Jean-Christophe. TACKELS, Bruno, WEITZ, Pierre-André. Editio non titré du dossier « Mais, où vont les spectateurs ? » *Mouvement*, 2005, n°32, p.92

DUCONSEILLE, François. LANQUETIN Jean-Christophe. TACKELS, Bruno. « Sortir des territoires. » Dossier « Mais, où vont les spectateurs ? » *Mouvement*, 2005, n°32, pp.93-97

*Du Théâtre*, 1996, hors série n°5. Dossier « La position du spectateur aujourd'hui dans la société et dans le théâtre. »

FREYDEFONT, Marcel. « La place du spectateur. » *Du Théâtre*, 1996, hors série n°5, pp.36-43

GIACCHE, Piergiorgio. « L'identité du spectateur. Essai d'anthropologie théâtrale. » *L'Ethnographie*, 2006, n°3, pp.15-44

GUIBERT, Noëlle. « La physiologie du parterre. » *Les Cahiers de la Comédie Française*, 1994, n°11, pp.50-54

KONIGSON, Elie. « Diviser pour jouer. » *Les Cahiers de la Comédie Française*, 1994, n°11, pp.42-49

*Les Cahiers de la Comédie Française*, 1994, n°11. Dossier « Le spectateur. », pp.41-75

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. « Le créateur obscur. » *Les Cahiers de la Comédie Française*, 1994, n°11, pp.55-69

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. « Le spectateur, partenaire de l'acteur ? Fragments d'un discours curieux. » *Théâtre/Public*, 2000, n°152, pp.59-65

PAVIS, Patrice. « La coopération textuelle du spectateur. » *Théâtre/Public*, 2000, n°152, pp.43-53

PRADIER, Jean-Marie. « Le public et son corps. Eloge des sens. » *Théâtre/Public*, 1994, n°120, pp.18-33

RIPOLL, Philippe. « Pour un laboratoire du spectateur. » *Du Théâtre*, 1996, hors série n°5, pp.5-10

SARRAZAC, Jean-Pierre. « Le spectateur, c'est celui qui comprend. » *Du Théâtre*, 1996, hors série n°5, pp.17-23

*Théâtre/Public*, 1984, n°55. « Le rôle du spectateur. » Retranscription de deux journées de débat organisées les 22 et 23 janvier 1983 au Théâtre de Gennevilliers par le Groupe de recherches théâtrales du CNRS, l'Association des amis du Théâtre de Gennevilliers et Théâtre/Public.

## **2. Représentation théâtrale, lieu théâtral et mise en scène**

### Ouvrages et articles issus d'ouvrages

BABLET, Denis. *La mise en scène contemporaine. Volume I – 1887-1914*. Bruxelles : La Renaissance, 1968

BABLET, Denis. JACQUOT, Jean. (sous la direction de) *Le lieu théâtral dans la société moderne*. Paris : CNRS, 1988

BABLET, Denis. « La remise en question du lieu théâtral au vingtième siècle. » in BABLET, Denis. JACQUOT, Jean. (sous la direction de) *Le lieu théâtral dans la société moderne*. Paris : CNRS, 1988, pp.13-25

BANU, Georges. (sous la direction de) *Les répétitions : de Stanislavski à aujourd'hui*. Arles : Actes Sud, 2005

BOUCRIS, Luc. *L'espace en scène*. Paris : Librairie Théâtrale, 1993

DE JOMARON, Jacqueline. *La mise en scène contemporaine. Volume II – 1914-1940*. Bruxelles : La Renaissance, 1968

FÉRAL, Josette. « Un corps dans l'espace : perception et projection. » in HAMON, Christine. SURGERS, Anne. (sous la direction de) *Théâtre : espace sonore, espace visuel*. Lyon : PUL, 2003, pp.127-143

HAMON, Christine. SURGERS, Anne. (sous la direction de) *Théâtre : espace sonore, espace visuel*. Lyon : PUL, 2003

JACQUOT, Jean. « Présentation. » in BABLET, Denis. JACQUOT, Jean. (sous la direction de) *Le lieu théâtral dans la société moderne*. Paris : CNRS, 1998, pp.7-11

KONIGSON, Elie. *L'espace théâtral médiéval*. Paris : CNRS, 1975

KONIGSON, Elie. (sous la direction de) *Le théâtre dans la ville*. Paris : CNRS, 1987

*Mises en Scène du monde. Colloque international de Rennes*. Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2005

NAUGRETTE, Catherine. « La fin des promenades : les bouleversements de la carte des théâtres dans le Paris du Second Empire. » in KONIGSON, Elie. (sous la direction de) *Le théâtre dans la ville*. Paris : CNRS, 1987, pp.110-139

« Peter Pabst et André Diot dialoguent sur l'espace et la lumière avec Michel Bataillon et Christine Hamon-Siréjols. » in SURGERS, Anne. HAMON-SIRÉJOLS, Christine. (sous la direction de) *Théâtre : espace sonore, espace visuel*. Lyon : PUL, 2003, pp.37-52

SONREL, Pierre. « L'architecte de théâtre et la cité. » in BABLET, Denis. JACQUOT, Jean. (sous la direction de) *Le lieu théâtral dans la société moderne*. Paris : CNRS, 1998, pp.73-76

SURGERS, Anne. *Scénographies du théâtre occidental*. Paris : Nathan Université, 2000

#### Articles issus de revues et périodiques

BOUCRIS, Luc. FREYDEFONT, Marcel. (textes réunis par) *Arts de la scène, scène des arts. Volume I – Brouillages de frontières : une approche par la singularité. Etudes Théâtrales*, 2003, n°27

BOUCRIS, Luc. FREYDEFONT, Marcel. « Espace et frontières des arts : territoire, scène, plateau. » *Etudes Théâtrales*, 2003, n°27, pp.11-21

BOUCRIS, Luc. FREYDEFONT, Marcel. (textes réunis par) *Arts de la scène, scène des arts. Volume II – Limites, horizon, découvertes : mille plateaux. Etudes Théâtrales*, 2004, n°28-29

BOUCRIS, Luc, FREYDEFOND, Marcel. « Une scène, des plateaux ? » *Etudes Théâtrales*, 2004, n°28-29, pp.9-17

BOUCRIS, Luc. FREYDEFONT, Marcel. (textes réunis par) *Arts de la scène, scène des arts. Volume III – Formes hybrides : vers de nouvelles identités. Etudes Théâtrales*, 2004, n°30

CORVIN, Michel. « La scène éclatée (1920-1980). » *Etudes Théâtrales*, 2003, n°27, pp.22-33

FRANÇOIS Guy-Claude. « Frontière. » *Etudes Théâtrales*, 2003, n°27, pp.108-121

FREYDEFONT, Marcel. (études réunies par) *Le lieu, la scène, la salle, la ville. Dramaturgie, scénographique et architecture à la fin du XXème siècle en Europe. Etudes Théâtrales*, 1997, n°11-12

JEANNETEAU, Daniel. « Une poétique des limbes. » *Etudes Théâtrales*, 2004, n°28-29, pp.31-35

KONIGSON, Elie. « Espaces multifonctionnels. » *Revue d'Esthétique. L'Envers du théâtre*. 1977, n°1-2, pp.97-111

KONIGSON, Elie. « Espaces construits. Espace privé/Espace public. » *Théâtre/Public*, 2005, n°179, pp.7-8

### **3. Bibliographie générale**

#### Ouvrages et articles issus d'ouvrages

ABIRACHED, Robert. *La décentralisation théâtrale. 1, Le premier âge : 1945-1958*. Arles : Actes Sud, 1992

ABIRACHED, Robert. « Des premières semailles aux premières réalisations. Les précurseurs : Jacques Copeau et sa famille. » in ABIRACHED, Robert. *La décentralisation théâtrale. 1, Le premier âge : 1945-1958*. Arles : Actes Sud, 1992, pp.15-21

ABIRACHED, Robert. *La décentralisation théâtrale. 2, Les années Malraux : 1959-1968*. Arles : Actes Sud, 1993

ABIRACHED, Robert. *La décentralisation théâtrale. 3, 1968, le tournant*. Arles : Actes Sud, 1994

ABIRACHED, Robert. *La décentralisation théâtrale. 4, Le temps des incertitudes : 1969-1981*. Arles : Actes Sud, 1995

ABIRACHED, Robert. *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris : Gallimard, 1994

ARISTOTE. *La poétique*. Paris : Seuil, 1980

ASLAN, Odette. (sous la direction de) *L'acteur au XXème siècle*. Vic la Gardiole : L'Entretemps, 2005

BANU, Georges. *L'Homme de dos. Peinture, théâtre*. Paris : Adam Biro, 2000

BIET, Christian. TRIAU, Christophe. *Qu'est-ce que le théâtre ?* Paris : Gallimard/Folio, 2006

CONSOLINI, Marco. *Théâtre Populaire 1953-1964*. Paris : IMEC, 1998

DANAN, Joseph. RYNGAERT, Jean-Pierre. *Eléments pour une histoire du texte de théâtre*. Paris : Dunod, 1997

DEGAINE, André. *Histoire du théâtre dessinée*. Paris : Nizet, 1992

DE JOMARON Jacqueline. (sous la direction de) *Le théâtre en France, Tome 1 : du Moyen-Age à 1789*. Paris : Armand Colin, 1988

DE JOMARON Jacqueline. (sous la direction de) *Le théâtre en France, Tome 2 : de la Révolution à nos jours*. Paris : Armand Colin, 1989

DUSIGNE, Jean-François. « L'incandescence, la fleur et le garde-fou. » in FARCY, Gérard-Denis. PRÉDAL, René. (sous la direction de) *Brûler les planches, crever l'écran. La présence de l'acteur*. Vic la Gardiole : L'Entretemps, 2001, pp.21-31

EBSTEIN, Jonny. IVERNEL, Philippe. *Le théâtre d'intervention depuis 1968. Tomes 1 et 2*. Lausanne : L'Âge d'Homme, 1983

FARCY, Gérard-Denis. PRÉDAL, René. (sous la direction de) *Brûler les planches, crever l'écran. La présence de l'acteur*. Vic la Gardiole : L'Entretemps, 2001

FÉRAL, Josette. *Dresser un monument à l'éphémère, rencontres avec Ariane Mnouchkine*. Paris : Editions Théâtrales, 2001

- GUENOUN, Denis. *L'exhibition des mots*. Paris : L'Aube, 1992
- GUENOUN, Denis. *Le théâtre est-il nécessaire ?* Paris : Circé, 1998
- LEHMANN, Hans-Thies. *Le théâtre post-dramatique*. Paris : L'Arche, 2002
- KIRBY Michael. *A Formalist Theatre*. Philadelphia : University of Pennsylvania, 1987
- LUCET, Sophie. LIBOIS, Jean-Louis. (sous la direction de) *Double jeu. L'acteur créateur*. Caen : PUC, 2003
- MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. (sous la direction de) *Du théâtre amateur : approche historique et anthropologique*. Paris : CNRS, 2004
- NAUGRETTE, Catherine. *L'esthétique théâtrale*. Paris : Nathan Université, 2000
- PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Armand Colin, 2002
- PAVIS, Patrice. *L'analyse des spectacles : théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*. Paris : Armand Colin, 2005
- PROUST, Sophie. *La Direction d'acteurs dans la mise en scène théâtrale contemporaine*. Vic la Gardiole : L'Entretemps, 2006
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Lettre à d'Alembert*. Paris : Flammarion, 2003
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introduction à l'analyse du théâtre*. Paris : Dunod, 1991
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Lire le théâtre contemporain*. Paris : Dunod, 1993
- SIMONOT, Michel. *De l'écriture à la scène : des écritures contemporaines aux lieux de représentation*. Paris : Théâtres-écritures, 2001
- TAVIANI, Ferdinando, SCHINO, Mirella. *Le secret de la Commedia dell'Arte. La mémoire des compagnies italiennes au XVIème, XVIIème et XVIIIème siècle*. Cazilhac : Bouffonneries, 1984
- VINAVER, Michel. *Écritures dramatiques : essai d'analyse de textes de théâtre*. Arles : Actes Sud, 2000
- WEHLÉ, Philippa. *Le théâtre populaire selon Jean Vilar*. Arles : Actes Sud, 1981

#### Articles issus de revues et périodiques

- DORT, Bernard. « L'état d'esprit dramaturgique. » *Théâtre/Public*, 1986, n°67, pp.8-12
- GOLFIER, Bernard. « L'improvisation. » *Théâtre/Public*, 1988, n°79, pp.42-46
- GOURDON, Anne-Marie. « Le public face à l'expérience de création collective au théâtre. Sa conception de l'improvisation. » *L'envers du théâtre. Revue d'Esthétique*, 1977, n°1-2, pp.221-228

KNAPP, Alain. « Acteur interprète et acteur créateur, entretien avec André Curmi. » *Théâtre/Public*, 1985, n°64-65, pp.18-20

LESCOT, David. KUNTZ, Hélène. « L'Extérieur de l'intime. Entretien avec Jean-Pierre Sarrazac. » *Théâtre/Public*, 2000, n°156, pp.23-28

RAOUL-DAVIS, Michèle. « Profession « dramaturge ». » *Théâtre/Public*, 1986, n°67, pp.4-6

HERZBERG, Nathaniel. « Les théâtres nationaux se vident. » *Le Monde*, 19 janvier 2007, p.28

#### ***4. Ouvrages de metteurs en scène et pièces de théâtre***

ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son double*. Paris : Gallimard, 1985

BRECHT, Bertolt. *Ecrits sur le théâtre*. Paris : L'Arche, 1972

BRECHT, Bertolt. *L'art du comédien*. Paris : L'Arche, 1992

BROOK, Peter. *L'Espace vide*. Paris : Seuil, 1977

HANDKE, Peter. *L'Outrage au public*. Paris : L'Arche, 2000

IBOS, Jean-Philippe. *Mobylette. Conversation sur le théâtre et la mécanique*. Bordeaux : Script éditions, 2004

KANTOR, Tadeusz. *Le théâtre de la mort*. Lausanne : L'Âge de l'Homme, 1995

PIRANDELLO, Luigi. *Six personnages en quête d'auteur*. Paris : Gallimard/Folio, 2005

REGNAULT, François. *Le spectateur*. Paris : BEBA, Théâtre National de Chaillot, Nanterre/Amandiers, 1986

ROLLAND, Romain. *Le Théâtre du Peuple*. Bruxelles : Complexe, 2003 (première édition 1903)

SARTRE, Jean-Paul. « Théâtre populaire et théâtre bourgeois. » *Un théâtre de situations*. Paris : Gallimard, 1973

VILAR, Jean. *Le théâtre, service public*. Paris, Gallimard, 1975

## **II – SCIENCES DE L'INFORMATION ET DE LA COMMUNICATION, SOCIOLOGIE ET ANTHROPOLOGIE**

### ***1. Sciences de l'information et de la communication***

#### Ouvrages et articles issus d'ouvrages

BOUGNOUX, Daniel. *La communication par la bande : introduction aux sciences de l'information et de la communication*. Paris : La Découverte, 1998

CAUNE, Jean. *La culture en action. De Vilar à Lang : le sens perdu*. Grenoble : PUG, 1992

CAUNE, Jean. *Acteur - spectateur : une relation dans le blanc des mots*. Saint-Genouph : Nizet, 1996

CAUNE, Jean. *Esthétique de la communication*. Paris : PUF, 1997

CAUNE, Jean. *La démocratisation culturelle : une médiation en souffrance*. Grenoble : PUG, 2006

LAMIZET, Bernard. *Les lieux de la communication*. Liège : Mardaga, 1992

LAMIZET, Bernard. *La médiation culturelle*. Paris : L'Harmattan, 1998

MOUNIN, Georges. *Introduction à la sémiologie*. Paris : Minuit, 1970

RASSE, Paul. *Le théâtre dans l'espace public*. Aix-en-Provence : Edisud, 2003

SHANNON, Claude. « A Mathematical Theory of Communication. » *Bell System Technical Journal*, 1948, n°27, pp.379-423 et 623-656

WIENER, Norbert. *Cybernétique et société*. Paris : UGE, 1971

WOLTON, Dominique. *Penser la communication*. Paris : Flammarion, 1997

#### Travaux universitaires

BELAËN, Florence. *L'expérience de visite dans les expositions scientifiques et techniques à scénographie d'immersion*. Thèse de doctorat en sciences de l'information et de la communication, CRCM, Université de Bourgogne, 2002

#### Articles issus de revues et périodiques

NORMAN, Sally Jane. « Nouvelles scénographies du regard. Ou scénographies du nouveau regard ? » *Les cahiers de médiologie*, 1996, n°1, pp.93-101

## **2. Sociologie de la culture, de la réception et des publics**

#### Ouvrages et articles issus d'ouvrages

ADORNO, Theodore. *Introduction à la sociologie de la musique*. Genève : Contrechamps, 1994

ANCEL, Pascale. PESSIN, Alain. *Les non-publics : les arts en réceptions. Volumes I et II*. Paris : L'Harmattan, 2004

AVAR, Raymond. ANRIEU, Paul. *Le spectateur au théâtre*. Bruxelles : Institut de Sociologie, 1964

BEAUDOUIN, Valérie. MARESCA, Bruno. GUY, Jean-Michel. (sous la direction de) *Les publics de la Comédie Française. Fréquentation et images de la salle Richelieu*. Paris : La Documentation Française, 1997

BOURDIEU, Pierre. *L'amour de l'art : les musées d'art européens et leur public*. Paris : Minuit, 1969

- BOURDIEU, Pierre. *Les héritiers : les étudiants et la culture*. Paris : Minuit, 1971
- BOURDIEU, Pierre. *La distinction : critique sociale du jugement*. Paris : Minuit, 1979
- BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Seuil, 1992
- BOURDIEU, Pierre. *La misère du monde*. Paris : Seuil, 1993
- BOURDIEU, Pierre. *Question de sociologie*. Paris : Minuit, 2002
- BOURDIEU, Emmanuel. « Remarques sur l'économie temporelle de la représentation théâtrale. » in PINTO, Eveline. (sous la direction de) *Penser l'art et la culture avec les sciences sociales, en l'honneur de Pierre Bourdieu*. Paris : Publications de la Sorbonne, 2002, pp.47-62
- COULANGEON, Philippe. *Sociologie des pratiques culturelles*. Paris : La Découverte, 2005
- DELDIME, Roger. *Le quatrième mur : regards sociologiques sur la relation théâtrale*. Carnières : Promotion théâtrale, 1990
- DELDIME, Roger. « Réception théâtrale et sociologie du spectateur. » in DELDIME, Roger. (sous la direction de) *Le quatrième mur : regards sociologiques sur la relation théâtrale*. Carnières : Promotion théâtrale, 1990, pp.47-76
- DELDIME, Roger. *Le théâtre et le temps qui passe. Mémoires singulières*. Bruxelles : Université Libre de Bruxelles, 1995
- DJAKOUANE, Aurélien. PEDLER Emmanuel. « Carrières de spectateurs au théâtre public et à l'opéra. Les modalités des transmissions culturelles en questions : des prescriptions incantatoires aux prescriptions opératoires. » in DONNAT, Olivier. TOLILA, Paul. (sous la direction de) *Le(s) public(s) de la culture – Volume II (cédérom)*. Paris : Presses de Sciences Po, 2003, pp.203-214
- DONNAT, Olivier. *Les pratiques culturelles des Français*. Paris : La Documentation Française, 1998
- DONNAT, Olivier. (sous la direction de) *Regards croisés sur les pratiques culturelles*. Paris : La Documentation Française, 2003
- DONNAT, Olivier. TOLILA, Paul. (sous la direction de) *Le(s) public(s) de la culture – Volumes I (livre) et II (cédérom)*. Paris : Presses de Sciences Po, 2003
- DUVIGNAUD, Jean. *Les ombres collectives*. Paris : PUF, 1973
- DUVIGNAUD, Jean. *L'acteur*. Paris : L'Archipel, 1993
- ETHIS, Emmanuel. (sous la direction de) *Aux marches du Palais. Le festival de Cannes sous le regard des sciences sociales*. Paris : La Documentation Française, 2001

ETHIS, Emmanuel. « La forme Festival à l'œuvre : Avignon, ou l'invention d'un « public médiateur ». » in in DONNAT, Olivier. TOLILA, Paul. (sous la direction de) *Le(s) public(s) de la culture – Volume II (cédérom)*. Paris : Presses de Sciences Po, 2003, pp.181-196

ETHIS, Emmanuel. (sous la direction de) *Avignon le public réinventé. Le festival sous le regard des sciences sociales*. Paris : La Documentation Française, 2002

ESQUENAZI, Jean-Pierre. *Sociologie des publics*. Paris : La Découverte, 2003

FLEURY, Laurent. *Le TNP de Vilar : une expérience de démocratisation de la culture*. Rennes : PUR, 2006

HEINICH, Nathalie. *Le triple jeu de l'art contemporain*. Paris : Minuit, 1998

HEINICH, Nathalie. *L'art contemporain exposé aux rejets*. Nîmes : Jacqueline Chambon, 1998

HEINICH, Nathalie. *Ce que l'art fait à la sociologie*. Paris : Minuit, 1998

HEINICH, Nathalie. *La sociologie de l'art*. Paris : La Découverte, 2004

HENNION, Antoine. GOMART, Emilie. MAISONNEUVE, Sophie. *Figures de l'amateur : formes, objets, pratiques de l'amateur de la musique aujourd'hui*. Paris : La Documentation Française, 2000

JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard, 2002

JEANSON, Francis. *L'action culturelle dans la cité*. Paris : Seuil, 1973

LACERENZA, Sabine. « L'émergence du « non-public » comme problème public. » in ANCEL, Pascale. PESSIN, Alain. (sous la direction de) *Non-publics. Les arts en réception. Volume I*. Paris : L'Harmattan, 2004, pp.37-51

LAHIRE, Bernard. *La culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*. Paris : La Découverte, 2004

LEVASSEUR, Martine. VERON, Eliseo. *Ethnographie de l'exposition : l'espace, le corps et le sens*. Paris : BPI/Centre Georges Pompidou, 1983

MAUGER, Gérard. *Histoires de lecteurs*. Paris : Nathan, 1999

MOUCHTOURIS, Antigone. *Sociologie du public dans le champ culturel et artistique*. Paris : L'Harmattan, 2003

PASSERON, Jean-Claude. « Consommation et réception de la culture – La démocratisation des publics », in DONNAT, Olivier. TOLILA, Paul. (sous la direction de) *Le(s) public(s) de la culture – Volume I (livre)*. Paris : Presses de Science Po, pp.361-390

POIZAT, Michel. *L'opéra ou le cri de l'ange : essai sur la jouissance de l'amateur d'Opéra*. Paris : Métailié, 1986

Travaux universitaires

DJAKOUANE, Aurélien. *Genèse et carrières de spectateur au théâtre. L'appétence culturelle en matière de théâtre : questions sociologiques*. Mémoire de DEA, EHESS-Marseille, 2001

#### Articles issus de revues et périodiques

DONNAT, Olivier. La question de la démocratisation dans la politique culturelle française. *Modern & Contemporary France*, 2003, volume 11 n°1, p.9-20

### **3. Sociologie et anthropologie**

#### Ouvrages et articles issus d'ouvrages

FLEURY, Laurent. *Max Weber*. Paris : PUF, 2003

GOFFMAN, Erving. *La mise en scène de la vie quotidienne. Volumes I – La présentation de soi*. Paris : Minuit, 1973

GOFFMAN, Erving. *Les rites d'interaction*. Paris : Minuit, 1974

GOFFMAN, Erving. *Les cadres de l'expérience*. Paris : Minuit, 1991

JEUDY, Henri-Pierre. *Critique de l'esthétique urbaine*. Paris : Sens&Tonka, 2003

JOSEPH, Isaac. *Erving Goffman et la microsociologie*. Paris : PUF, 1998

HABERMAS, Jürgen. *L'Espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*. Paris : Payot, 1986

HALL, Edward T. *La dimension cachée*. Paris : Seuil, 1978

LE BRETON, David. *Des visages. Essai d'anthropologie*. Paris : Métailié, 1992

LE BRETON, David. *Les passions ordinaires : anthropologie des émotions*. Paris : Armand Colin, 1998

LE BRETON, David. *Eloge de la marche*. Paris : Métailié, 2000

LE BRETON, David. *La sociologie des corps*. Paris : PUF, 2002

LE BRETON, David. *L'interactionnisme symbolique*. Paris : PUF, 2004

LE BRETON, David. *Le théâtre du monde. Lecture de Jean Duvignaud*. Laval : PUL, 2004

LEVERATTO, Jean-Marc. *Introduction à l'anthropologie du spectacle*. Paris : La Dispute, 2006

MARCELLI, Daniel. *Les yeux dans les yeux. L'énigme du regard*. Paris : Albin Michel, 2006

MAUSS, Marcel. « Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques. » in *Sociologie et anthropologie*. Paris : PUF, 2003, pp.141-279

MEAD, Herbert. *L'esprit, le soi et la société*. Paris : PUF, 2006

SENNETT, Richard. *Les tyrannies de l'intimité*. Paris : Seuil, 1979

SENNETT, Richard. *La chair et la pierre*. Paris : Les éditions de la Passion, 2002

SIMMEL, Georges. *Sociologie*. Paris : PUF, 1999

WEBER, Max. *Essai sur la théorie de la science*. Paris : Presses Pocket, 1992

WEBER, Max. *Le Savant et le Politique*. Paris : 10/18, 2002

WEBER, Max. *L'éthique protestante ou l'esprit du capitalisme*. Paris : Gallimard, 2004

#### Articles issus de revues et périodiques

ARGYLE, Michael. « La communication par le regard. » *La Recherche*, 1982, n°132, pp.490-497

NAHOUM-GRAPPE, Véronique. « L'échange des regards. » *Terrain*, 1998, n°30, pp.67-82

*Revue du MAUSS*, 1993, n°1. Dossier « Ce que donner veut dire. »

*Revue du MAUSS*, 1996, n°8. Dossier « L'obligation de donner. »

#### **4. Méthodologie**

##### Ouvrages et articles issus d'ouvrages

BLANCHET, Alain. (sous la direction de) *L'enquête et ses méthodes : l'entretien*. Paris : Armand Colin, 2005

GHIGLIONE, Rodolphe. MATALON Benjamin. *Les enquêtes sociologiques, Théories et pratiques*. Paris : Armand Colin, 1998

KAUFMANN, Jean-Claude. *L'entretien compréhensif*. Paris : Armand Colin, 2004

SCHWARTZ, Olivier. *Le monde privé des ouvriers : hommes et femmes du Nord*. Paris : PUF, 2002

SINGLY, François de. *L'enquête et ses méthodes : le questionnaire*. Paris : Nathan Université, 2000

URBAIN, Jean-Didier. *Ethnologue mais pas trop : ethnologie de proximité, voyages secrets et autres expéditions minuscules*. Paris : Payot & Rivages, 2003

WACQUANT, Loïc. *Corps et âme. Carnets ethnographiques d'un apprenti boxeur*. Marseille : Agone, 2001

##### Articles issus de revues et de périodiques

DE SARDAN, Olivier. « La politique de terrain. Sur la production des données en anthropologie. » *Enquête*, 1995, n°1, pp.71-109

LATOURE, Bruno. « Comment finir une thèse de sociologie. » *Revue du MAUSS*, 2004, n°24, pp.154-172

### III – ARTS DE LA VILLE ET DE LA RUE

#### Ouvrages et articles issus d'ouvrages

« 10 ans de théâtre. Michel Crespin. Entretien avec Nicolas Roméas. » in *Le théâtre de rue. 10 ans d'Éclat à Aurillac*. Paris : Plume et HorsLesMurs, 1995, pp.34-47

ABIRACHED, Robert. « Le Théâtre de rue. Éléments pour une généalogie improbable. » in RAYNAUD DE LAGE, Christophe. *Intérieur Rue, 10 ans de théâtre de rue (1989-1999)*. Paris : Editions Théâtrales, 2000, pp.11-17

AUGOYARD, Jean-François. « L'action artistique dans l'espace urbain. » in METRAL, Jean. (sous la direction de) *Cultures en ville ou de l'art et du citoyen*. Paris : L'Aube, 2000, p.17-30

*Aurillac aux limites. 20 ans de théâtre de rue*. Arles : Actes Sud, 2005

BOUCHAIN, Patrick. « Le vide comme équipement public. » in RAYNAUD DE LAGE, Christophe. *Intérieur Rue, 10 ans de théâtre de rue (1989-1999)*. Paris : Editions Théâtrales, 2000, p.58

BOVER, Jordi. *Le Royal de Luxe*. Paris : Plume et Royal de Luxe, 1994

CHAUDOIR, Philippe. *Discours et figures de l'espace public à travers les « Arts de la rue »*. *La Ville en scènes*. Paris : L'Harmattan, 2000

CHAUMIER, Serge. « Les écrans du dehors. Essai de typologie concernant l'utilisation des nouvelles technologies dans les spectacles de rue. » in GARBAGNATI, Lucile. MORELLI, Pierre. (sous la direction de) *Thé@tre et nouvelles technologies*. Dijon : Editions Universitaires de Dijon, 2006, pp.141-153

CHAUMIER, Serge. « L'illusion public : la rue et ses mythes. » in GONON, Anne. (coordonné par) *La relation au public dans les arts de la rue*. Vic la Gardiole : L'Entretemps, 2006, pp. 132-138

DAPPORTO, Elena. SAGOT-DUVAUROUX, Dominique. *Les arts de la rue, portrait économique d'un secteur en pleine effervescence*. Paris : La Documentation Française, 2000

DELAROZIÈRE, François. *Le Grand Répertoire. Machines de spectacle*. Arles : Actes Sud, 2003

DELORME, Karine. « Accompagner les arts de la rue : un choix, une nécessité ? » in GONON, Anne. (coordonné par) *La relation au public dans les arts de la rue*. Vic la Gardiole : L'Entretemps, 2006, pp.43-45

*Dix ans de théâtre de rue à Chalon-sur-Saône, Chalon dans la rue*. Chalon-sur-Saône, 1996

ESTOURNET, Jean-Pierre. BEGADI, Bernard. *Scènes de rue*. Paris : Mermon, 1992

FREYDEFONT, Marcel. « L'esprit de la rue. » in *Le théâtre de rue. 10 ans d'Éclat à Aurillac*. Paris : Plume et HorsLesMurs, 1995, pp.22-33

GONON, Anne. (coordonné par) *La relation au public dans les arts de la rue*. Vic la Gardiole : L'Entretemps, 2006

GONON, Anne. « Faut-il avoir peur du public ? » in GONON, Anne. (coordonné par) *La relation au public dans les arts de la rue*. Vic la Gardiole : L'Entretemps, 2006, pp.36-40

GONON, Anne. « Quel sens à l'expérience ? » in GONON, Anne. (coordonné par) *La relation au public dans les arts de la rue*. Vic la Gardiole : L'Entretemps, 2006, pp.68-70

GUÉNOUN, Denis. « Scènes des rues. » in *Aurillac aux limites, 20 ans de théâtre de rue*. Arles : Actes Sud, 2005, pp.21-27 ; 79-84 et 111-117

GUY, Jean-Michel. « Etudier les publics des arts de la rue : hypothèses et questionnements. Entretien avec Stéphane Simonin. » in GONON, Anne. (coordonné par) *La relation au public dans les arts de la rue*. Vic la Gardiole : L'Entretemps, 2006, pp.121-127

HORS LES MURS. *Le Goliath. Guide des arts de la rue et du cirque. 2005-2006*. Paris : HorsLesMurs, 2005

*In situ. Voyages d'artistes européens*. Vic la Gardiole : L'Entretemps, 2006

JACOB, Jean-Raymond. « Le public : parti prenant de la mécanique du spectacle. » in GONON, Anne. (coordonné par) *La relation au public dans les arts de la rue*. Vic la Gardiole : L'Entretemps, 2006, pp.80-81

LÉGER, Françoise. « \* » in GONON, Anne. (coordonné par) *La relation au public dans les arts de la rue*. Vic la Gardiole : L'Entretemps, 2006, pp.78-79

LE FLOC'H, Maud. (sous la direction de) *Un élu, un artiste. Mission Repérage(s)*. Vic la Gardiole : L'Entretemps, 2006.

*Le théâtre de rue. 10 ans d'Éclat à Aurillac*. Paris : Plume et HorslesMurs, 1995

MALEVAL, Martine. « Théâtre de rue et enjeux politiques : quelques éléments de réflexion. » in LACHAUD, Jean-Marc. (sous la direction de) *Art, culture, politique*. Paris : PUF, 1999

PICON-ARCHIER Palmira. « En complémentarité des centres culturels, édifier des « environnements culturels ». » in GONON, Anne. (coordonné par) *La relation au public dans les arts de la rue*. Vic la Gardiole : L'Entretemps, 2006, p.97-98

RAYNAUD DE LAGE, Christophe. *Intérieur Rue, 10 ans de théâtre de rue (1989-1999)*. Paris : Editions Théâtrales, 2000

ROMÉAS, Nicolas. « Enfance d'un itinéraire de la rue. » in *Le théâtre de rue. 10 ans d'Éclat à Aurillac*. Paris : Plume et HorsLesMurs, 1995, pp.8-21

SAUVAGEOT, Pierre. « J'ai beaucoup aimé ton dernier public. » in GONON, Anne. (coordonné par) *La relation au public dans les arts de la rue*. Vic la Gardiole : L'Entretemps, 2006, pp.71-72

TRANSE EXPRESS. *L'art céleste. Théâtre au-dessus de la ville par la compagnie Transe Express*. Paris : Créaphis, 2001

VIDAL, Sara. *Bivouac Générrik Vapeur*. Paris : Sens&Tonka, 2000

*Ville et culture : arts de la rue et pratiques culturelles. Actes du colloque de Sotteville-lès-Rouen des 19 et 20 novembre 1998*. Sotteville-lès-Rouen, 1998

WATELET, Fabrice. « Dehors il fait moins froid. » in GONON, Anne. (coordonné par) *La relation au public dans les arts de la rue*. Vic la Gardiole : L'Entretemps, 2006, pp.46-47

### Travaux universitaires et communications

AVENTIN, Catherine. *Les espaces publics urbains à l'épreuve des actions artistiques*. Thèse de doctorat en sciences pour l'ingénieur, spécialité architecture, Ecole Polytechnique de l'Université de Nantes, 2005

CHAUMIER, Serge. *Mythologie du spect'acteur. Les formes d'interaction entre acteurs et spectateurs, comme révélateur d'esthétiques relationnelles*. Contribution à l'étude *Généalogie, formes, valeurs et significations : les esthétiques des arts de la rue* réalisée par le groupe de recherche Les arts et la ville pour la DMDTS, ministère de la Culture et de la Communication, 2006

GONON, Anne. *Qu'est-ce que le théâtre de rue ? De la définition d'un genre artistique*. Mémoire d'Institut d'Études Politiques, Lyon, 2001

GONON, Anne. *Les états du spectateur dans la représentation théâtrale. Les spectacles de la compagnie 26000 couverts pour prisme*. Mémoire de DESS, Action artistique, politiques culturelles et muséologie, IUP Denis Diderot, Université de Bourgogne, 2002

GONON, Anne. « Experiencing « Imaginary realism ». How French street theatre companies offert theatrical experiences to their audience. » « Le réalisme imaginaire. Comment des compagnies de théâtre de rue françaises offrent des expériences à leur public. » *Culture and Communication. Proceedings of the XIXth Congress of International Association of Empirical Aesthetics*. Avignon, 2006, pp.542-545

GONON, Anne. *Les relations acteurs - spectateurs dans les arts de la rue comme analyseur des esthétiques*. Contribution à l'étude *Généalogie, formes, valeurs et significations : les esthétiques des arts de la rue* réalisée par le groupe de recherche Les arts et la ville pour la DMDTS, ministère de la Culture et de la Communication, 2006

GONON, Anne. « La portée disruptive des arts de la ville. L'exemple du Groupe Ici Même. » in *Les Arts de la ville dans la prospective urbaine. Débat public et médiation*. Actes du colloque international sous l'égide du groupe Cultures et médiation de la SFSIC (Société Française des Sciences de l'Information et de la Communication) tenu les 9 et 10 mars 2006, à Tours. Tours : PUT, 2007

LEMAÎTRE, Violaine. *Qu'on se le dise ! Les arts de la rue entre champ et contre-champ. Etude sociologique de la liste rue*. Mémoire de Master 2, Développement culturel et direction de projet, ARSEC/Lyon 2, 2006

PUHL, Mathilde. *La valorisation de l'expérience de consommation d'activités culturelles : le cas des festivals d'arts de la rue*. Thèse de doctorat en sciences de gestion, Université de Bourgogne, 2002.

#### Articles issus de revues et de périodiques

ABIRACHED, Robert. « A l'aube des années 80 : Lieux Publics. » *Rue de la Folie*, 2000, n°8, pp.39-40

AUGOYARD, Jean-François. « « Spectateur » urbain d'une culture « hors les murs ». » *Culture & Recherche*, 2005, n°106-107, pp.36-39

AVENTIN, Catherine. « La réception des spectacles de rue : pratiques et perceptions de l'espace. » *Carnets de bord*, 2005, n°8, p.27-34

AVENTIN, Catherine. « Les arts de la rue ou comment l'espace public prend corps. » *Lieux communs*, 2006, n°9, pp.91-106

BAILLET, Jean-Pierre. « Les arts de la rue du ghetto à l'institutionnalisation. » *Du Théâtre*, 1996, n°14, pp.83-86

BANU, Georges. « Dépense anarchique et liberté proxémique. » *Rue de la Folie*, 2000, n°8, pp.18-19

CHAUDOIR, Philippe. « L'interpellation dans les Arts de la rue. » *Espaces et Sociétés, Les langages de la rue*, 1997, n°90-91, pp.167-191

CHAUMIER, Serge. « L'utopie nouvelle des corps amoureux. La représentation théâtrale comme mode de socialisation sexuelle. » *Le Passant Ordinaire*, 2002, n°42, p.52-53

CRESPIN, Michel. « L'espace public de la ville : la scène d'un théâtre à 360°. » *Etudes Théâtrales*, 1997, n°11-12, pp.86-90

DAVID, Gwénola. (dossier réalisé par) « Arts de la rue : crise de croissance ? » *Le cahier de l'ONDA*, 2005, n°36

DELFOUR, Jean-Jacques. « Théâtre d'art ou majorettes en goguette. » *Rue, Art, Théâtre*. Paris : Cassandre, HorsLesMurs, Parc de la Villette, 1997, hors série (non paginé)

DELFOUR, Jean-Jacques. « Rues et théâtre de rue. Habitation de l'espace public et spectacle théâtral. » *Espaces et Sociétés, Les langages de la rue*, 1997, n°90-91, pp.146-166

DELFOUR, Jean-Jacques. « La spécificité esthétique des arts de la rue. Des plaisirs et des lieux. » *Rue de la Folie*. 2000, n°9, pp.45-46

DE MORANT, Alix. « Tranches Urbaines. Entretien avec Pierre Sauvageot et Bruno Schnebelin. » *Cassandre*, n°41, 2001, p.36

*Du Théâtre*. 1996, n°14. Dossier « Les arts de la rue. », pp.64-88

FREYDEFONT, Marcel. « Un théâtre du sursaut, d'écart et d'Eclat. » *Rues de l'Université*, 1994, n°1, pp.10-13

GABER, Floriane. « Les spectateurs des arts de la rue – foule ou public ? » *Du Théâtre*, 1996, n°14, pp.75-77

GABER, Floriane. « Une écriture pour la rue. » *Rue Art Théâtre*. Paris : Cassandre, HorsLesMurs, Parc de la Villette, 1997, hors-série (non paginé)

GABER, Floriane. « Les publics des arts de la rue en Europe. » *Les cahiers HorsLesMurs*, 2005, n°30

GABER, Floriane. « Typologies. » *Rues de l'Université*, 1994, n°1, pp.2-10

GONON, Anne. « Espace public, espace du public : le théâtre de rue à l'œuvre. » *Théâtre/Public*, n°179, pp.57-60

GONON, Anne. *Les publics des arts de la rue en Europe*. Contribution à l'étude *Les artistes de rue en Europe*, pilotée par HorsLesMurs, pour le Parlement Européen, 2007

GUY, Jean-Michel. « SDF de Kumulus : une tragédie contemporaine. » *Rue de la Folie*, 1999, n°4, pp.40-43

GUY, Jean-Michel. « Publics – Spectateurs. » *Rue de la Folie*, 1999, n°3, Dossier spécial « L'art de la rue : scène urbaine, scène commune ? Première contribution du groupe de travail sur les arts de la rue. », pp.20-23

HAN, Jean-Pierre. « Mariage forcé ou union libre... » *Scènes urbaines*, 2002, n°1, pp.13-14

HAN, Jean-Pierre. « L'impossible critique ? » *Scènes urbaines*, 2002, n°1, p.11

JACOB, Jean-Raymond. « La Fédération. Le Temps des arts de la rue sera ce que nous en ferons. » *Le Bulletin de HorsLesMurs*, 2005, n°30, p.20

JEUDY, Olivier. « Les arts de la rue et les manifestations festivières des villes. » *MEI, Médiation et information*, 2003, n°19, pp.119-127

KELLENBERGER, Sonja. « L'altérité ou la rencontre de l'autre dans l'art engagé aujourd'hui : des principes interactifs et participatifs à l'œuvre. » *Lieux communs*, 2006, n°9, pp. 189-206

« La vie c'est simple comme Courcoult. Entretien avec Jean-Luc Courcoult. » *Le Bulletin de HorsLesMurs*, 2005, n°30, pp.3-4

MARTIN-LAHMANI, Sylvie. (propos recueillis par) « Les dessous de la ville. Entretien avec Philippe Chaudoir. » *Rue Art Théâtre*. Paris : Cassandre, HorsLesMurs, Parc de la Villette, 1997, hors-série (non paginé)

MOREIGNE, Marc. « Les écritures de la rue. » *Rue de la Folie*, 2000, n°8, pp.41-44

*Mouvement*. 2002, n°17. Dossier « Arts de la rue. »

*Mouvement*. 2003, n°23. Cahier spécial « La ville aux artistes. »

*Mouvement*. 2004, n°29. Cahier spécial « Espace gratuit ? »

*Mouvement*. 2005, n°35. Cahier spécial « Rue européenne. »

OSTROWETSKY, Sylvia. « La rue et la thébaïde. » *Espaces et Sociétés, Les langages de la rue*, 1997, n°90-91, pp.139-144

OSTROWETSKY, Sylvia. « Présentation. » *Rue de la Folie*, 1999, n°4, Dossier spécial « Paradoxes et métamorphoses de l'espace urbain. », pp.3-5

QUESEMAND, Anne. BERMAN, Laurent. « A l'épreuve de la rue : entre la contravention et le contrat. » in EBSTEIN, Jonny. IVERNEL, Philippe. *Le théâtre d'intervention depuis 1968. Tome I*. Paris : L'Âge d'Homme, 1983, pp.89-99

RAPPOPORT, Edith. « Dans les théâtres, il faisait froid. » *Rue de la Folie*, 2000, n°8, pp.31-32

ROMÉAS, Nicolas. « La fin d'une fiction. Entretien avec Jean Hurstel. » *Rue de la Folie*, 1998, n°1, pp.33-36

*Rue, Art, Théâtre*. Paris : Cassandre, HorsLesMurs, Parc de la Villette, 1997, hors-série (non paginé)

*Rue de la Folie*. N°1, juin 1998 au n°9, novembre 2000. Paris : HorsLesMurs

*Rues de l'Université*. N°1 à 4. 1994. Paris : Centre de Recherche des Arts de la rue, Université Paris 3, Institut d'Études Théâtrales

SIMONOT, Michel. « L'art de la rue : scène urbaine, scène commune ? » *Rue de la Folie*, 1999, n°3, Dossier spécial « L'art de la rue : scène urbaine, scène commune ? Première contribution du groupe de travail sur les arts de la rue. » pp.3-15

« Temps des arts de la rue. Premières réflexions... » *Le bulletin d'HorsLesMurs*, 2005, n°30, p.7

*Théâtres*. 2005, non numéroté. Dossier spécial « Arts de la rue. »

*Scènes Urbaines*. N°1 et 2, 2002. Paris : HorsLesMurs

*Stradda. Le magazine de la création hors les murs*. N°1 à n°3, 2006-2007, Paris : HorsLesMurs (parution toujours active)

*Y a-t-il une écriture du théâtre de rue ?* Rencontre du 2 août 2002. Actes édités par le Logis du gouverneur, Aigues-Mortes.

### Études et rapports imprimés

CRESPIN, Michel. *Lieux Publics. Centre national de rencontre et de création pour les pratiques artistiques dans les lieux publics et les espaces libres*. Document de préfiguration du projet Lieux Publics, 1982. Centre de documentation, Lieux Publics, Marseille.

LE FOURNEAU. *Enquête sur le public du FAR Morlaix, Festival des Arts de la rue en Bretagne, 2002*. Résultats de l'enquête mis à disposition par le Fourneau.

LE FOURNEAU. *Enquête sur le public du Mai des Arts de la rue en Pays de Morlaix, 2004*. Résultats de l'enquête mis à disposition par le Fourneau.

PARC DE LA VILLETTE. *Le Péplum de Royal de Luxe*. Enquête par questionnaires et entretiens – Fréquentation – Caractéristiques et satisfaction du public. Septembre 1995. ([www.villette.com/fr/prof/etudes\\_th.htm#6](http://www.villette.com/fr/prof/etudes_th.htm#6))

PARC DE LA VILLETTE. *Royal de Luxe, Petits contes chinois revus et corrigés par les nègres*. Janvier 2002. ([www.villette.com/fr/prof/etudes\\_th.htm#6](http://www.villette.com/fr/prof/etudes_th.htm#6))

PARC DE LA VILLETTE. Sophie Tiévant. « Un voyage pas comme les autres. » Analyse des pratiques du public et du fonctionnement de l'exposition. Juin 1999. ([www.villette.com/fr/prof/etudes\\_th.htm#4](http://www.villette.com/fr/prof/etudes_th.htm#4))

SCP Communication. *Viva Cité*. 1998. Synthèse de l'étude mise à disposition par l'Atelier 231

SPIELMANN, Françoise. *Les questions de formation, qualification, transmission dans le domaine des arts de la rue*. Paris : mission d'étude DMDTS, ministère de la Culture et de la Communication, 2000

#### Documentaires et vidéos de compagnies

DELUZE, Dominique. *Le Géant tombé du ciel. Le dernier voyage*. Production Le Volcan et Films à Lou, 1995

DELUZE, Dominique. *Les Chasseurs de girafes*. Production Le Volcan et Films à Lou, 1995

DEUXIÈME GROUPE D'INTERVENTION. *Au chevet des cathédrales*. Autoproduction, 2004

DUSSOLLIER, Claudine. LE BELLEC, Patrick. *Bombyx. Carnets des arts de la rue*. Etablissement Public du Parc et de la Grande Halle de la Villette, 1997

#### Courriers électroniques et textes en ligne

LIVCHINE, Jacques. « [rue] AFP Chalon. » Message envoyé sur la liste de diffusion « Arts de la rue » le 23 mai 2006. Texte consultable en ligne : (<http://archives.lefourneau.net/rue/rue-200605/msg00206.html>)

LIVCHINE, Jacques. « [lafederation] Je ne suis pas toujours de mon avis. » Message envoyé sur la liste de diffusion « Fédération » (interne aux membres des conseils d'administration des Fédérations des arts de la rue nationale et régionales) le 13 février 2007.

RISSE, Michel. « [lafederation] Re : Je ne suis pas toujours de mon avis. » Message envoyé sur la liste de diffusion « Fédération » le 14 février 2007.

SAUNIER-BORRELL, Philippe. *Diffusion*. Texte consultable en ligne : <http://tempstrue.canalblog.com/archives/2006/05/17/1895716.html>

## IV – BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

### Ouvrages et articles issus d'ouvrages

ARDENNE, Paul. *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*. Paris : Flammarion, 2002

BAAL-TESHUVA, Jacob. *Rothko*. Cologne : Taschen, 2003

BARTHES, Roland. *L'obvie et l'obtus*. Paris : Seuil, 1982

BÉHAR, Henri. *Le théâtre dada et surréaliste*. Paris : Gallimard, 1979

BERTHOZ, Alain. *Le sens du mouvement*. Paris : Odile Jacob, 1997

BOURRIAUD, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. Dijon : Les presses du réel, 2001

BUREN, Daniel. *A force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter ?* Paris : Sens&Tonka, 1998

CAUQUELIN, Anne. *L'invention du paysage*. Paris : PUF, 2000

*Dictionnaire Hachette Encyclopédique*. Paris : Hachette Livre, 1998

DUPONT, Florence. *L'invention de la littérature : de l'ivresse grecque au livre latin*. Paris : La Découverte, 1994

ECO, Umberto. *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*. Paris : Grasset, 1985

FRIED, Michael. *La place du spectateur. Esthétiques et origines de la peinture moderne*. Paris : Gallimard, 1990

LANG, Jack. *L'Etat et le théâtre*. Paris : Librairie générale de droit et de jurisprudence, 1968

LEVINAS, Emmanuel. *Le visage de l'autre*. Paris : Seuil, 2001

MANNONI, Octave. *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène*. Paris : Seuil, 1985

MICHAUD, Yves. *Critères esthétiques et jugement de goût*. Paris : Hachette Littératures, 2005

MORINEAU, Camille. *Yves Klein. Corps, couleur, immatériel*. Paris : Centre Pompidou, 2006

PATRIAT, Claude. *La culture, un besoin d'Etat*. Paris : Hachette, 1998

RIFKIN, Jeremy. *L'âge de l'accès : la révolution de la nouvelle économie*. Paris : La Découverte, 2000

RIFKIN, Jeremy. *La fin du travail*. Paris : La Découverte, 2005

STIEGLER, Bernard. BAILLY, Jean-Christophe. GUÉNOUN, Denis. *Le théâtre, le peuple, la passion*. Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2006

URFALINO, Philippe. *L'invention de la politique culturelle*. Paris : Hachette, 2004

## V – SOURCES PERSONNELLES

« Arts de la rue : quels publics ? » Colloque organisé par l'Atelier 231 et la ville de Sotteville-lès-Rouen les 16 et 17 novembre 2005. Atelier 231, Centre national des arts de la rue, Sotteville-lès-Rouen. (notes personnelles)

« Le théâtre de rue. Arme artistique, rituel politique. » Colloque international du 15 au 18 août 2005 organisé dans le cadre de la 20<sup>ème</sup> édition du Festival International de Théâtre de Rue d'Aurillac. (notes personnelles)

Extraits des entretiens réalisés par le groupe de travail sur les arts de la rue piloté par Michel Simonot en 1997 et 1998, cités avec l'autorisation de HorsLesMurs.

CLIDIÈRE, Sylvie. *Les arts de la rue et leurs contextes*. Intervention dans le cadre de la session de formation professionnelle « Publics des arts de la rue : du projet artistique à l'organisation pratique des spectacles de rue. » 2 novembre 2004, Atelier 231, Sotteville-lès-Rouen. (notes personnelles)

CLIDIÈRE, Sylvie. Entretien réalisé le 27 octobre 2005. (enregistrement sonore)

CRESPIN, Michel. Entretien réalisé le 9 août 2005. (enregistrement sonore)

GUY, Jean-Michel. *Les publics des spectacles de rue. Projet d'étude*. 2004. Document de travail non publié cité avec l'autorisation de l'auteur. (non paginé)

GUY, Jean-Michel. « Le public des arts de la rue – Premières réflexions. » *Notes d'intentions du responsable du groupe de travail et de ses rapporteurs. Rapport Simonot*. 1998. Document de travail non publié cité avec l'autorisation de l'auteur et de HorsLesMurs. (non paginé)

HAN, Jean-Pierre. « Les arts de la rue : questions artistiques. » *Première contribution du groupe de travail sur les arts de la rue*. 1998. Document de travail interne cité avec l'autorisation de HorsLesMurs.

SAUNIER-BORRELL, Philippe et VIAN, Marion. Entretien réalisé le 22 juillet 2005. (enregistrement sonore)

SAUVAGEOT, Pierre. Entretien réalisé le 30 mars 2005. (enregistrement sonore)

*Scènes invisibles*, cycle de conférences-débats. Conférence-débat n°1, « Scènes d'extérieur. » Avec Denis Guénoun, Thomas Dommange, Bruno Schnebelin. Théâtre Paris-Villette, Paris, 30 janvier 2006. Conférence-débat n°4, « L'invention du spectateur. » Avec Emmanuel Wallon, Pierre Duforeau et Solange Oswald. Atelier 231, Sotteville-lès-Rouen, 13 avril 2006. (notes personnelles)

SCHNEBELIN, Bruno. Entretien réalisé le 21 mars 2004. (enregistrement sonore)

SIMONOT, Michel. Entretien réalisé le 17 février 2005. (enregistrement sonore)

# Table des matières

Remerciements	3
Résumé	4
Sommaire	5
<b>Introduction</b>	<b>7</b>
<b>Première partie – Représentation, acteur et espaces, les fondements du théâtre de rue : un contexte d'exécution malléable</b>	<b>15</b>
<b>Chapitre 1 – Représentation et acteur : les spécificités du théâtre de rue</b>	<b>17</b>
<i>I. Le temps de la représentation de rue : le surgissement du théâtre</i>	<i>17</i>
1. Aux fondements de la représentation théâtrale de rue	17
1.1. La confrontation de deux groupes, fondement archaïque du théâtre	17
1.1.1. Territoires et statuts symboliques, une corrélation inhérente au théâtre	17
1.1.2. Le pacte de représentation, la mise en relation tacite de deux statuts	18
1.2. La rue : théâtre du franchissement	19
1.2.1. Transgresser la frontière	19
1.2.2. L'adéquation transgression - principe d'abolition	20
2. Le temps du théâtre de rue : la représentation	21
2.1. Le théâtre de l'éphémère	21
2.1.1. Le théâtre ex-nihilo	21
2.1.2. Du surgissement à la disparition	23
2.2. La non primauté du texte	24
2.2.1. Le décentrement du texte	24
2.2.2. Un art avant tout visuel ?	27
2.2.3. Quelle écriture pour la rue ?	28
<i>II. L'acteur, Sisyphe du théâtre de rue</i>	<i>31</i>
1. Aux fondements de l'acteur : dénégation et modes de jeu	31
1.1. L'incarnation de la dénégation	31
1.2. Les figures de l'acteur	32
1.2.1. Le binôme identification - distanciation	32
1.2.2. Acting - not acting : niveaux de jeu	34
2. Jeu social et jeu théâtral, un double jeu dans l'espace public	35
2.1. La rue est un théâtre	35
2.2. Entre réalité et fiction	37
2.2.1. « La rue n'est pas un terrain conquis. »	37
2.2.2. Niveaux de jeu en rue	38
3. L'acteur de rue, un acteur créateur	39
3.1. L'acteur exposé	39
3.2. Un acteur compositeur	41
3.2.1. Un détour par la Commedia dell'Arte	41
3.2.2. L'acteur, dramaturge à part entière	43

## **Chapitre 2 – Les espaces imbriqués du théâtre de rue** **45**

<i>I. Le rapport à la ville, un enjeu spatial historique du théâtre de rue</i>	45
1. Le théâtre dans la ville , la ville dans le théâtre	45
1.1. Une imbrication topographique	45
1.2. La ville : un espace multifonctionnel	47
2. Le fait urbain à l'œuvre dans l'émergence du théâtre de rue	48
2.1. 2500 ans d'histoire du théâtre : quel héritage ?	48
2.2. Les années 70, berceaux du mouvement	49
2.2.1. Agit-prop, happening et théâtre radical	49
2.2.2. Animation culturelle et militance politique : prendre la parole dans la rue	50
2.3. La pensée aménagieuse	52
3. Modes de préhension sur l'espace public	52
3.1. Faire théâtre de la rue	52
3.2. Décaler le regard	53
3.3. Une pratique extraordinaire de la ville	55
<i>II. Espaces modelés, espaces investis : faire scène de rue</i>	56
1. Processus d'écritures d'espaces	56
1.1. Eriger une scène dans un espace non dévolu au spectacle	56
1.1.1. Faire le vide et appareiller	56
1.1.2. L'acteur, porteur de la scène invisible	57
1.2. « Le dispositif fait œuvre »	58
1.3. Les « usages du lieu »	59
2. Que sont les arts de la rue ? Logiques d'appartenance	61
2.1. Les espaces non-préaffectés : la rue « dedans » ?	61
2.2. En être ou ne pas en être	62
2.2.1. Le théâtre de rue, un champ régi par des lois générales	62
2.2.2. « L'ethos » de la rue	63

## **Chapitre 3 – Les figures du spectateur de rue** **67**

<i>I. Le spectateur de rue, un objet théorique à construire</i>	67
1. Public, spectateur : approches notionnelles	67
1.1. Le public, un être vivant	67
1.1.1. Une entité en soi	67
1.1.2. « Un monstre » ?	68
1.2. Le spectateur, une présence exigée	69
1.2.1. Public - spectateur : quelle articulation ?	69
1.2.2. Etre spectateur : un état	70
2. Les visages de la rue	71
2.1. La connaissance des publics, un enjeu de reconnaissance	71
2.2. Quels publics ? Quels profils ?	73
2.2.1. Viva Cité	73
2.2.2. Le Fourneau	75
2.2.3. EUNETSTAR	76
3. Comment devient-on spectateur de rue ?	78
3.1. Le spectateur prédéterminé	78
3.2. Le spectateur en puissance	79
3.3. Le spectateur potentiel	80
3.4. Un public en cercles concentriques	81

<i>II. Spectateur in fabula</i>	82
1. Le public au cœur du discours des artistes	82
1.1. L'omniprésence de la référence au public	82
1.2. Le terme « spectateur », un enjeu sémantique	84
2. Du public-population aux populations-publics	85
2.1. Le public-population, un concept devenu mythe fondateur	85
2.2. Les publics-populations : une spatialisation du concept	87
3. « L'illusion public » : l'ambiguïté du spectateur désiré	88
3.1. En quête du public, entre utopie et réalité	88
3.2. Vers une sortie du carcan festivalier ?	90
3.2.1. Les festivals, bêtes noires du secteur	90
3.2.2. Le dilemme du facteur festif	91
<b>Chapitre 4 – Des facteurs conditionnant la réception</b>	<b>93</b>
<i>I. La mise en scène du spectateur du théâtre de rue, entre mythes et connaissances</i>	93
1. Identifier la nature de la place du spectateur	93
1.1. Un perpétuel enjeu au cœur du théâtre	93
1.1.1. Une problématique qui transcende les arts et les époques	93
1.1.2. Le théâtre de rue, une quatrième voie ?	94
1.2. La nécessaire définition de la « spécificité »	96
2. Etat des lieux des connaissances en rue	96
2.1. Configurations en rue	97
2.2. Des « dispositifs-types » à une typologie raisonnée	97
<i>II. Diffusion, temporalité, théâtralisation et dramatisation : quatre variables et neuf paramètres pour des déclinaisons multiples</i>	99
1. Contextes de diffusion	99
1.1. Paramètre 1a – Le festival	100
1.2. Paramètre 1b – La saison	100
1.3. Paramètre 1c – La diffusion ponctuelle / La commande	100
2. Temporalités	101
2.1. Paramètre 2a – La non-convocation	101
2.2. Paramètre 2b – La convocation	101
2.3. Paramètre 2c – La résidence	102
3. Théâtralisation du spectateur	102
3.1. Paramètre 3 – Confinement / Ouverture	102
3.2. Paramètre 4 – Mobilité / Immobilité	103
3.3. Paramètre 5 – Acteurs / Assistance	103
3.4. Paramètre 6 – Zones de proximité	104
4. Dramatisation du spectateur	105
4.1. Paramètre 7 – Fiction	105
4.2. Paramètre 8 – Adresse au spectateur	106
4.3. Paramètre 9 – Engagement du spectateur	107
Tableau 1. Grille de décryptage des facteurs conditionnant la réception	108
<i>III. Des spectacles archétypaux comme illustrations</i>	109
<i>Carmen - Opéra de rue, Compagnie Off</i>	110
Tableau 2. Grille de décryptage appliquée au spectacle Carmen - Opéra de rue	110
<i>Les Chambres d'amour, Théâtre de l'Unité</i>	112
Tableau 3. Grille de décryptage appliquée au spectacle Les Chambres d'amour	112
<i>Le Sens de la visite, 26000 couverts</i>	114

Tableau 4. Grille de décryptage appliquée au spectacle Le Sens de la visite <i>Itinéraire sans fond(s)</i> , Kumulus	114 116
Tableau 5. Grille de décryptage appliquée au spectacle Itinéraire sans fond(s) <i>Les Habitants du lundi</i> , Ilotopie	116 118
Tableau 6. Grille de décryptage appliquée au spectacle Les Habitants du lundi <i>SquarE → télévision locale de rue</i> , KomplexKapharnaüm	118 120
Tableau 7. Grille de décryptage appliquée au spectacle SquarE → télévision locale de rue	120
<b>Deuxième partie – Spectateurs <i>in situ</i> et <i>in vivo</i></b>	<b>123</b>
<b>Chapitre 5 – Une méthode d'enquête à la croisée des chemins</b>	<b>125</b>
<i>I. Sciences de l'information et de la communication et sociologie, des apports à mutualiser</i>	126
1. La représentation théâtrale de rue, une situation de communication	126
1.1. Une communication tronquée	126
1.1.1. Une relation de médiation entre les mots	126
1.1.2. Le texte lacunaire	127
1.2. L'interactionnisme symbolique	128
1.2.1. Principes fondateurs	128
1.2.2. Du respect des codes en vigueur	129
1.3. Les rapports de proxémie : l'enjeu social des interactions	130
1.3.1. Bulles de distance et dimension cachée	130
1.3.2. Les interactions acteurs - spectateurs pour prisme d'étude	133
2. L'enjeu de la réception	135
2.1. Pour une esthétique de la réception	135
2.2. L'apport de la muséologie	136
2.2.1. Un bestiaire de visiteurs	137
2.2.2. L'expérience comme mode d'appropriation	139
2.3. Recueillir du discours	140
2.3.1. Quelques embûches méthodologiques	141
2.3.2. Paroles de spectateurs	142
<i>II. Le protocole d'enquête</i>	144
1. L'observation participante comme immersion	144
1.1. Vers une objectivation des connaissances empiriques	144
1.2. L'élaboration d'une grille d'observation des spectacles	146
Tableau 8. Grille d'observation des spectacles	147
2. L'apport des études théâtrales	148
2.1. L'exigence de l'analyse du spectacle	148
2.2. Protocole d'analyse	149
Schéma 1. Une méthodologie fondée sur la confrontation d'analyses	150
Tableau 9. Protocole d'analyse des spectacles	151
3. Trois spectacles pour prismes	152
3.1. Le choix du théâtre de rue	152
3.1.1. Les arts de la rue existent-ils ?	152
3.1.2. Cerner le théâtre de rue	153
3.2. La composition du panel	154
3.2.1. Le pari des créations	154
3.2.2. Trois démarches artistiques diverses	154

## Chapitre 6a – Trois spectacles pour prismes d’observation – *Je cheminerai toujours*, Théâtre du Voyage Intérieur. Le spectateur pris en charge 157

Tableau 10. Grille de décryptage appliquée au spectacle <i>Je cheminerai toujours</i>	157
<i>I. Analyse du spectacle</i>	158
1. Contextualisation	158
1.1. Le Théâtre du Voyage Intérieur : une existence au projet	158
1.2. <i>Je cheminerai toujours</i> : un spectacle-parcours autour de passages de vie	159
1.3. Contexte des observations de terrain	159
2. Analyse du texte - Le spectateur pris à témoin	160
2.1. Une translation du destinataire	160
2.2. L’interpellation des spectateurs	160
3. Analyse du dispositif scénographique	161
3.1. Un dispositif interactionnel et en mouvement	161
3.2. Le cheminement	162
4. Relation acteur - spectateur	163
4.1. De la zone proche à la zone intime, la proximité à l’œuvre	163
4.1.1. La zone proche : le défi de l’émergence d’une « communauté »	163
4.1.2. La zone intime : la transmission un à un	164
4.2. Facteurs déterminants	165
4.2.1. La figure du cercle	165
4.2.2. Une fiction du partage	166
5. Figure du spectateur convoqué – Un individu en expérimentation, renvoyé à son intériorité	166
5.1. Toucher personnellement le spectateur	166
5.1.1. La primauté de l’expérience	166
5.1.2. La mise en condition du spectateur	168
5.2. Un spectateur encadré	168
5.2.1. De l’anecdotique au général, la visée universaliste	168
5.2.2. Le spectateur aux prises avec une ambiguïté fondatrice	169
<i>II. Tendances de réception, les spectateurs à l’œuvre</i>	170
Préambule méthodologique - De l’incidence du contexte d’observation	170
1. L’impact du dispositif sur la réception du spectacle par les spectateurs	170
1.1. Quand le dispositif crée la surprise	170
1.1.1. Une forme nouvelle qui déstabilise	170
1.1.2. L’influence de la nouveauté sur la réception du spectacle perçue par les spectateurs	171
1.2. Du renvoi à soi au sentiment de groupe : une palette de ressentis subjectifs	172
1.2.1. Des histoires quotidiennes en écho à soi	172
1.2.2. De l’absence de cohésion à la communion	173
1.3. L’impact de la mise en mouvement	175
1.3.1. Se sentir « actif »	175
1.3.2. Le spectacle vécu comme une expérience	176
2. La gestion de l’ambiguïté fondatrice par les spectateurs	177
2.1. Une situation fondée sur le paradoxe fondateur du théâtre	177
2.2. Deux positionnements archétypiques en cohabitation	178
Synthèse - Le pari d’une posture spectatrice monolithique	179

## Chapitre 6b – Trois spectacles pour prismes d’observation – *Rendez-vous*, No Tunes International. Le spectateur en marche 181

Tableau 11. Grille de décryptage appliquée au spectacle <i>Rendez-vous</i>	181
<i>I. Analyse du spectacle</i>	182
1. Contextualisation	182
1.1. No Tunes International : une « jeune compagnie »	182
1.2. <i>Rendez-vous</i> : une forme légère pour un sujet de fond	183
1.3. Contexte des observations de terrain	184
2. Analyse du texte - La primauté donnée à l’histoire	184
2.1. Un texte autobiographique	184
2.2. Un cas d’école d’intégration dramatique	185
2.2.1. Une séquence inaugurale clé	185
2.2.2. Les dialogues avec les spectateurs : un texte composé non écrit	186
3. Analyse du dispositif scénographique	187
3.1. La ville, entre décor et réalité	187
3.1.1. Un effet disruptif dans la ville	187
3.1.2. La marche comme moteur du récit	188
3.2. Un dispositif interactionnel	189
3.2.1. Pierre et Paul, seuls porteurs de la théâtralité	189
3.2.2. « Je mène un peu le public à la baguette. »	189
3.3. Les exigences du dispositif	190
3.3.1. De l’importance du respect de la jauge	190
3.3.2. De la maîtrise du code de déambulation	191
4. Relation acteur - spectateur	192
4.1. Zones moyenne à intime, un va-et-vient entre groupe et individu	192
4.1.1. Les zones moyenne et proche : la cohésion du cortège	192
4.1.2. La zone intime : un échange interindividuel dans la fiction	193
4.2. Facteurs déterminants	194
4.2.1. L’intégration dramatique	194
4.2.2. L’adresse directe	194
5. Figure du spectateur convoqué – Un complice actif et réactif	195
5.1. Une relation au spectateur fondée sur l’intuition et la simplicité	195
5.2. Etablir une connivence pour toucher le spectateur	195
5.3. Un spectateur impliqué et libre	196
<i>II. Tendances de réception, les spectateurs à l’œuvre</i>	197
Préambule méthodologique - De l’incidence du contexte d’observation	197
1. L’impact du dispositif sur la réception du spectacle par les spectateurs	198
1.1. La performance de l’acteur	198
1.2. Un spectacle imprévisible entre réalité et fiction	200
1.2.1. Une promenade improbable	200
1.2.2. Le brouillage des cartes	201
2. L’émergence d’un spectateur en lien avec les autres	201
2.1. Le spectacle vécu comme un jeu	201
2.1.1. Un spectateur contributif	201
2.1.2. Une intégration bornée	202
2.2. La formation d’un groupe	203
Synthèse - Le choix entre posture d’implication et posture d’observation	204

## Chapitre 6c – Trois spectacles pour prismes d’observation – *État(s) des lieux*, Deuxième Groupe d’Intervention. Le spectateur sollicité 205

Tableau 12. Grille de décryptage appliquée au spectacle <i>État(s) des Lieux</i>	205
<i>I. Analyse du spectacle</i>	206
1. Contextualisation	206
1.1. Deuxième Groupe d’Intervention : une compagnie conventionnée	206
1.2. <i>État(s) des Lieux</i> : « une fiction à l’échelle d’un quartier »	207
1.3. Contexte des observations de terrain	208
2. Analyse du texte – Des mots sur-mesure	208
2.1. Le principe de la commande	208
2.2. Un spectateur au cœur du texte	209
2.2.1. L’adresse directe	209
2.2.2. La sollicitation	210
2.2.3. L’intégration fictionnelle	211
3. Analyse du dispositif scénographique	213
3.1. La relation au lieu : les enjeux du choix d’un quartier	214
3.1.1. Une déclinaison du principe de double vue	214
3.1.2. Négocier l’espace public	214
3.1.3. Les spectateurs « extérieurs »	215
3.2. Un sas de codification dilué et une configuration éclatée et mouvante	216
3.2.1. Le pari d’une entrée en matière brouillée	216
3.2.2. La multiplication des foyers de représentation	216
4. Relation acteur - spectateur	217
4.1. De la zone lointaine à la zone intime, le spectateur pour centre névralgique	217
4.1.1. Les zones moyenne à lointaine : l’occupation de l’espace public en toile de fond	217
4.1.2. La zone proche : l’éphémère du groupe constitué	218
4.1.3. La zone intime : le spectateur sollicité et exposé	218
4.2. Facteurs déterminants	219
4.2.1. Un dispositif livrant le spectateur à lui-même	219
4.2.2. Le pari du « spectateur-déclencheur »	220
5. Figure du spectateur convoqué – Un spectateur exposé	221
5.1. L’acteur et le spectateur en miroir	221
5.1.1. S’exposer au regard de l’autre dans l’espace public	221
5.1.2. Questionner le spectateur en réception	221
5.2. Toucher le spectateur dans son corps	222
<i>II. Tendances de réception, les spectateurs à l’œuvre</i>	223
Préambule méthodologique - De l’incidence du contexte d’observation	223
1. L’impact du dispositif sur la réception du spectacle par les spectateurs	224
1.1. Les effets de l’implantation dans un quartier	224
1.1.1. Démocratisation ou visite d’un zoo ?	224
1.1.2. Un prétexte à la rencontre au cœur de la cité	225
1.1.3. Le décalage du regard ressenti	225
1.2. Le spectateur, acteur de son parcours	226
1.2.1. L’absence de sas et ses brebis égarées	226
1.2.2. L’exigence du choix	227
1.2.3. Modes de compréhension : les subjectivités à l’œuvre	228
1.3. Une « histoire de corps »	229
1.3.1. L’exposition des corps, la transgression d’un interdit	229

1.3.2. Un contact particulier avec le spectateur	230
1.3.3. Entre tension et danger, le théâtre à l'épreuve des corps	230
2. Dedans-dehors : les spectateurs confrontés à la sollicitation	231
2.1. Rester en dehors, un point de vue distancié	231
2.1.1. La persistance du code	231
2.1.2. Les « spectateurs-spectacle »	232
2.2. Etre pris dedans, voir de l'intérieur	233
Synthèse - Une multiplicité de positionnements à l'égard du spectacle	234

## **Troisième partie – Ce que le théâtre de rue fait au spectateur** **235**

### **Chapitre 7 – Le théâtre de rue, catalyseur de rencontres** **236**

<i>I. Le paradoxe du franchissement</i>	237
1. L'impact de l'abolition du quatrième mur	237
1.1. Théâtre « classique » vs forme hybride	237
1.1.1. Une représentation fantasmée du théâtre pour référent	237
1.1.2. Une certaine lassitude du théâtre	238
1.1.3. Une image positive des arts de la rue	239
1.2. La valorisation de la présence du spectateur	240
1.2.1. Acteurs et spectateurs sur un pied d'égalité	240
1.2.2. L'absolue nécessité de la présence du spectateur	241
2. La frontalité symbolique, une exigence du processus théâtral	242
2.1. Le dispositif non-frontal : enjeux et impasse	242
2.1.1. L'espace théâtral malléable	242
2.1.2. La possible disparition du théâtre	243
2.2. Le rapport de distinction, fondement de la situation théâtrale de rue	244
2.2.1. Le spectateur doit se savoir spectateur	244
2.2.2. Place et fonction, les spectateurs ne sont pas dupes	245
2.2.3. La « liberté proxémique » du théâtre de rue	246
<i>II. La communauté du théâtre de rue</i>	246
1. Un face-à-face acteur - spectateur revigoré	246
1.1. Acteurs et spectateurs de visu	247
1.1.1. Le théâtre, un face-à-face dissymétrique	247
1.1.2. Un vis-à-vis	248
1.1.3. Un œil-à-œil	249
1.2. Acteur - spectateur, entre don et contre-don	251
1.2.1. La métaphore du « cadeau »	251
1.2.2. Au cœur d'une relation altruiste	253
1.2.3. Figures du contre-don	254
1.3. Quand acteur et spectateur font équipe	256
1.3.1. Le spectateur, partenaire de l'acteur ?	256
1.3.2. Connivence et complicité	257
2. Le théâtre, un prétexte à la rencontre	257
2.1. Le théâtre, un temps de partage	258
2.2. Créer du lien contre la déliquescence de l'espace public	259

## Chapitre 8 – L'invention d'un nouveau spectateur ?

261

<i>I. Spectateurs de rue : trois archétypes</i>	261
Préambule méthodologique - Du bon usage des idéaux-types	261
1. Le Candide	262
1.1. Profil : le spectateur naïf	262
1.2. Logique réceptionnelle : une crédulité à toute épreuve	263
1.3. Mode de réaction : un spectateur agissant au premier degré	264
2. L'Arlequin	265
2.1. Profil : le spectateur emporté	265
2.2. Logique réceptionnelle : une adhésion enthousiaste	266
2.3. Mode de réaction : du spectateur idéal au spectateur parasite	266
3. Le Léonce	268
3.1. Profil : un spectateur en distance	268
3.2. Logique réceptionnelle : une distance rationaliste et/ou protectrice	268
3.3. Mode de réaction : un spectateur observateur	268
<i>II. Postures spectatorielles en mutation, quelle relation spectateur - théâtre ?</i>	269
1. Le processus d'identification et d'immersion	269
1.1. Aux origines de l'identification	269
1.2. Aristote, père de l'identification et de la catharsis	270
1.3. Un spectateur en adhésion : la conception pastorale	271
1.3.1. Illusion et dénégation	271
1.3.2. Un spectateur absorbé	272
2. Le processus de distanciation	273
2.1. Le théâtre épique de Bertolt Brecht	273
2.2. La distanciation	274
2.3. Un spectateur critique	275
3. Les processus de perturbation de la posture spectatrice	276
3.1. Dada ou comment faire agir et réagir le spectateur	276
3.2. Le spectateur dans le texte	278
3.3. Le Théâtre du Soleil, 1789 : la participation du public érigée en mythe	279
<i>III. Un spectateur synchrétique</i>	280
1. La corporification du public	281
1.1. Le théâtre, lieu de domestication du corps des spectateurs	281
1.2. Le théâtre de rue, la mise en corps des spectateurs	283
1.3. L'impact de l'engagement corporel du spectateur sur sa réception	284
2. Enjeux et impasses d'une distance chahutée	285
2.1. Actif - passif, une dichotomie persistante	285
2.1.1. Une dictature du mouvement ?	285
2.1.2. Quel sens au mouvement ?	287
2.2. Le « spect'acteur » entre utopie et illusions	290
3. La fonction lacunaire du spectateur du théâtre de rue	291
3.1. Un dispositif troué	291
3.1.1. Le membre fantôme des répétitions	291
3.1.2. Une lacune à combler	293
3.2. Le spectateur dans un <i>antre-deux</i>	294
3.2.1. La distance n'est pas mathématique	294
3.2.2. Immersion - critique, distanciation - adhésion : croisements de postures	295
3.3. Le spectateur, acteur du parachèvement de la création	297

## **Chapitre 9 – Effets et prospective : des pistes de recherche fécondes 299**

<i>I. Les répercussions du théâtre de rue</i>	299
1. Traces et efficace	299
1.1. De la trace à la mémoire des lieux	300
1.1.1. De traces palpables...	300
1.1.2. ...à la persistance mémorielle...	300
1.1.3. ...pour une mémoire collective des lieux	301
1.2. Espace public, espace du public : quel espace public critique ?	302
1.2.1. Un être ensemble en puissance	302
1.2.2. Quelle efficace dans l'espace public ?	303
1.2.3. De la nature du lien créé par le théâtre de rue	305
2. Vers une acculturation du public ?	306
2.1. Le théâtre de rue amène-t-il des publics novices aux pratiques culturelles ?	306
2.1.1. Un contexte de démocratisation culturelle en souffrance	306
2.1.2. Contamination ou segmentation ?	308
2.2. Carrières et mise en mémoire, effets à long terme	310
2.2.1. Parcours de spectateurs	310
2.2.2. Mise en mémoire	311
<i>II. Le théâtre de rue est-il populaire ?</i>	313
1. Décentralisation et théâtre populaire : un héritage	313
1.1. Logiques de décentralisation	313
1.1.1. Impulser une dynamique sur les territoires	313
1.1.2. Le théâtre de rue, un théâtre du terrain	314
1.2. Romain Rolland, Copeau, Vilar... des pères inconnus ?	316
1.2.1. Les fondateurs du théâtre populaire	316
1.2.2. Qu'est-ce que le théâtre populaire ?	317
1.2.3. Les raisons d'une filiation niée	319
2. « Culture chaude » vs « culture froide », le rapport au divertissement	320
2.1. Le théâtre de rue, une « culture chaude »	320
2.1.1. Goût et « esthétique » populaire	320
2.1.2. Une pratique décomplexée et libre	322
2.2. Le théâtre de rue à l'heure de la dictature du public	324
2.2.1. Condamné à s'adresser à tous	324
2.2.2. Jusqu'où laisser la réception déterminer la création ?	325
2.3. Quelle sortie de crise ?	327
2.3.1. Quand les dissensions menacent l'unité de façade	327
2.3.2. Le théâtre de rue rue-t-il encore ?	329

## **Conclusion 331**

POUR NE PAS FINIR - POSTFACE 341

## **Bibliographie 343**

## **Table des matières 365**

## Résumé

La question de la relation au public est omniprésente dans le discours des artistes et professionnels des arts de la rue. Abolition du quatrième mur, mise en mouvement des spectateurs, adresse directe, irruption dans le quotidien, etc. sont autant de partis pris développés par des artistes en quête d'une rencontre théâtrale renouvelée avec un public ne fréquentant pas les salles.

Choisissant la représentation théâtrale de rue et les interactions acteurs - spectateurs comme prismes d'observation, la recherche tente de cerner les enjeux liés au bouleversement de la place du public. Qu'en est-il de la fonction du spectateur dans le théâtre de rue ? En quoi le dispositif communicationnel instauré varie-t-il du modèle référent de la salle ? Quels sont les spécificités et paramètres déterminant cette situation théâtrale et sociale exceptionnelle ?

Au travers du principe de la fonction lacunaire du spectateur, pièce manquante du puzzle d'un spectacle ne pouvant être complet qu'en la présence du public, émergent les problématiques et ambiguïtés auxquelles les arts de la rue sont confrontés. Dans un contexte de démocratisation culturelle en échec, les arts de la rue peuvent réactiver l'aventure d'un théâtre populaire agissant comme médiation dans la société ou céder à la dictature du public.

### Mots-clés

Arts de la rue - Création - Dispositif communicationnel - Espace public - Ethnographie - Festival - Médiation - Publics - Réception - Représentation - Représentations sociales - Scénographie - Spectacles vivants - Spectateur - Sociologie - Sciences de l'information et de la communication - Théâtre

## ***Crédits***

Dessins de M. λ : Coline Desclides.

Schémas scénographiques et calques en annexes : Étienne Desclides.

Bibliothèques et documentalistes à la pointe : bibliothèque Gaston Baty (Paris 3), Bibliothèque Publique d'Information, centre de ressources d'HorsLesMurs (Anne-Laure Mantel et Sophie Perrin).

Relecteurs, conseillers et supporters : Véro&Luc, Coline, Damien, Mam, Cat&Rémi et toute ma bien belle famille charentaise. Alex&Alex, Alison&Mark, Ann, Anne-Lou&David, Antonin&Joanna, Caroline, Cat L., Christelle, Christophe&Jenny, Claudine&Georges, Élise&Stéphane, Émilie&Bertrand, Fatima, Judith, Laetitia, Lesli&Karim, les Marseillais, Muriel, Stéphane, Valérie et sa tribu.