

## **II.1. Le public au cœur de cette question : Les relations acteurs-spectateurs dans les arts de la rue comme analyseur des esthétiques (Anne Gonon)**

Le savoir empirique et intuitif des artistes et professionnels du secteur des arts de la rue nourrit depuis plusieurs décennies une idée devenue tout à fait consensuelle au sein de ce secteur : il se passe quelque chose de particulier pour le spectateur au cours d'une représentation théâtrale de rue. Le contexte d'exécution, les dispositifs, le mode de jeu, le rapport au texte, la transdisciplinarité... de nombreux partis artistiques contribuent à faire des arts de la rue un champ artistique à part entière dont les contours et singularités doivent encore être définis, affinés, analysés. Si la relation au public constitue sans conteste un aspect majeur des esthétiques des arts de la rue, il n'en reste pas moins qu'au-delà du discours unanimiste véhiculé par les praticiens, la réalité du processus à l'œuvre échappe encore largement à la connaissance. Adoptant volontairement une démarche compréhensive, c'est auprès des spectateurs qu'il semble pertinent d'enquêter. Quelle(s) expérience(s) font-ils des spectacles de rue ? Comment s'y comportent-ils ? Qu'en racontent-ils ? Sans limiter la recherche à la récolte d'anecdotes et d'opinions, 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.

En d'autres termes, les variations de la place du spectateur sont à la fois génératrices et révélatrices de dispositifs et d'esthétiques spécifiques aux arts de la rue. Le statut accordé aux spectateurs dans le spectacle correspond par ailleurs plus largement à une conception fondamentale du théâtre, et de l'art en général.

### **A. Spectateur in fabula**

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

#### **1. Des artistes en quête d'altérité**

Le rapport Simonot, commandité par HorsLesMurs, fait état dès la fin des années 90 de cette prégnance du public dans le discours des artistes. Michel Simonot résume ainsi, dans son rapport d'analyse, les principales déclarations des artistes interviewés : « 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>1</sup>. Ces quelques affirmations synthétisent ce qui semble être la quintessence du rapport au public dans les arts de la rue : la recherche d'une relation directe – largement définie en opposition avec le théâtre de salle ; la place du public dans l'écriture, la dramaturgie, le déroulement mêmes des spectacles ; la volonté de redynamiser une démocratisation culturelle en souffrance à travers l'aspiration à toucher tout un chacun et, en particulier, le non-public de la culture. La lecture des entretiens réalisés par le groupe révèle la récurrence du recours aux termes « gens » et « avec »<sup>2</sup>. Deux axes majeurs sous-tendent donc le discours des artistes : l'utopie d'une démocratisation culturelle encore possible et le travail des modalités de la rencontre. La notion de « rencontre » est souvent abordée par les artistes interviewés et presque dix ans plus tard, les prises de paroles et débats au colloque « Les arts de la rue : quels publics » organisé en novembre 2005 à l'Atelier 231 démontrent que son importance n'a cessé de croître.

La notion de « rencontre » telle qu'elle est appréhendée par les artistes fait autant référence au contexte de la représentation – le temps éphémère où spectateurs et acteurs sont en présence – qu'au désir d'aller vers l'autre, le non spectateur. C'est l'idée que développe Françoise Léger, co-directrice de la compagnie *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>3</sup> Ce désir d'altérité se fonde sur l'idée que la rencontre avec l'autre peut nourrir, enrichir, émanciper. Cette aspiration à aller vers autrui, à le connaître, que l'on pourrait qualifier de philanthrope, amène les artistes à explorer de nouveaux territoires, à investir d'autres lieux que ceux où le théâtre et son public sont attendus. Elle induit également d'un point de vue strictement scénographique le principe d'abolition du quatrième mur, option de mise en scène récurrente dans le secteur. Acteurs et spectateurs évoluent dans un espace commun où la rencontre devient possible. Une ambition d'ordre politique entre ainsi en adéquation avec un parti pris esthétique fort.

Le rapport au public relève d'un enjeu sémantique aux yeux des artistes de rue. Les artistes multiplient les termes pour désigner ceux à qui ils s'adressent, évitant pour certains délibérément le mot « spectateur ». Fabrice Watelet, directeur artistique de la compagnie *No Tunes International*, est ainsi à la

---

<sup>1</sup> Simonot M., *L'art de la rue : scène urbaine, scène commune ?*, in Dossier spécial : première contribution du groupe de travail sur les arts de la rue, *Rue de la Folie*, n°3, 01/99, HorsLesMurs, Paris, p.6

<sup>2</sup> « C'est avec le public que le spectacle se construit », « la proximité avec les gens », « une démarche envers les gens », travailler « avec le public », « un rapport direct aux gens », « travailler sur des relations particulières à des gens », chercher « une variation de confrontation avec le public ». Extraits des entretiens réalisés par le groupe de travail sur les arts de la rue piloté par M. Simonot.

<sup>3</sup> Léger Françoise, « \* », in *La relation au public dans les arts de la rue*, dir. Gonon Anne, Ed. L'Entretemps, Vic la Gardiole, 2006 p.78

recherche d'un mot plus adapté que « spectateur » ou « public » qui ne semblent pas lui convenir : « 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>4</sup> Si « les gens » continuent de remporter la plus grande adhésion ou, du moins, et peut-être par défaut, font l'objet d'un usage récurrent, c'est sans doute parce que ce terme demeure abstrait et renvoie à l'indistinction : s'adresser aux gens, c'est s'adresser à tous, sans exception. Certains artistes en viennent même à désirer ne pas avoir de spectateurs. C'est ce que défend par exemple Bruno Schnebelin à propos de certaines créations d'*Ilotopie* : « (...) [D]es fois, 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. »<sup>5</sup> Le « spectateur » inspire inquiétude et méfiance aux artistes de rue, comme s'il renvoyait mécaniquement au spectateur de la salle, figure perçue comme sociologiquement déterminée, passive car immobile dans un fauteuil et silencieuse dans le noir. C'est faire peu de cas de la multiplicité des états spectatoriels que le spectacle vivant, en général, est susceptible de convoquer. Comme l'a analysé Elie Konigson<sup>6</sup>, être spectateur, c'est être dans un état à la fois artificiel et éphémère. Dans ce paysage dense et intense de la place de l'assistance dans le spectacle vivant, les arts de la rue inventent 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. La question fondamentale repose ailleurs : les arts de la rue inventent-ils un nouveau spectateur et si oui, comment ?

## 2. Un mythe spectatorial fondateur

S'il ne s'agit pas de se livrer à une évaluation du discours des artistes et encore moins de leurs productions, une posture critique doit être adoptée à leur égard. Il faut bien admettre que du point de vue de la relation au public, les arts de la rue recèlent quelques mythes et mythologies<sup>7</sup> entretenus qu'il convient de déjouer avant de s'engager sur le terrain.

Cherchant à décrire et analyser les spécificités du public auquel s'adressent les artistes de rue, M. Crespin évoque dès les années 80, dans le premier document de présentation du projet de Lieux Publics, « "l'habitant spectateur" »<sup>8</sup> et « la relation à un public aléatoire, non culturellement déterminée,

---

<sup>4</sup> Watelet F., « Dehors il fait moins froid », in *La relation au public dans les arts de la rue*, op.cit., p.46

<sup>5</sup> Bruno Schnebelin, entretien réalisé le 21 mars 2004

<sup>6</sup> Konigson Elie, « Le spectateur et son ombre », in *Le corps en jeu*, dir. Aslan Odette, Ed. CNRS, Paris, 1993, pp.183-189

<sup>7</sup> Voir notamment la contribution de Serge Chaumier portant sur le mythe du « spectateur ».

<sup>8</sup> Crespin Michel, *Lieux Publics, Centre international de rencontre et de création pour les pratiques artistiques dans les lieux publics et les espaces libres*, 1980, Centre de documentation de Lieux Publics, Marseille, p.2.

LA POPULATION »<sup>9</sup>. Il propose par la suite le concept de public-population qui a depuis fait école et continue de susciter des débats contradictoires.

« 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>10</sup>

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 la convertir en public. L'association des deux termes traduit la 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. M. Crespin revendique la dimension théorique du concept qu'il continue encore et toujours de préciser. « [I]l (...) 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 : (...) [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>11</sup>

Le concept suscite depuis longtemps une polémique, relayée au colloque de Sotteville-lès-Rouen où il n'a pas manqué d'être abordé. Patrick Lefebvre, directeur artistique de la compagnie *Cirkatomik*, évoque 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>12</sup>. Alain Taillard, alors administrateur de la compagnie *Jo Bithume*, se demande, pour sa part, 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>13</sup>. Au-delà d'un décalage certain existant entre cette définition axiomatique et la réalité de la production des spectacles qui, pour la plupart, se déroulent aujourd'hui dans des contextes convoqués, il faut également relativiser une vision idéalisée de l'espace public fréquenté par tous et un rapport au temps permettant à tout un chacun de s'arrêter spontanément pour assister à un spectacle.

Jean-Michel Guy, en proposant une double déclinaison de la notion de public-population en « populations-publics » et en « populations-non-publics »<sup>14</sup> affine le concept. L'inversion des termes met en lumière que c'est bien la population qui constitue un réservoir de public. L'acte artistique s'adresse à une population qui, si elle accepte de considérer cet acte artistique, peut devenir un public. Le passage au pluriel insiste sur la diversité des personnes, et donc des spectateurs potentiels, que cet acte artistique

---

<sup>9</sup> idem, p.9

<sup>10</sup> Michel Crespin, cité par Chaudoir Philippe, in *Discours et figures de l'espace public à travers les « Arts de la Rue », La ville en scène*, Ed. L'Harmattan, Paris, 2000, p.66

<sup>11</sup> Michel Crespin, entretien réalisé le 9 août 2005

<sup>12</sup> Gonon Anne, « Faut-il avoir peur du public ? », in *La relation au public dans les arts de la rue*, op.cit., p.39

<sup>13</sup> idem

<sup>14</sup> Guy Jean-Michel, *Les publics des spectacles de rue - Projet d'étude*. Document de travail non publié, p.22

est en mesure de toucher. Il existe des groupes de populations, susceptibles de constituer des groupes de publics. Leur constitution dépend du lieu de diffusion du spectacle. Pour M. Crespin, la notion de « populations-publics » a ainsi l'avantage d'être « spatialisée »<sup>15</sup>. Fonction du territoire urbain investi, « il y a des concentrations sociologiques différentes. (...) [Selon le] 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>16</sup> Le contexte d'exécution continue de révéler toute la portée de son impact. Si les arts de la rue sont théoriquement 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 de facto une sélection drastique.

La notion de « public-population » et les mythologies qu'elle recèle mettent à jour les biais et chausse-trappes de la réalité d'une démocratisation culturelle que les arts de la rue eux-mêmes peinent à concrétiser. Un autre mythe fondateur du secteur tient en effet au caractère populaire de son public : en jouant dehors, les arts de la rue toucheraient tout le monde. Sans entrer dans le détail des quelques études<sup>17</sup> existant à ce jour sur les publics des arts de la rue – essentiellement celui des festivals ceci dit – les premiers résultats obtenus tendent à démontrer que si le public y est certes plus divers en termes de catégories socio-professionnelles et de pratiques culturelles que celui des salles de spectacles, une surreprésentation des catégories dites moyennes et supérieures ayant des pratiques culturelles développées y est constatée, envers et contre tout. Les modes de diffusion et notamment les festivals ayant été depuis longtemps identifiés comme des facteurs pervertissant la relation à la population, le discours prônant le développement de saisons et l'investissement de nouveaux territoires, notamment ruraux, ne fait en conséquence que se consolider.

Enfin, la complexité du rapport au public dans les arts de la rue se révèle fortement dans le cadre même des mises en scène qu'ils produisent. La multiplicité et le brouillage des places accordées au spectateur tendent à rendre difficilement lisible la réalité de sa prise en considération. C'est ce que Serge Chaumier nomme à juste titre « l'illusion public »<sup>18</sup>.

Pour tenter d'élucider un tant soit peu cette problématique nébuleuse, l'observation in situ et in vivo du spectateur des arts de la rue s'avère être une piste à la fois inédite et fructueuse.

## **B. Des facteurs conditionnant la réception**

---

<sup>15</sup> Crespin Michel, entretien, op.cit.

<sup>16</sup> idem

<sup>17</sup> Notamment Gaber Floriane, *Les publics des arts de la rue en Europe*, Les cahiers Hors Les Murs, n°30, juillet 2005, Paris. SCP Communication, *Viva Cité*, 1998, étude du public du festival non publié dont la synthèse est disponible au centre de documentation de l'Atelier 231. Enquêtes sur le public du FAR Morlaix, Festival des Arts de la rue en Bretagne, 2002 et sur le public du Mai des Arts de la rue en Pays de Morlaix, 2004 dont les résultats sont mis à disposition par le Fourneau.

<sup>18</sup> Chaumier Serge, « L'illusion public : la rue et ses mythes », in *La relation au public dans les arts de la rue*, op.cit., pp.132-138

## 1. Une typologie pour grille de décryptage

La place accordée au spectateur dans la représentation constitue le meilleur prisme d'observation de la relation au public portée par les arts de la rue. L'analyse de la réception des spectacles par les spectateurs renseigne sur leur appropriation des propositions artistiques et, au-delà, sur les caractéristiques esthétiques de celles-ci. Ces deux postulats fondent la méthodologie à construire pour poursuivre la recherche.

Le public « fait partie de la mécanique même du spectacle. Ce public vous borde, vous protège, c'est lui qui donne la limite à l'image. »<sup>19</sup> Pour Jean-Raymond Jacob, co-directeur artistique, le public est une « donnée »<sup>20</sup> de l'écriture des spectacles déambulatoires de la compagnie *Oposito*. S'inscrivant dans l'élan de « l'émergence de la mise en scène » et du « souci d'affirmer la représentation en tant qu'art »<sup>21</sup>, les arts de la rue conçoivent la relation au public comme un élément fondateur d'une écriture plurielle non exclusivement textuelle<sup>22</sup>. Les artistes de rue sont de grands créateurs de dispositifs qui « font parfois, remarque Pierre Sauvageot, à eux seuls œuvre »<sup>23</sup>. Chaque dispositif repose sur une alchimie entre tous les éléments convoqués. Afin de comprendre dans quel système s'insère le public, il faut commencer par identifier ces éléments qui sont, du point de vue du spectateur, des facteurs conditionnant la réception du spectacle.

Ces facteurs sont à la fois exogènes (contexte de diffusion, principe de convocation, etc.) et intrinsèques (scénographie, modes de jeu, proximité acteurs-spectateurs et spectateurs-spectateurs, etc.). L'élaboration d'une typologie de ces facteurs permet de créer un outil méthodologique de décryptage des spectacles. Cette typologie, bien que désincarnée, démontre combien chaque spectacle de rue redistribue à l'envie les cartes de la représentation. La possibilité de combinaison des paramètres est immense et un spectacle se distingue par son inventivité quant à une synergie particulière entre eux.

Quatre axes majeurs sont identifiés : le contexte de diffusion (cadre large de représentation du spectacle) ; la temporalité de la représentation ; la théâtralisation (quel rapport physique le spectateur entretient-il au spectacle et aux acteurs ?) et la dramatisation (place symbolique du spectateur à l'égard du spectacle). Neuf paramètres sont déclinés. Par souci de lisibilité, la typologie est ici présentée page suivante sous forme de tableau.

---

<sup>19</sup> Jacob Jean-Raymond, « Le public : parti prenant de la mécanique du spectacle », in *La relation au public dans les arts de la rue*, op.cit., p.80

<sup>20</sup> idem

<sup>21</sup> Dusigne J.-F., « L'incandescence, la fleur et le garde-fou », in *Brûler les planches, crever l'écran, La présence de l'acteur*, Ed. L'Entretemps, 2001, p.22

<sup>22</sup> Référence est ici faite au dispositif d'aide aux Dramaturgies non exclusivement textuelles de la DMDTS, ministère de la Culture et de la Communication, auxquelles les compagnies d'arts de la rue peuvent prétendre.

<sup>23</sup> Pierre Sauvageot, entretien réalisé le 30 mars 2005

<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 * Echelonnement	* 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>Confirmation/ Ouverture</i>	<i>Paramètre 4</i> <i>Mobilité/Immobilité</i>	<i>Paramètre 5</i> <i>Acteurs/Assistance</i>	<i>Paramètre 6 *</i> <i>Zone de proximité</i>
* Spectacle confiné * Spectacle en ouverture	* Déambulatoire * Fixe * Fixe éclaté * Eclaté mouvant	* Frontal * Demi-cercle * Cercle entouré ou englobant * « Côte-à-côte » <sup>24</sup> * 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. La typologie des facteurs conditionnant la réception présentée sous forme de tableau devient une grille de décryptage des spectacles étudiés.

\* Les zones de proximité sont déterminées en fonction de la distance physique séparant le spectateur de l'acteur, induisant des caractéristiques réceptives spécifiques<sup>25</sup>.

Zone lointaine : au-delà de 13 mètres / Zone marginale : entre 8 et 13 mètres / Zone moyenne : entre un et 8 mètres / Zone proche : en-dessous d'un mètre / Zone intime : contact physique

<sup>24</sup> L'expression est empruntée à Denis Guénoun. « 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 côte-à-côte. » Guénoun D., « Scènes des rues », in *Aurillac aux limites, théâtre de rue*, Actes Sud, Paris, 2005, p.82

<sup>25</sup> voir Mervant-Roux Marie-Madeleine, « Les distances du regard : la déclinaison des points de vue », in *L'assise du théâtre, pour une étude du spectateur*, Ed. CNRS, 1998, pp.100-114

## **2. La typologie appliquée des spectacles-terrains**

La typologie utilisée comme une grille de décryptage des spectacles étudiés dits « spectacles-terrains » permet d'en produire un cliché formalisé avant de procéder aux observations et aux entretiens. 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 rend par ailleurs visible les effets de cohérence entre paramètres (proximité/jauge, non convocation/fiction cachée/spectateur qui s'ignore, etc.).

Parmi les spectacles ayant fait l'objet d'investigations (observations et entretiens), quatre sont déclinés page suivante, illustrant le fonctionnement de la typologie comme grille de lecture et de décryptage du spectacle-terrain.

## APPLICATION À QUATRE SPECTACLES-TERRAINS

*Le Grand Bal des 26000* (GB), création (2002) de *26000 couverts* observée en 2002 et 2005

*Rendez-vous* (RDV), création (2003) de *No Tunes International* observée en 2003, 2005 et 2006

*Je cheminerai toujours*, création (2006) du *Théâtre du Voyage Intérieur* observée en 2006

*Etat(s) des lieux*, création (2005) du *Deuxième Groupe d'Intervention* observée en 2005 et 2006

### Contextes de diffusion

	<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>
GB	Diff. possible en festival	Diff. possible en saison	Diff. possible en diff. ponctuelle
RDV	idem	idem	idem
JCT	idem	idem	idem
EDL	idem	idem	idem

### Temporalités

	<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>
GB		Billetterie payante / jauge 300	
RDV		Sans rés. / jauge 150	
JCT		Billetterie payante / jauge 20	
EDL		Sans rés. / jauge 400	Résidence d'implantation en amont

### Théâtralisation du spectateur

	<i>Paramètre 3</i> <i>Confirmation/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>
GB	Spectacle confiné	Fixe éclaté	Fusionnel	Moyenne, proche, intime
RDV	Spectacle en ouverture	Déambulatoire	Côte-à-côte et demi-cercle	Proche, intime
JCT	Spectacle confiné	Déambulatoire	Fusionnel et demi-cercle	Proche, intime
EDT	Spectacle en ouverture	Eclaté mouvant	Fusionnel et demi-cercle	Moyenne, proche, intime

### Dramatisation du spectateur

	<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>
GB	Intégration dramatique	Adresse directe et dialogue	Spectateur impliqué
RDV	Intégration dramatique	Adresse directe et dialogue	Spectateur impliqué
JCT	Fiction perméable	Adresse directe	Spectateur émetteur
EDL	Fiction perméable	Pacte de clôture et adresse directe	Spectateur émetteur et impliqué

Tableau 2. L'application de la grille de décryptage au spectacles-terrains offre une vision d'ensemble des facteurs conditionnant leur réception.

### **C. Modalités de la réception : les spectateurs à l'oeuvre**

Si l'identification des facteurs conditionnant la réception du spectacle par les spectateurs est une étape nécessaire, elle ne se suffit pas à elle-même. L'ambition est de chercher à révéler ce qui se cache sous l'expression "ce qui se passe pour le spectateur". A ce titre, la recherche privilégie une approche compréhensive et qualitative en adoptant une démarche proche de la sociologie de la réception et une méthodologie d'inspiration ethnographique. Le protocole d'enquête autour des spectacles-terrains se déroule en trois temps. L'analyse du spectacle regroupe tout d'abord l'étude du dispositif scénographique, de la thématique, de la place du spectateur, du processus d'écriture, des codes en jeu, etc. Un entretien avec l'artiste est par ailleurs mené avec pour axe principal la relation au public. Dans un second temps, des observations de spectateurs sont menées dans le cadre des représentations. Elles se focalisent sur les comportements et réactions lors de séquences clés du point de vue de la place accordée au public : interactions avec les acteurs, situations de proximité, sollicitations, prise à partie, etc. Enfin, le troisième temps consiste en des entretiens semi-directifs avec des spectateurs. La confrontation entre les discours de l'artiste, des spectateurs et l'analyse de la place du public dans le spectacle en fait émerger les caractéristiques des modalités de la réception et de son appropriation par les spectateurs. En résulte également la figure du spectateur convoqué par le spectacle. Au-delà des singularités de chaque création qui, de par le thème abordé et le dispositif choisi, engendre des spécificités réceptionnelles, l'intérêt d'une telle démarche réside dans les tendances de fond qui se dégagent de l'étude. Ces logiques sous-jacentes permettent d'identifier des caractéristiques esthétiques communes et fondatrices du champ artistique dans son ensemble.

Trois variables se démarquent fortement dans leur impact sur la réception du spectacle et deviennent dès lors révélatrices d'esthétiques : l'abolition du quatrième mur, l'implication corporelle du spectateur et le brouillage entre réalité et fiction.

#### **1. La rue : théâtre du franchissement**

« (...) [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 salles, 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. (...) Ce seront aussi leurs sorties respectives. Ici, on n'échange pas les rôles.

Toute frontière, cependant, appelle le franchissement. »<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> Dort B., *Le jeu du théâtre, Le spectateur en dialogue*, P.O.L., Paris, 1995, p.40

Bernard Dort souligne combien la convention scénique du quatrième mur est devenue, dans le théâtre occidental du moins, force de loi. Il insinue également que toute loi engendrant sa propre transgression, puissant est le désir de franchir la frontière. A cette tentation, les arts de la rue ont succombé originellement. Mieux : l'abolition du quatrième mur est, nous l'avons vu, une véritable profession de foi pour les artistes. Les arts de la rue ne prétendent pas uniquement franchir la frontière, ils aspirent à la faire disparaître dans l'élan de la convocation utopique d'une rencontre entre tous. Spectacles déambulatoires où acteurs et spectateurs marchent côte-à-côte, dispositifs fusionnels où tous se côtoient et se mélangent, demi-cercle rompu par l'intrusion d'un acteur dans les rangs du public ou par la prise à partie d'un spectateur que l'on fait pénétrer dans l'aire de jeu, les procédés se multiplient pour réduire à néant cette « ligne de partage des eaux »<sup>27</sup> fluctuante. Certains relèvent de la pure anecdote au travers de la transformation d'un spectateur malchanceux en dindon de la farce, d'autres s'avèrent être des innovations scénographiques marquant l'inconscient collectif du champ – le spectateur ayant vu *L'île aux topies* (1985) d'*Ilotopie*, *Les Cent Dessous* (1997) du PHUN, *Le Sens de la visite* (1997) de 26000 couverts, ou encore *Le Voyage en Terre Intérieure* (2000) du *Théâtre du Voyage Intérieur* en garde un souvenir inoubliable. La perméabilité et la proximité entre les deux aires fondatrices de la représentation que sont l'aire de jeu et l'aire des regardants pourraient aujourd'hui paraître anecdotique, artificielle et, surtout, galvaudée. La place que l'abolition du quatrième confère au spectateur étant parfois troublée et troublante, nombreux sont les détracteurs des arts de la rue à reprocher aux artistes de vouloir naïvement, ou démagogiquement, « faire jouer » les spectateurs. Le franchissement de la frontière ne se réduit pas à un enjeu scénographique. Il focalise sur lui des divergences profondes de conception du théâtre et de l'art. C'est bien la question fondamentale de la distance à l'art que posent les arts de la rue, comme d'autres formes artistiques contemporaines.

Au-delà de ces interrogations théoriques liées à la malléabilité de l'espace théâtral, les observations sur le terrain et, davantage encore, les entretiens avec des spectateurs révèlent que l'enjeu du quatrième mur est aujourd'hui encore intact. L'invisibilité de la scène et l'absence de séparation entre acteurs et public influencent puissamment la réception des spectateurs, en particulier ceux qui ne sont pas familiers de ce type de dispositif. La représentation sociale du spectacle vivant, et a fortiori du théâtre, reste intimement liée à l'image, parfois fantasmée par ceux qui n'en ont que peu ou jamais fait l'expérience, de la salle, voire du théâtre à l'italienne avec ses fauteuils et son rideau en velours rouge, son parterre et ses balcons.

A ce titre, les arts de la rue et le principe d'abolition du quatrième mur incarnent une transgression générant des sentiments mêlés de nouveauté, d'égalité et, plus prosaïquement, de divertissement et de plaisir. Le caractère innovant des arts de la rue tiendrait notamment à leur créativité – certains spectateurs déclarent y découvrir des formes et des histoires qu'ils n'imagineraient jamais voir ailleurs –

---

<sup>27</sup> L'expression est empruntée à Marcel Freydefont.

et à cette relation de proximité au public dans le cadre de la représentation et en dehors. Les temps de rencontre informelle avec les artistes – après le spectacle en particulier, emportent l'adhésion des spectateurs. Ce goût pour la nouveauté est étroitement lié à une critique du spectacle vivant et particulièrement du théâtre jugés par nombre de spectateurs rencontrés comme source d'ennui. Cette critique se fonde pour quelques-uns sur une pratique des salles qui a été jusqu'à une forme de rejet par lassitude. Pour d'autres, dont les pratiques culturelles restent limitées, elle s'ancre elle aussi dans une perception plus fantasmée du théâtre dit « traditionnel ». Quoi qu'il en soit, les spectacles à dispositif d'abolition, qualifiés d'« atypiques » et « originaux », suscitent un intérêt d'autant plus vifs chez ces spectateurs qui se disent curieux et désireux de découvrir de nouvelles formes.

L'absence de séparation entre les aires engendre également une impression d'égalité entre acteurs et spectateurs. Là encore, les arts de la rue déjouent une représentation figée de l'artiste inaccessible, en distance avec le public, dans une position perçue comme dominatrice par certains. Ensemble dans la rue, les spectateurs se sentent au même niveau que les acteurs<sup>28</sup>. « Dans la ville, le sol, c'est le niveau général de l'échange, écrit Patrick Bouchain en écho au sentiment des spectateurs. (...) 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>29</sup> Le dispositif d'abolition révèle, au travers de l'interprétation et la réappropriation exercées par les spectateurs, toute la force de sa symbolique.

Le bouleversement de la place du public s'exerce également par la récurrence de l'adresse directe. Le spectacle en salle se caractérise par le pacte de clôture, qui induit que, même en cas d'adresse directe « [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>30</sup> En rue, les acteurs multiplient les échanges de regard – l'absence de noir joue logiquement ici une importance majeure puisque les acteurs, de fait, voient les spectateurs – les prises à partie et entament parfois même un dialogue avec un spectateur. Ces interactions d'ordre interpersonnel troublent fortement la plupart des spectateurs qui se sentent ainsi propulsés de l'autre côté du miroir. Pour autant, même dans des dispositifs fusionnels jouant la carte de l'intégration dramatique offrant un statut de figurants au public, les spectateurs ne sont pas dupes de la situation théâtrale – cas de fiction cachée mis à part. Si le doute s'immisce parfois, si les spectateurs jouent volontiers le jeu de répondre à l'acteur, s'ils se prennent à « faire l'acteur pendant cinq minutes »<sup>31</sup>, tous ont parfaitement conscience qu'ils sont aux prises avec une situation de représentation. Chacun reste à sa place, chacun son rôle. Les spectateurs semblent donc gérer assez aisément, et avec plaisir, le

---

<sup>28</sup> « Ouais, ouais, le fait qu'y ait pas d'frontière, là il [l'acteur] était au même niveau qu'le public (...) » Spectateur de *Rendez-vous de No Tunes International*, entretien en juin 2005.

<sup>29</sup> Bouchain Patrick, « Le vide comme équipement public », in *Intérieur rue, 10 ans de théâtre de rue*, Christophe Raynaud de Lage, Editions Théâtrales, Paris, 2000, p.58

<sup>30</sup> Durand J.-O., cité in Mervant-Roux Marie-Madeleine, *op.cit.*, p.59

<sup>31</sup> Spectatrice de *Rendez-vous de No Tunes International*, entretien en juin 2005

paradoxe de certaines propositions artistiques qui leur demandent de jouer « tout en restant dans les rails »<sup>32</sup>. C'est l'acteur qui mène la danse. Les arts de la rue illustrent sur ce point de manière emblématique ce que le psychanalyste Octave Monnani a identifié comme le paradoxe fondateur du théâtre : « Je sais bien... mais quand même ». Le spectateur a conscience de la dimension fictive de la situation mais il accepte d'y croire par jeu, par plaisir. Le rapport de distinction entre acteurs et spectateurs se maintient donc, démontrant « la pluralité *non seulement factuelle mais structurelle* de l'espace théâtral »<sup>33</sup>. Lorsqu'il se disloque – que le spectateur s'ignore en tant que spectateur – c'est la situation théâtrale elle-même qui disparaît.

La rue, espace de représentation où tout semble possible, est le lieu même du franchissement. La liberté d'organisation des modalités de la rencontre y est potentiellement totale. Les spectateurs sont particulièrement sensibles à cette élasticité qui leur inspire un sentiment d'innovation. Emus, enthousiasmés, gênés ou même agacés par l'abolition du quatrième mur, ils n'y sont jamais insensibles, percevant au-delà du pur enjeu scénographique, les implications symboliques, voire politiques, d'un tel acte artistique.

## 2. Le corps en jeu : l'impact de l'engagement corporel du spectateur

Interrogés sur ce qui les a le plus marqués 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 son corps. L'implication corporelle du spectateur convoque des enjeux majeurs en terme de réception. Une corrélation peut être établie entre posture physique et état du spectateur. Cet impact de l'engagement du corps se vérifie dans d'autres champs. La muséologie, par exemple, fournit des études attestant de la perception singulière qu'engendre la valorisation du corps du visiteur dans les expositions dites à scénographie d'immersion<sup>34</sup>. Sans plonger dans une approche physiologiste de la perception, la recherche dans ce domaine apprend que si celle-ci est multisensorielle (visuelle, auditive, olfactive,

---

<sup>32</sup> Spectatrice de *Je cheminerai toujours*, entretien en mars 2006

<sup>33</sup> Mervant-Roux Marie-Madeleine, op.cit., p.86 (souligné par l'auteur)

<sup>34</sup> C'est notamment le sujet de la thèse de Florence Belaën, *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, Université de Bourgogne, CRCM, dir. Raichvarg D., 2002 « [C]ette forme expographique appartient à la catégorie de l'exposition-expérience qui "va au-delà du 'montrer' et de l'observation, pour placer le visiteur au *centre même de l'action*. Elle le plonge pour ainsi dire, dans la représentation, et lui fait éprouver la thématique, comme par 'immersion'. (...) [L]e territoire postulé n'est plus celui de la curiosité, de l'érudition et du savoir scientifique, mais celui des schémas de perception qui régissent l'expérience pratique du monde réel." Ces expositions possèdent selon l'expression de Davallon (Davallon, 1992) une *matrice communicationnelle* qui repose sur la perception et l'expérience du visiteur. » p.90 (souligné par l'auteur)

tactile et gustative), elle est aussi fortement marquée par les mouvements du corps<sup>35</sup>. Le mouvement stimulant de manière spécifique la perception de l'individu, une proposition intégrant le corps du spectateur provoque un mode de réception tout aussi particulier. La relation unissant le spectateur en mouvement au spectacle diffère de la relation qui se tisse quand celui-ci est assis, dans le noir. Les spectateurs sont particulièrement sensibles à cet engagement de leur corps 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 s'estiment 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.

Faire l'expérience d'un spectacle de par leurs corps amènent les spectateurs à réduire la distance à la proposition artistique. L'engagement corporel se double souvent d'une posture d'implication et d'adhésion. « Etre 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 un abandon d'une forme de distance au spectacle que certains spectateurs désignent comme « cérébrale » ou « intellectuelle ». Les variations d'implication et d'engagement du corps entraînent des variations de perception pour le spectateur qui navigue parfois à vue au cœur du spectacle. La mise en mouvement du public, associée au principe d'abolition, témoigne d'une dimension esthétique rebelle des arts de la rue.

« [L]'immobilité d'une distance unique, donnée une fois pour toutes, entre acteurs et spectateurs [est rejetée]. (...) [Personne n'est plus] assigné à une place interdite de permutation. (...) Ce théâtre-là a relativisé au maximum la posture du spectateur. Pour lui permettre de convertir la fulgurance du spectacle en événement où le spectacle exalte la vie. Un instant. Inoubliable instant. »<sup>36</sup>

Georges Banu, décrivant le spectateur pris au cœur d'un mouvement inépuisable souligne le déploiement d'une « extraordinaire richesse sur le plan de la proxémie »<sup>37</sup>. Les variations d'implication corporelle et sensorielle produisent autant de variations d'états spectatoriels. Rares sont les spectacles convoquant une seule posture physique associée à un état monolithique. Pour autant, l'engagement corporel du spectateur et la relativisation de son statut – également due à l'abolition du quatrième mur – peuvent tendre à produire des distorsions réceptives.

---

<sup>35</sup> Berthoz Alain, *Le sens du mouvement*, Odile Jacob, Paris, 1997

<sup>36</sup> Banu Georges, « Dépense anarchique et liberté proxémique », in dossier *Le théâtre de rue dans les années 70, Rue de la Folie*, n°8, juillet 2000, HorsLesMurs, Paris, p.19

<sup>37</sup> idem

Les spectateurs en mouvement s'estiment « actifs » et opposent cette activité à la passivité qui serait caractéristique de la réception en salle. On assiste à une translation de l'activité physique – bouger, se déplacer, sentir son corps et ses sens en éveil – vers l'activité mentale. Les spectateurs remarquent certes 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. Il faudrait ici envisager de convoquer l'approche physiologique évoquée ci-dessus : si le mouvement induit des modalités réceptives spécifiques, peut-on pour autant en conclure qu'il génère une attention plus soutenue ? N'est-ce pas soutenir une forme de dictature de la mise en mouvement du public qui témoigne de l'existence d'une opposition dichotomique et manichéenne entre un spectateur en mouvement dit actif et un spectateur assis dit passif ? Dans son ouvrage consacré au spectateur de salle, Marie-Madeleine Mervant-Roux défend l'idée contraire<sup>38</sup>. L'auteur évoque, entre autres, le spectacle *1789* du *Théâtre du Soleil*, parfait cas d'école à ses yeux.

« L'expérience originale proposée à la partie mobile de l'assistance était une sorte d'exploration de la position de spectateur, poussée jusqu'à sa limite extrême mais sans sortir de cette limite. (...) On a parfois imaginé que l'entente acteurs-spectateurs culminait dans l'intervention physique du public. Si l'on en croit le film d'A. Mnouchkine, les moments où la relation se resserrait étaient ceux où les spectateurs redevaient le plus totalement spectateurs, auditeurs immobiles et vibrants, retrouvant d'ailleurs spontanément la position frontale et parfois, pour mieux écouter, la station assise. »<sup>39</sup>

Reste qu'en termes de réception du point de vue du spectateur, l'engagement corporel suscite bien un fort sentiment d'implication, voire de « participation ». Nombreux sont en effet les spectateurs à évoquer une participation au spectacle. Le recours à ce terme souligne que si les spectateurs revendiquent être conscients d'être aux prises avec une situation théâtrale, leur statut en son sein n'est pas nécessairement très limpide. C'est le mythe d'un spectateur participatif qui émerge alors. Dès lors, les enjeux soulevés rejoignent ceux qu'impose l'abolition du quatrième mur et soulignent combien le bouleversement de la posture du spectateur engage des problématiques fortes en termes de réception. L'engagement corporel du spectateur vient ajouter davantage de trouble potentiel mais aussi sans doute davantage de plaisir pour le spectateur que l'on voit ainsi inscrit au cœur d'un paradigme expérientiel où l'expérimentation, en mouvement, prime en termes de réception.

---

<sup>38</sup> Marie-Madeleine Mervant-Roux convoque notamment les travaux de Donald Kaplan à l'appui de la thèse qu'elle défend : « (...) [D]ans le débat alors très vif sur l'endormissement du public, (...) R. Schechner (...) pense qu'il est flagrant et doit être cassé par une mise en mouvement physique, avec à terme l'effacement de la limite entre la salle et l'aire de jeu. A ce projet, D. Kaplan oppose la conviction que la restructuration perceptive constitue en elle-même une source irremplaçable d'expérience et qu'elle est entièrement surbordonnée à la situation d'*inactivité totale* du spectateur : « L'idée selon laquelle un système moteur passif aboutit à une expérience lacunaire est un énorme mythe. En provoquant l'action, on supprime la possibilité de la perception. Or, (...) *c'est la perception, non l'action, qui façonne l'expérience.* » Mervant-Roux, Marie-Madeleine, op.cit., p.51 (souligné par l'auteur)

<sup>39</sup> idem, p.95

### 3. La confusion entre la réalité et la fiction : la portée disruptive des arts de la rue

Les artistes flirtent avec la confusion entre réalité et fiction. Dans la rue ou ailleurs, ils sont nombreux à envisager l'acte artistique comme un moyen de renouveler le regard porté par tout un chacun sur le quotidien, sur l'autre. En intervenant notamment dans l'espace public, ils s'intercalent dans la réalité pour y installer un décalage. Ce type de proposition s'inscrit dans la filiation du théâtre d'intervention et s'assortit souvent d'un mode de jeu réaliste, notamment lorsque les compagnies jouent la carte de la fiction cachée.

Ce principe du décalage, identifié par Philippe Chadoir comme une des figures fondamentales des arts de la rue, prend racine dans le surgissement de l'art là où l'on ne l'attend pas. Si la réalité des conditions de diffusion actuelles dans le secteur – à savoir la domination des festivals – biaisent l'effet de surprise de l'irruption, la force des arts de la rue reste leur capacité à faire scène, à s'immiscer ex-nihilo dans la ville et ses flux, le temps éphémère d'une représentation. Agissant par contamination, les arts de la rue cherchent à transformer le regard des spectateurs, et des habitants : tout peut être questionné. Cet habitant à sa fenêtre fait-il partie du spectacle ? C'est que Denis Guénoun dénomme le principe de la « double vue »<sup>40</sup>. « Par une technique de surimpression, le spectateur voit simultanément deux choses : ce qui est fictif posé sur ce qui est réel, ce qui change et varie posé sur ce qui se maintient. Cette double vue est métaphysique et politique. Elle fracture la réalité, c'est une disruption qui affirme la possibilité d'un espace ouvert. »<sup>41</sup>

La confusion entre réalité et fiction repose aussi largement sur la place accordée au spectateur et sur le mode d'entrée en contact avec lui. Les spectacles optant pour l'intégration dramatique du public – qui se voit ainsi confier un rôle dans l'histoire – sont d'autant plus prompts à semer le trouble dans l'esprit des spectateurs. Ceux-ci sont en effet très sensibles à ce flou entre réalité et fiction et certains expliquent s'en amuser grandement. Le spectacle *Le Grand Bal des 26000* offre de ce point de vue des situations éloquentes à observer. Dans un bal monté – structure itinérante accueillant des bals en campagne – les spectateurs sont invités à danser, à faire la fête. Des acteurs sont cachés parmi le public. Ils invitent à danser certains spectateurs et c'est l'occasion d'un texte et d'un échange interindividuel. Rapidement, le code s'installe et avec lui la rumeur : qui est acteur ? Qui ne l'est pas ? De nombreux spectateurs ressentent et apprécient le flou qui règne ainsi sur l'identité des uns et des autres. Bientôt chacun s'observe et joue de la situation. La proposition déclenche une mise en jeu des spectateurs eux-mêmes. Cette mise en abyme de la présentation de soi semble susciter un grand plaisir chez certains spectateurs qui s'amusent de jouer eux-mêmes un rôle : « Je me suis prise au jeu donc, moi-même, j'ai

---

<sup>40</sup> Guénoun Denis, « Scènes d'extérieur », conférence-débat n°1 du cycle *Scènes invisibles*, Théâtre Paris-Villette, 30 janvier 2006 (notes personnelles)

<sup>41</sup> idem

joué en fait. Je me suis aussi amusée à jouer. A être dans un bal en me créant une espèce de personnage.»<sup>42</sup> Ce brouillage a une seconde conséquence qui semble, elle aussi, engendrer un plaisir particulier pour le spectateur : l'oubli du théâtre. Cet oubli, voire ce déni, de la situation théâtrale s'associe au principe de jouer un rôle pour provoquer une forme d'abandon chez certains spectateurs : « Tout cet univers m'a permis aussi de plus m'exhiber, de me désinhiber, d'y aller et de rencontrer des gens. »<sup>43</sup> Tout comme l'engagement corporel tend à susciter un sentiment de participation, la confusion entre réalité et fiction entraîne une implication particulièrement développée du spectateur.

Des compagnies comme le groupe *Ici Même* pratiquent même « l'infiltration » du réel, en proposant des interventions construites autour d'une fiction cachée. La portée disruptive fonctionne sur un processus contradictoire. En investissant l'espace public et le prenant comme sujet de préoccupation, les artistes provoquent un effet d'interrogation du réel. En même temps, la situation théâtrale n'est pas déclarée comme telle : le rapport de distinction disparaît bien souvent et les spectateurs ignorent qu'ils sont en discussion avec un acteur.

Le volontaire brouillage entre réalité et fiction génère des réactions diverses et parfois vives parmi les spectateurs. Tous n'entrent en effet pas dans le jeu tels les spectateurs de la compagnie *26000 couverts* décrits ci-dessus. Les principes de confusion et de décalage convoquent l'éventail tout à fait large des états spectatoriels que les arts de la rue sont susceptibles de provoquer. Les observations in situ du public démontrent que la maîtrise des codes du spectacle, a fortiori dans les situations de fiction cachée voire de canular, et une certaine habitude des propositions artistiques de rue ont un impact considérable sur la réception. Trois grands types de spectateurs émergent, associés à trois types de réaction à la situation proposée. Le spectateur dit « naïf » est un spectateur qui s'ignore. A ce titre, il est en position de crédulité à l'égard de la proposition – on est parfois étonné de voir ce qu'un tel spectateur est susceptible de croire... – et, en cas d'adresse directe ou de prise à partie, il réagit au premier degré, c'est-à-dire de la même manière qu'en situation interpersonnelle sociale. Le spectateur dit « emporté » est l'archétype du spectateur « dedans » : il joue le jeu du spectacle, profite de la liberté que la configuration lui offre, en maîtrise les règles, voire peut se montrer un peu zélé. Le spectateur dit « avisé » est davantage en distance avec le spectacle. Il prend un grand plaisir à observer les autres spectateurs, notamment ceux qu'il a identifiés comme étant des spectateurs naïfs.

---

<sup>42</sup> Spectatrice du *Grand Bal des 26000*, entretien réalisé en mai 2002.

<sup>43</sup> idem

## **D. Les arts de la rue, facteur d'un « être ensemble » : théâtre de la rencontre**

L'analyse des arts de la rue du point de vue du spectateur et des relations entre acteurs et spectateurs oblige à envisager toutes les variables conditionnant la convocation d'une représentation hors salle. Les arts de la rue ne sont pas du pur théâtre de plein air : la relation à l'assistance telle qu'elle est rêvée, désirée et travaillée relève d'une forme d'utopie. L'art, et dans le cas présent le temps de la représentation, c'est-à-dire de la mise en relation de regardants et de regardés, doit être le théâtre de la rencontre, le théâtre d'un partage. Les multiples formes que peuvent revêtir les dispositifs envisagés proposent toutes une réponse à l'organisation des modalités de cette rencontre. A ce titre, la ferme volonté de réactiver une démocratisation culturelle en souffrance dont témoigne les artistes trouve un écho artistique dans des propositions qui cherchent par tous les moyens à rencontrer l'autre, et à le rencontrer autrement. Si la réalité du réseau de diffusion et de production est parfois éloignée de cette profession de foi que nombre de compagnies ont faite leur, c'est pourtant bien ainsi qu'il faut envisager les artistes de la rue : les réactivateurs d'un théâtre tourné vers le public, et, surtout, vers le non-public. Des termes de la convocation à l'intégration dramatique, de l'adresse directe à l'engagement corporel, des déambulations s'adressant à toute la ville jusqu'au tête-à-tête entre un acteur et un spectateur, chaque variable est déclinée, bouleversée, reconsidérée dans l'espoir de générer chaque fois autre chose.

Les spectateurs expriment une demande avide et enthousiaste pour ces rencontres. Au-delà des spectacles eux-mêmes, au-delà de la pratique d'un festival, ils se disent en recherche d'un théâtre tourné vers eux et d'artistes accessibles et désireux d'échanger. Ils trouvent dans les arts de la rue, et notamment dans le dispositif d'abolition du quatrième mur, une prise en considération de leur rôle fondamental dans l'art. «Ils ne font pas comme si on n'était pas là.» Les spectateurs veulent voir reconnue leur part d'investissement dans la grande cérémonie du spectacle. Echanger des regards, être proche des acteurs, se sentir en connivence avec les autres spectateurs, vivre une expérience commune: voilà ce qu'ils trouvent dans ces spectacles qui prennent un malin plaisir à se jouer des règles dont le public est parfois lassé. Les arts de la rue apparaissent, dans le discours des spectateurs, comme un facteur puissant «d'être ensemble». L'espace public est perçu comme délaissé, abandonné. Les relations entre citoyens sont décrites comme réduites à néant, chacun vivant cloisonné chez lui, sans ouverture sur le monde. Les arts de la rue viennent bousculer ces habitudes en prônant l'exceptionnel: tout y devient possible. Marcher à 150 dans les rues du quartier Bastille dans le 11<sup>ème</sup> arrondissement parisien, jouer de la musique avec des sacs plastiques et des clés, se retrouver en huis clos avec un acteur dans une chambre d'hôtel pour une passe poétique, boire un verre au pied des tours d'une cité et discuter ensemble. Dans une société perçue comme en déshérence, les arts de la rue, en provoquant encore et toujours des rencontres inédites, fabriquent un lien, certes éphémère, mais au combien salutaire. Cette vision relayée par les spectateurs et rêvée par les artistes relève certainement dans une

certaine mesure d'un fantasme. Les arts de la rue se sont eux aussi constitués un public. Les compagnies qui tentent de partir à la rencontre de populations non touchées par des festivals sont confrontées à de grandes difficultés de diffusion. Au-delà du discours consensuel et entendu sur la nécessité de partir encore sur les routes pour déjouer sans cesse les biais des déterminismes sociologiques, les paroles des spectateurs témoignent d'une réalité que l'on ne saurait négliger. Assister à des spectacles leur fait du bien, les enrichit, les stimule, leur donne envie de parler à leur voisin. La recherche menée témoigne d'une certaine capacité des arts de la rue à s'adresser à tous et à provoquer ces rencontres entre artistes et public et entre spectateurs eux-mêmes. Plus que jamais, les arts de la rue apparaissent comme un théâtre du partage, le théâtre de la rencontre.

**Anne Gonon**