

II.2. Mythologie du spect'acteur : Les formes d'interaction entre acteurs et spectateurs, comme révélateur d'esthétiques relationnelles (Serge Chaumier)

Poncif des arts de la rue, leitmotiv dans les discours, intention généreuse dans les projets de création, stéréotype dans les représentations du secteur, l'idée d'interactivité et si possible de mise en mouvement du public, voire de métamorphose du spectateur en acteur de la proposition artistique, interroge. Au point que le terme de « spect'acteur » a même été proposé. S'il ne fait pas de doute que la place du spectateur est particulière, différente dans le spectacle à 360° et que le rapport frontal laisse place à de multiples déclinaisons, souvent imaginatives, il est moins certain que celui à qui on s'adresse endosse toujours un rôle si éloigné de celui tenu dans les spectacles plus 'conventionnels'. L'illusion 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. Dimension à interroger pour en chercher les significations sociologiques, en comprendre la portée. L'audience populaire, voire l'engouement, que connaissent les arts de la rue n'est peut-être pas étrangère à cette représentation sociale. À partir d'une typologie des formes de mise en représentation du public dans les arts de la rue, nourrie par un corpus de spectacles présentés depuis quinze ans, nous proposons d'analyser ce qui sous-tend les esthétiques mises en œuvre par les compagnies. Sans prétendre à l'exhaustivité, il s'agit d'esquisser des archétypes qui permettent de saisir des formes artistiques dans leur modalité de convocation du public. Nous pourrions ensuite élargir notre réflexion aux conséquences et aux enjeux produits.

Le concept de spect'acteur laisse supposer que le spectateur puisse prendre une part signifiante, voire qu'il puisse devenir acteur, au même titre que le comédien dans la représentation. Cette utopie, pour ne pas l'appeler fantasme, a sans doute une filiation avec le mythe rousseauiste d'une participation pleine et entière de l'ensemble des participants dans une communion généralisée, le théâtre se muant en spectacle, et plus exactement en fête¹. Cette ambivalence forte des arts de la rue avec l'utopie participationniste n'est pas sans poser problème, elle entretient la confusion entre ce qui est de l'ordre de la performance artistique de ce qui se justifie comme rituel collectif, comme rassemblement et affermissement d'une conscience commune. L'important étant moins le résultat que l'action elle-même. Le fait d'en être prenant le pas sur les effets produits. Cette réhabilitation de la position d'acteur, héritage de la mouvance de 68, provient d'une confusion entre les notions sociologiques et artistiques de la notion d'acteur. Si les conséquences de cette utopie sont réelles, il faut admettre que son actualisation n'est en réalité que rarement mise en œuvre, et que le plus souvent c'est l'illusion qui préside. Le spectateur n'est que rarement acteur dans la proposition, mais le plus souvent agit par elle et n'intervient que ponctuellement, par bribes ou sessions et selon la place que lui octroie ce que le metteur en scène a initialement prévu pour lui. Il faut par conséquent examiner les diverses positions tenues au-delà des effets apparents et des discours généraux.

¹ - Jean Duvignaud, *Le Théâtre*, Larousse, 1976, p.32. Jean Caune, *La Culture en action. De Vilar à Lang : le sens perdu*, PUG, 1992, p.52.

Esquisse d'une typologie

Au terme de spect'acteur, nous préférons substituer huit catégories dans une typologie un peu schématique, mais qui a le mérite de spécifier les relations plutôt que de masquer les positions. Peut-être ces classes permettent-elles de définir les formes que le terme de spect'acteur obscurcit et masque plutôt qu'il ne révèle. Il y a une progression qui va du moins au plus impliqué dans la relation à l'artiste et à l'actualisation du spectacle.

1. le spect'actif.

C'est l'une des deux formes de spectacle les plus courantes des arts de la rue, où le spectateur est invité à être actif physiquement, c'est-à-dire à se déplacer, à bouger, comme dans les parades, les cortèges, les déambulatoires². Il est peu utile de s'attarder ici sur des exemples, tant ils sont nombreux. Citons simplement le cas des formes abouties de la compagnie *Oposito* qui avec *Transhumance*, *l'heure du troupeau*, *Les Trottoirs de Jo'Burg* ou encore *Toro* en 2006 sont symptomatiques de cette invitation. Si le public est inclus dans l'espace scénique, cela ne veut pas dire pour autant qu'il est acteur. Le renoncement au rapport frontal et à l'immobilité devant une scène ne suppose pas que le spectateur soit pour autant impliqué dans la production de ce qu'il lui est donné à voir. Car les frontières sont peu évidentes : est-on davantage mis en 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 communiant car voyageant par le spectacle ? Le fait d'être physiquement actif ne suffit pas à être acteur. Le spect'actif s'il donne de l'activité et provoque une activation n'est pas pour autant captivant à coup sur ! Là où *Oposito* convainc, c'est par les évocations et les atmosphères restituées et pas simplement parce qu'il fait se mouvoir une foule. Il n'est pas anodin de remarquer que le thème choisi pour chaque spectacle s'accorde à la déambulation des publics, à la calvacade qui accompagne la procession, alors que des spectacles d'autres compagnies sont moins probants quand la déambulation paraît gratuite et seulement là pour assumer l'idée d'activation du public.

2. Le spect'actant.

Forme également très courante des arts de la rue, elle rompt le quatrième mur, pour faire se rejoindre au-delà du regard le corps et la parole de l'acteur et du spectateur. Non absente dans le théâtre classique, ou dans la commedia dell'arte lorsque l'acteur s'adresse au public en lui faisant un clin d'œil, la forme est poussée à son paroxysme dans les arts de rue. La relation sous-entend une participation complice, et c'est cette complicité même qui est gratifiante pour le spectateur. Ce sont les conventions implicites qui sous-tendent cette relation dont le spectateur prend acte. Par exemple, le comédien s'adresse à la personne et lui demande de tenir une chose ou lui pose une question sans que celle-ci n'ait véritablement le choix de ne pas donner la réponse attendue. Le spectateur est là pour approuver ou entériner ce que l'on a prévu par avance pour lui. Bref, le rôle d'acteur est en réalité très limité, il est davantage simulé que réalisé. Il est convenu. La complicité instaurée fait tenir tel ou tel rôle, même s'il

² - Voir Sylvia Ostrowetsky, « Les Nouvelles déambulations urbaines », *Rue de la folie*, n°5, 1999, p.42-45.

peut paraître suicidaire comme quand *Ulik* entend sauter par dessus votre corps allongé à terre avec un marteau piqueur pneumatique ! Il s'agit littéralement de se prêter au jeu. Le caractère actif est superficiel, le jeu est au second degré, pas comme acteur, mais comme spectateur jouant à l'acteur. Il s'agit de donner l'illusion, aux autres et d'abord à soi-même, que l'on prend la position d'acteur. En quelque sorte le spectateur doit poser un acte que lui demande le comédien, et se trouve exposé au regard et au jugement du reste du public en cas de refus ou de rôle mal assumé. Bien évidemment, une partie du ressort du spectacle repose alors sur cette conformation du spectateur convoqué aux attentes de l'artiste. L'ensemble du public projetant sa situation de spectateur potentiellement sollicité. Si plus que dans tous autres contextes théâtraux, la prestation dépend des réactions du public, reste que les marges de fluctuation et de transformation par les publics du spectacle demeurent malgré tout limitées.

3. Le spect'acté.

Relation beaucoup plus rare, mais que l'on trouve parfois exprimée dans quelques propositions, il s'agit de rendre le passant acteur malgré lui. C'est alors moins le spectateur véritablement qui entre en scène, que d'autres personnes qui servent de cible pour des spectateurs rassemblés. C'est par exemple le cas dans un spectacle de *Calixte de Nigremont* qui dispense des commentaires sur des badauds. Regroupé avec son public sur un trottoir, l'artiste improvise des commentaires sur ceux qui passent de l'autre côté du boulevard, singeant les manières d'un défilé de mode. Les spectateurs rassemblés s'en amusent beaucoup, mais les passants ne sont acteurs du spectacle qu'inconsciemment, et jusqu'au moment de s'en apercevoir, ensuite ils s'esquivent ou deviennent spectateurs eux-mêmes. C'est le principe de la caméra cachée. Le clown *Léandre* peut jouer aussi sur ce registre. Mimant par exemple une passante en la suivant à quelques pas alors qu'elle traverse l'espace de jeu. Mais si le passant est utile pour que le spectacle se réalise, il est instrumentalisé, et il est moins acteur que décor ou élément de jeu. Le terme d'acteur n'est pas approprié dans le cas d'une relation qui ne trouve son expression que par le jeu des occultations et des dévoilements. Le caractère risible provenant tant des commentaires et du comportement de l'artiste que des réactions de ceux qui sont pris malgré eux au piège du spectacle. Sans ces volontaires désignés et innocents pas de représentation, mais celle-ci ne fonctionne que jusqu'à l'instant où la personne prend conscience de la supercherie et sort du rôle qu'on lui fait tenir. Dans le cas, assez rare, où la victime tente de convertir la duperie en possibilité de jeu, c'est l'artiste qui le plus souvent met un terme à l'expérience, celle-ci échappant au registre qu'il recherche.

4. Le spect'actuel.

C'est une forme de participation qui actualise une collaboration antérieure intervenue, pendant le processus de création. La personne est moins actrice pendant le spectacle, que participant avant à un travail artistique préalable. C'est le principe même de l'action culturelle. Par exemple, les rencontres initiales de *KompleXKapharnaïm* servent de support au développement d'un spectacle, les relations avec les habitants d'*Etat des Lieux* de *Deuxième Groupe d'Intervention*, les entretiens réalisés par la compagnie *Le Voyage Intérieur* pour *Je cheminerais toujours...* C'est la matière du spectacle qui est collectée par un travail

d'implication des artistes sur un territoire. La population ainsi convoquée peut alors se vivre public si elle vient au rendez-vous qui lui est généralement proposé pour restituer les paroles et les échanges produits. Ce qui a été fait ensemble sert d'amplificateurs des relations humaines que la compagnie entend valoriser. Dans *Square, télévision locale de rue*, *KompleXXKapharnaïim* recueille des témoignages sur l'autre, extraits projetés sur les façades des quartiers, tandis que dans *PlayRec*, ce sont les anciennes sucreries, et la vie de leurs employés, qui sont objet d'investigation. Les traces, les fragments de souvenirs servent à déployer une archéologie du sensible et à interroger sur les modes de transmissions. Comment s'écrit l'histoire et comment chacun de nous y prend part ? C'était là aussi la démarche de *Pixel 13* dans *Le Bulb*, sur le quartier St Cosme, également à Chalon. Si ces démarches généreuses sont malheureusement trop limitées, elles ne sont néanmoins pas rares, et le public n'est évidemment pas concerné de la même manière quand il a été impliqué ou non dans le processus de création. Extrêmement sensibilisé, il peut même se sentir responsable de la teneur du spectacle, au point de l'investir affectivement comme s'il en était le producteur. Il partage plus volontiers son espace de vie, accorde l'accès à son appartement ou accueille même les autres spectateurs dans son intimité. S'il est acteur pendant la représentation, cela devient un comédien, éventuellement amateur, davantage qu'un spectateur. Le compagnie *Opéra Pagai* développe dans *Safari Intime* un intéressant travail de relations avec un quartier et sa population. Avec vingt artistes et une trentaine de comédiens amateurs et des volontaires résidents du lieu, il s'agit de proposer une étude éthologique de la vie et des comportements humains dans un parcours déambulatoire pour des groupes de spectateurs partie en exploration intime. Quelquefois l'artiste va même jusqu'à interpeller son interlocuteur pendant la représentation. Cette actualisation de la relation antérieure pendant le spectacle est une façon de convoquer celui qui est plus qu'un simple spectateur, sans être pour autant un acteur. Façon de souligner qu'au-delà des masses, il y a des hommes.

5. Le spect'actionné.

C'est une participation suscitée des publics à être volontaire pour jouer un rôle dans la dramaturgie. Par exemple, les spectateurs sont des figurants ou sollicités à faire tous le même geste au même moment. Cela met en mouvement une foule, mais sans que celle-ci n'en décide réellement les formes. Aux *Feux d'hiver* de Calais en 2005, Jacques Livchine invite le public à allumer en même temps une baguette magique pour produire le plus grand feu d'artifices du monde ! Cette action collective est intéressante car elle crée un lien fort dans un public largement composé par la population locale. Elle joue sur l'effet produit et l'exaltation de la participation : le « j'y étais ». Dans *Direct de 26 000 couverts*, les spectateurs composent des effets de foule pour construire des images télévisées. Au-delà de son intérêt et de sa réussite, la participation est pourtant plus proche de la figuration que du rôle d'acteur... Il s'agit de suivre les consignes d'un metteur en scène pour produire des effets, mais évidemment la frontière peut être étroite avec la position du comédien, si ce n'est le caractère improvisé et nécessairement rapide de la mise en condition. Pas ou peu de répétitions, et une assurance incertaine de la part de ceux qui

s'adonnent à l'expérience. Si les tableaux collectifs laissent place à une improvisation réglée, il est des cas où la même démarche existe avec des spectateurs sollicités pour « se prêter au jeu ». Des consignes sont alors données pour faire le bon geste ou donner la bonne réplique au bon moment. Le ressort du spectacle tient à la bonne performance de celui qui est sollicité. Dans *Orphéon Théâtre Intérieur*, l'adaptation du conte de Jean-Claude Carrière, *Le Jeune Prince et la Vérité*, invite à tour de rôle des spectateurs pour tenir un rôle dans l'histoire, en remettant à chacun des petits livrets où figure les répliques. Les deux comédiens sont ainsi assistés d'une foule de spectateurs intervenants au gré de la déambulation. Cette forme originale démontre qu'il peut être possible d'impliquer le spectateur comme comédien, même si ce n'est pas sans ambivalence. Celui-ci est surtout confronté à son manque de préparation et à son amateurisme, ce qui n'est pas sans intérêt pour la réflexion sur le travail préalable nécessaire à une représentation. Cependant les représentations aléatoires, à chaque fois dépendantes de l'implication des spectateurs, ne sont pas sans conférer un certain charme à l'entreprise.

6. Le spect'activé.

Activé, se dit quand les propriétés ont été intensifiées, signale le dictionnaire. Par conséquent, il s'agit ici de révéler les potentialités de chacun d'être acteur. Cette forme invite le spectateur à entrer dans la danse proposée par la compagnie en prenant un rôle actif. Toutefois, celui-ci demeure canalisé par les véritables acteurs qui se mêlent aux participants. C'est par exemple *Main basse sur la ville des Obsessionnels* qui convie chacun des participants à revêtir une tunique jaune, puis à défiler et à scander des absurdités ou à lécher l'aisselle de son voisin pour se moquer des sectes... La déambulation est donc orchestrée au moyen de directives données préalablement, et rapproche de la forme précédente du « spectateur spect'actionné », mais avec des consignes beaucoup moins strictes et même l'invitation à innover et outrepasser ce qui a été prévu. Ces spectacles jouent des limites, ce qui peut d'ailleurs constituer le cœur de leur intérêt. Ainsi dans *Le Grand Bal des 26000 couverts*, ou dans *80% de réussite*, d'*Opéra Pagai*, des personnes peuvent franchir les limites en se prenant au jeu et en s'impliquant beaucoup trop au point de déranger le bon déroulement du spectacle... Il est alors rappelé brutalement que la frontière entre les acteurs et les participants ne peut véritablement être transgressée au risque de faire disparaître le spectacle lui-même. Car si les spectateurs s'investissent trop et prétendent faire le spectacle lui-même, alors la démarche artistique est compromise. Cette incitation à l'action conduit à deux registres que les arts de la rue plébiscitent, mais qui ne tiennent que parce que le public n'y souscrit pas réellement. D'une part, 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. C'est le cas par exemple des spectacles qui se finissent en *batukada*, où tout le monde danse sans plus se préoccuper de la prestation artistique. L'autre plus individuelle survient quand une personne investit trop la place laissée libre, ou apparemment libre, par l'artistique. Sous prétexte de réhabilitation de la spontanéité et de la libre expression du public, il arrive que des spectateurs oublient ou outrepassent les conventions théâtrales et s'adonnent à la réplique avec les acteurs. La chose est plus ou moins possible

selon la forme esthétique, elle est par exemple attendue dans les petites saynètes improvisées lors de déambulation, comme dans *Les Brigades d'intervention* du *Théâtre de l'Unité*. Le jeu reposant sur la capacité de l'acteur de rebondir en toutes circonstances pour avoir le dernier mot. En revanche, l'interaction ou la présence trop marquée du spectateur peut devenir pesante dans d'autres circonstances, aux autres spectateurs et aux comédiens, qui doivent alors rappeler le caractère limité de la capacité d'intervention du public. Nous touchons alors au mythe du spect'acteur et de la nécessaire réaffirmation des codes et des conventions pour que la représentation théâtrale puisse avoir lieu.

7. Le Spect'actif.

Impliqué dans la représentation sur invitation de ses protagonistes, c'est le spectateur qui transforme la dramaturgie selon son action et sa prise de décision. Il agit sur les formes du spectacle et sur son déroulement, son devenir. Véritable interaction, il peut en faire changer le cours selon ses choix. Par exemple, dans *Les Monstrations Inouïes de Décor Sonore*³, ou dans les *Petits contes nègres* de *Royal de Luxe* un spectateur tire un billet qui déterminera l'histoire qui sera racontée. C'est une forme minimale et aléatoire d'intervention sur le spectacle. Évidemment, c'est souvent là aussi un trompe-l'œil puisque le choix est souvent truqué, comme dans *Antiquithon* de la *Compagnie des femmes à barbes* qui propose de s'en remettre à une roulette de casino pour déterminer l'histoire du monstre qui nous sera narrée. Dans un tout autre genre, la compagnie *Délice Dada* dans *La Donation Schroeder* invite les spectateurs à voter pour une ou l'autre des solutions proposées qui déterminera une issue au spectacle⁴. Même si l'alternative est biaisée, la participation, même minimale du public, le convoque à des prises de positions civiques et entend signifier l'implication et les effets que peut avoir chacun dans sa collectivité. Forme plus brutale et plus volontaire avec *Epizoo*, quand *Marcel li Antunez Roca* propose au public de venir manipuler la souris d'un ordinateur qui déclenche des effets sur son corps d'acteur prisonnier d'une machine reliée à l'écran⁵. Selon les actions du spectateur manipulateur, le comédien martyr est étiré, opprimé, trituré, son nez tiré par des pinces ou ses fesses comprimées. Malgré tout, le spectateur s'il interagit et détermine le spectacle n'est pas pour autant acteur au sens artistique du terme. C'est son action qui fait qu'il se produit quelque chose plutôt que rien durant la représentation, mais il ne détermine pas les formes, ni les conséquences de ses actes. Il est néanmoins conduit à comprendre que ses gestes ne sont pas sans enjeux, et méditer aux effets de la technique sur la vie. Il serait possible de multiplier les exemples à l'infini tant les arts de la rue ont inventé de formes de participation du public, souvent plus ingénieuses les uns que les autres. Mais ce qui compte ici, c'est que cette implication n'est pas gratuite : elle a une force de signification. L'expérience à laquelle sont invités les spectateurs de *Apprentissage de vol* de la compagnie polonaise *Teatr Strefa Czysta* ne les laisse pas indemne non plus, puisque ce qui est interrogé est moins leur action que leur inaction. Prisonnier avec d'autres captifs dans une cellule symbolique où

³ - Serge Chaumier, « Du spectacle, à n'en pas croire ses oreilles. À propos des 'Monstrations inouïes' de *Décor sonore* », *Alliage*, n°47, été 2001.

⁴ - Serge Chaumier, « La Science sur la pavé, ou une approche des sciences au travers de quelques spectacles de rue », in *Quel répertoire théâtral traitant de la science ?*, sous la dir. de Lucile Garbagnati, L'Harmattan, 2000.

⁵ - Serge Chaumier, « Les Affres du cybermartyre : notes à partir d'une prestation peu ordinaire », in *Nouvelles relations aux savoirs et aux pouvoirs*, *Alliage*, n°40, automne 1999, pp. 117-118.

il est humilié et symboliquement maltraité par des gardiens peu amènes, qui poussent la surenchère à son paroxysme jusqu'à le faire défilé au pas en lui criant dessus, le spectateur est renvoyé à sa soumission à l'autorité et à sa collaboration possible face à une relation d'abus de pouvoir, essence même du fascisme⁶. Selon les représentations, des esprits plus ou moins rebelles se révoltent contre les conditions qui leur sont faites ou au contraire suivent sans broncher. Si le contexte du spectacle semble déformer la réalité, prenant les spectateurs au piège de la participation qui leur est demandée, la collaboration en général n'est-elle pas également toujours excusable par des conditions particulières ? Le spectateur est alors assommé par une violence qui ne lui est pas administrée gratuitement. Pas davantage que *La Nouvelle Histoire de Utopium Théâtre*, bien que plus douce et humoristique par la forme, n'était innocente. En singeant les jeux télévisés, intelligemment transportés sur une scène de théâtre, une animatrice fait monter les enchères entre deux couples prêts à tout pour réussir et gagner le prix qui doit leur apporter le bonheur, mais qui finalement les conduit à tout perdre. Prenant le public à partie, l'animatrice, par excès d'ignominie, parvient à déclencher les huées contre elle et à rendre ainsi le public acteur. Le même effet était recherché par 26 000 couverts dans *La Poddémie*, où un animateur abject se riait de ses invités exotiques comme de gentilles curiosités. C'est la réaction de rejet par le public qui est dans ces cas recherchée. Parfois le public se prend au jeu au point d'oublier que c'est un spectacle, et va jusqu'à empêcher le bon déroulement de la représentation, comme dans ces théâtres populaires d'autrefois où l'on interpellait trop vertement l'acteur, au point que celui-ci se doit de rappeler la situation de fiction. La compagnie est alors comblée, davantage que lorsque qu'aucune réaction ne survient, le public demeurant sagement passif et consommateur.

8. Le spect'activisme.

Forme finalement assez rare, elle propose à un spectateur de devenir véritablement comédien et de jouer son rôle en l'inventant dans l'instant. C'est-à-dire de convaincre le public de sa capacité à devenir acteur. C'est faire abstraction que tout comédien a besoin de travail, même et peut-être surtout, pour les situations d'improvisation. Les cours de flagornerie de *Calixte de Nigremont* s'essayaient à ce style en faisant monter des spectateurs sur scène pour s'exposer au défi. Au final peu convaincant, l'exercice avantagéait ceux qui avaient par ailleurs une familiarité avec le monde du spectacle. Les relations totalement improvisées qui rendraient le spectateur acteur sans aucune préparation, en le propulsant sur scène comme malgré lui, sont peu courantes (et le plus souvent assez mauvaises). Ce sont parfois le fait de jeunes compagnies qui, n'ayant pas suffisamment réfléchi aux rapports avec les publics, tentent de l'impliquer directement. C'est assez dangereux. Il n'est guère envisageable de convoquer le spectateur à devenir réellement acteur sauf à le forcer de manière autoritaire à jouer un rôle qu'il n'a pas préparé. Ce n'est pas sans faire penser à certaines situations de la télé réalité qui pour ces raisons mêmes flirtent avec l'obscénité. Rappelons que l'activisme est une doctrine qui cherche à imposer ses vues par une action énergique, une sorte de fascisme en quelque sorte.

⁶ - On ne peut que penser ici au livre de Stanley Milgram, *Soumission à l'autorité*, Calmann-Levy, 1974.

Plus souvent, il arrive que les relations soient pipées parce qu'un comédien fait semblant d'être un spectateur, et le public peut y croire jusqu'à un certain point. C'est le cas dans *La Bête* de la compagnie *Annibal et ses éléphants*, qui joue de façon très ambivalente avec la cruauté du spectateur. Ce dernier se prend à rire de celui qui a été choisi, avec sadisme dans la mesure où il a échappé au ridicule de celui qui est sur scène, et en abandonnant toute mauvaise conscience lorsqu'il comprend que c'est en réalité un acteur. La compagnie *26000 couverts* est ainsi passée maître pour jouer avec ces situations complexes, avec de faux spectateurs devenant progressivement acteurs, comme dans *Beaucoup de bruits pour rien*. Les réactions déclenchées chez ceux qui en sont dupes sont d'ailleurs souvent surprenantes. Les trompe-l'œil ne sont pas inoffensifs. Une autre possibilité est de faire perdre pied. *Sitcom* de *Thé à la rue* visait à dérouter en choisissant des vrais spectateurs et des faux dissimulés dans le public pour incarner des rôles et jouer ensemble un *Sitcom*. Le spectacle démontrait assez bien que ceux qui n'étaient pas préparés avaient du mal à relever le gant et finalement le fossé s'élargissait entre des faux spectateurs se métamorphosant en de vrais comédiens et des vrais spectateurs peinant à devenir de réels comédiens. Cela dit suffisamment qu'il n'y a pas de spectateurs acteurs, mais bien plutôt des déclinaisons des façons de lui faire croire qu'il peut l'être.

Variante et forme plus marginale, que nous pourrions nommer aussi le **Spect'intime**, il s'agit de ne pas exposer l'individu au regard des autres spectateurs, mais de s'adresser à lui dans l'intimité. Enfermé sous une robe pour *La Rue licenciense* de *Tuchenn*, monter seul dans une chambre d'hôtel avec une actrice dans *Les Chambres d'amour* du *Théâtre de l'Unité*, louer un acteur dans *Ego Center* de *Lackaal Duckric*, il est alors théoriquement possible de donner la réplique à quelqu'un avec qui l'on partage une situation de proximité et qui entame le dialogue. Même si l'émotion est forte de se retrouver en tête à tête avec un acteur ou une actrice, la personne s'autorisera ou non, selon son caractère et ses propres représentations de sa place possible dans un contexte de spectacle, de jouer ou non un rôle actif. Cependant, les contraintes de texte laisseront diversement la place à l'intervention du public, qui demeurera, aux dires des acteurs, le plus souvent très limitée.

Cette typologie en huit classes est sommaire, et il existe sans doute d'autres formes à inventorier, mais il semble que beaucoup peuvent déjà s'y classer. Certaines peuvent d'ailleurs appartenir à plusieurs catégories selon le moment du spectacle. Les relations acteurs-spectateurs y sont de toute façon toujours très codées. Il y a des formes plus ou moins inventives pour bousculer le spectateur où le mettre en mouvement, ce n'est pas pour autant qu'il devient acteur sur le champ.

La distanciation interrogée

Tendance forte du secteur culturel, transversale à de nombreux domaines, l'interactivité et le caractère participatif des oeuvres est source d'un véritable credo⁷. Esthétique relationnelle dans les arts plastiques⁸, interactivité dans les expositions, expérience dans le patrimoine, sollicitation du spectateur dans le théâtre de rue, les exemples sont nombreux où la relation entre la forme artistique et le spectateur prime sur le contenu. Les sens remplacent le sens. Sans nier les apports intéressants de cette mise en dialogue de la production et de la réception, et les nouveaux territoires que cela permet d'explorer, comme la participation active des récepteurs à la production même de ce qu'ils reçoivent – sans spectateurs interagissant, pas de spectacles – il faut néanmoins replacer cette tendance dans une évolution générale. Il semble que partout, à la télévision comme dans les projets artistiques, il importe de donner à l'utilisateur une place d'acteur. Il faut tout au moins laisser croire au dispositif de l'implication.

Pierre Bourdieu opposait les valeurs de la culture populaire où l'on participe à la distanciation bourgeoise de la culture légitime qui maîtrise les affects et demeure dans une prudente expectative⁹. Le contrôle rigoriste s'oppose traditionnellement à la générosité de l'abandon de soi. Les exemples sont nombreux dans les pratiques de sport et de loisirs comme dans l'aménagement des espaces de travail qui attestent de ces valeurs bourgeoises de mise à distance d'autrui, de rapport au corps contrôlé, de sentiments placés sous réserve. Au contraire, les pratiques populaires sont plus spontanées et moins retenues dans leur expression, d'où leur appréciation du reste par les artistes qui y voient plus de véracité. Déjà Mozart ou Molière aimaient s'encanailler pour retrouver une expression plus directe et moins faussée que dans les comportements un peu guindés des classes plus aisées. La bourgeoisie a amplifié la tendance, là où l'aristocratie se permettait plus facilement les débordements orgiaques, les parvenus prirent soin de tout contrôler à la manière de l'éthique protestante faite de retenue et de prude réserve¹⁰. Le XIXème a formaté à l'excès les modalités de la réception. C'est à un renversement, vers plus de spontanéité et de laisser aller, qu'invitent les artistes contemporains. Cette « culture chaude », faite de participation et d'engouement, pour l'opposer à une « culture froide », semble désormais en expansion¹¹.

Si le théâtre aime à se ressourcer, et notamment le théâtre de rue, à une vitalité plus expressive auprès des classes populaires, il est curieux de constater aujourd'hui que l'idée de participation semble recouvrir tous les espaces. L'expérience qui consiste à être actif concerne tous les publics, et les héritiers de la culture légitime eux-mêmes sont à présent adeptes de cette conception généreuse et enthousiaste. L'habitus des classes populaires semble partagé par tous. S'éclater et se donner des impressions d'être vivant en en prenant plein la vue, et en se donnant des sensations, c'est la recette de la fête foraine

⁷ - On en trouvera de nombreux exemples dans Nicolas de Oliveira, *Installations II, L'Empire des sens*, Thames et Hudson, 2004.

⁸ - Voir Nicolas Bourriaud, *L'Esthétique relationnelle*, Les Presses du réel, 1998.

⁹ - Pierre Bourdieu, *La Distinction*, Ed. de Minuit, 1979, page 569.

¹⁰ - Richard Sennett, *Les Tyrannies de l'intimité*, Seuil, 1979, p.158.

¹¹ - Bernard Lahire, *La Culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, La Découverte, 2004, p.75.

depuis les origines. Plus extériorisées et divertissantes qu'intériorisées et introspectives, les nouvelles relations à l'art visent moins à provoquer des bouleversements intérieurs qu'à fournir des sensations. Même si celles-ci peuvent être gratuites. « Il nous faut de la sensation, même si elle ne consiste qu'à se sentir sentir », écrit justement Yves Michaud¹². Dès lors les médiations ne sont plus réellement nécessaires¹³. Car la sensation fonctionne souvent pour elle-même, elle permet de se sentir vivant et d'éprouver. Puisque le problème de l'homme moderne est un vide de sensation, la quête ultime de sens s'opère dans une expérience émotionnelle recherchée éperdument¹⁴. Cette aventure sensorielle s'exprimant avec plus de force et de netteté encore dans le registre musical¹⁵.

La frontalité scène-salle, caractéristique du théâtre, a été remise en cause pour le plus grand bonheur, l'inventivité des formes étant manifeste. Le théâtre classique apparaît dès lors d'autant plus rébarbatif qu'il demeure dans une approche très distanciée et lointaine de celui à qui il s'adresse. Toutefois, le principe s'avère atteindre ses limites quand il fonctionne comme un automatisme ou comme une fin en soi et quand il rejoint une idéologie de l'expressivité de chacun¹⁶. L'idée de spectateur-acteur rejoint le vieux fantasme rousseauiste, d'une représentation où les participants mêlent acteurs et public dans une même entité. Regardant-regardé, joueur-joué sont confondus selon la démarche idéalisée par Brecht que mentionne Robert Abirached¹⁷. L'auteur pointe que le plus exaltant étant de jouer pour soi et entre soi, la logique rejoint un auto-théâtre peuplé d'amateurs dont le nombre est devenu impressionnant. Convergence dans de multiples lieux (et l'édition n'est pas épargnée) d'un désir de prise de parole qui l'emporte sur l'écoute de ce que d'autres ont à dire. Car il s'agit moins désormais de s'impliquer pour comprendre, comme le voulait la démarche de l'éducation populaire, que d'investir l'espace pour se faire reconnaître. Désormais, selon la logique démocratique, chacun doit avoir accès au micro pour s'exprimer, même s'il n'a rien à dire. L'invitation faite au spectateur de « monter sur les planches » est particulièrement vive dans les arts de la rue. On peut se demander jusqu'où elle est porteuse de cette logique sociale.

Les arts de la rue, en explorant cette mise en situation d'une participation du public acteur, viennent s'inscrire dans un mouvement plus général. Les évolutions sociologiques attestent d'une montée en puissance de l'individu interagissant et impliqué dans les dispositifs, que ce soit dans les méthodes pédagogiques à l'école, les émissions de loisirs à la télévision ou même dans la production de l'art contemporain. Théorisé dans l'esthétique relationnelle, par Nicolas Bourriaud, l'attrait essentiel réside dans « la possibilité de surprendre les artistes en cours de création, de participer à l'acte créatif, d'assister

¹² - Yves Michaud, *L'Art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Stock, 2003, p.185.

¹³ - Jean Caune fait cette remarque troublante sur le changement induit par cette volonté de développer un théâtre participatif : « il n'a plus besoin d'une pédagogie et d'une initiation sensible puisqu'il se veut une occasion de communion et de participation ». *La Culture en action. De Vilur à Lang : le sens perdu*, PUG, 1992, p.255.

¹⁴ - Gilles Lipovetsky, *L'Ère du vide. Essai sur l'individualisme contemporain*, Gallimard, 1981, p.108.

¹⁵ - Voir Paul Yonnet, *Jeux, modes et masses*, 1945-1985, Gallimard, 1985, p. 165.

¹⁶ - « Tous dedans, plus de devant. Tous acteurs, tous en scène. Que le voyeur remplace le spectateur, et si possible, prière de toucher. À bas les distances ! Collons à la vie ! Rentrons dans le tableau ! Otez la rampe, le cadre, la barre de séparation, œuvre ouverte, plus de lieu clos. On vit ce qu'on joue, on joue ce qu'on vit », se plaint Régis Debray. *Sur le Pont d'Arignon*, Flammarion, 2005, p.67.

¹⁷ - Robert Abirached, *Le Théâtre et le Prince. Un système fatigué, 1993-2004*, Actes Sud, 2005, p.70.

aux séances d'enregistrement et de répétition des danseurs, des musiciens, des acteurs », constate Gerard Selbach¹⁸.

Même si toutes les formes artistiques n'actualisent pas une implication du spectateur pour interagir ou achever l'œuvre, les arts de la rue invitent traditionnellement à une mise en mouvement. Le simple fait de suivre une déambulation, de littéralement vivre la pièce dans la pièce, change profondément le rapport entretenu. Les exemples sont nombreux, comme les épopées proposées par *Les Alamas Givrés* avec *Les Manèges d'aventures* ou *Les Stupéfiantes aventures de Don Quichotte et Fanjio Pancha*. Le spectateur court même parfois après le spectacle ! Pensons aux exploits de la *Compagnie Eclat Immédiat et Durable* dans *Arrêts fréquents*, à *Bivouac* ou *Taxi* de *Générik Vapeur*. Précisons d'ailleurs qu'il ne s'agit pas nécessairement de choses drôles, plaisantes ou ludiques, ni même déjantées ou furieuses, des sujets graves et pathétiques peuvent être magnifiquement abordés par des mises en situation grandiloquentes et bouleversantes. Nous pensons à ces réflexions sur la guerre en ex-Yougoslavie traitées par la *Teatr Biuro Podrozy* dans *Carmen Funèbre* ou à la question des réfugiés par *Kumulus* dans *Itinéraire sans fond(s)*. Le théâtre de rue n'est pas toujours synonyme de légèreté et de futilité, d'amusement et de gaudriole. Sans être nécessairement douloureux non plus, le spectateur peut être plus simplement en prise avec des ambiances, comme avec *Les Jardins* de *Carabosse* ou de *KMK* ou avec des atmosphères étranges et saisissantes comme savent en proposer à merveille et avec toutes leurs différences *Groupe Zur*, *La Tortue magique*, *Turak* ou *Le Phun*...La déambulation est alors plus sereine, mais demeure le principe de dialogue et de confrontation interactive entre émetteur et récepteur, l'idée de distanciation brouillée.

Il est courant, dans les arts de la rue, comme dans d'autres disciplines, d'en appeler à l'implication attendue ou suscitée de ceux qui sont appelés à devenir actifs, si ce n'est acteurs. Plaisante phonétiquement, l'expression n'en est pas moins démagogique quand elle nourrit l'illusion que chacun devient ainsi un artiste. Idéologie nourrie par l'art contemporain depuis Beuys et Warhol, et qui recouvre une véritable mystification quand elle laisse entendre une équivalence entre acteur et spectateur. Comme si l'un n'était pas dans la représentation, issue d'un travail, - et ce même en situation d'improvisation (car il n'y a pas d'improvisation de qualité sans travail) -, et l'autre dans la présentation, c'est-à-dire dans la spontanéité. Seule une naïve et superficielle analyse peuvent prétendre à un pied d'égalité. Au mieux l'artiste est un conducteur, un guide, un médiateur pour faire avec et amener vers autre chose que ce que le badaud aurait pu faire spontanément, mais le plus souvent il s'agit seulement de se plier à ce que l'artiste attend pour rendre efficace sa prestation. Loin d'instituer un registre de spectacle où tous deviendraient acteurs, le brouillage des repères ré-institue des frontières sans en avoir l'air. Sauf à tomber dans le festif davantage que dans l'artistique, situation où il n'y a plus que des acteurs, mais au sens sociologique du terme seulement.

¹⁸ - Gérard Selbach, *Les Musées d'art américains : une industrie culturelle*, L'Harmattan, 2000, p. 168.

Une redistribution des codes

Une autre ambivalence est également repérable quant aux modalités de réception des œuvres présentées. Car s'il est des différences du côté de l'intention du concepteur et donc dans la production de l'art, qui passe par une élaboration intellectuelle et technique, afin de proposer une interprétation renouvelant les formes, il en est également du côté de la réception. Pierre Bourdieu analyse les relations développées par différents publics envers des œuvres similaires, selon le contexte religieux ou culturel. Il note que l'émancipation culturelle s'est développée depuis les humanistes de la Renaissance par une mise à distance entre la chose représentée et son adhésion. Ce, contrairement à l'habitus populaire dénoncé d'ailleurs comme fétichisme et comme culte de l'image chez les religieux les plus radicaux, qui entendent faire se développer la croyance par-delà les idoles. Pour que les laïcs puissent admirer les œuvres religieuses, cela suppose l'acquisition d'une disposition esthétique supposant la mise en suspens de la croyance naïve dans la chose représentée, ainsi le visiteur de musée ne va pas s'agenouiller devant une piéta sans passer pour fou, pas plus qu'en écoutant une Passion de Bach, on est obligé de se signer. « Terme de ce processus, prolongé et renforcé par l'action scolaire, l'adhésion sans conséquence autre que culturelle que nous accordons aux œuvres de culture suppose et produit une neutralisation des fonctions proprement *culturelles* qui est une sorte *d'iconoclasme symbolique* »¹⁹. La croyance culturelle suppose par conséquent la distanciation avec les autres croyances, religieuses, mais aussi avec les fonctions sociales de l'objet. Il faut que l'objet acquière une autonomie envers ses fonctions antérieures pour participer pleinement du monde de l'art. C'est-à-dire qu'une modification des conditions de réception est nécessaire. Plus largement, ceci interroge sur la trop grande implication du destinataire à la production de ce qu'il voit. Le culturel ne peut pleinement se déployer que si les fonctions religieuses, sociales et même sans doute éducatives, sont mises entre parenthèses. Pour que la manifestation puisse avoir lieu, il faut accepter de prendre une distance avec la représentation pour la laisser s'opérer. Si le spectateur est trop impliqué, il annule ou empêche le travail artistique. En sorte, il faut feindre de croire à la participation, mais ne pas y céder. Ainsi, on peut conclure que la fête, qui remplit d'autres fonctions sociales, n'est pas une activité artistique.

Oubliant que le théâtre s'est développé par un travail d'acculturation et d'intégration d'un certain nombre de règles, grâce à une individualisation des pratiques, l'apologie de la spontanéité populaire est célébrée. Sous prétexte que jusqu'au XVIII^{ème} le public contribue au spectacle par ses applaudissements, mais aussi ses huées, ses apostrophes, voire ses interventions physiques pendant le spectacle, il convient pour certain de retrouver cet esprit. L'écoute silencieuse et disciplinée, considérée comme bourgeoise, est moquée au profit d'un enthousiasme généreux et débordant. La chose est du reste plus idéalisée qu'admise, car public et artistes sont généralement mal à l'aise et dérangés quand cela survient dans la réalité. Qu'il survienne une bande de jeunes désireux de provocation qui interpelle les comédiens sur scène, qu'un simple d'esprit s'amuse à faire des réparties sur les dialogues, ou qu'un vieillard sur le

¹⁹ - Pierre Bourdieu, « Piété religieuse et dévotion artistique », *Actes de la Recherche en sciences sociales*, n°105, décembre 1994, p.74.

retour entende faire danser la jeune actrice, les réactions pourrons être amusées ou irritées, mais il ne tardera pas à se faire sentir une gêne, et un retour à l'ordre nécessaire, réinstaurant une frontière indispensable à la représentation²⁰. Les rôles ne sauraient être inversés, pour la simple raison que l'acteur est censé avoir préparé sa performance, et le public, non.

Si les arts de la rue sont plaisants, c'est qu'ils s'amuse de la frontière, donnant à croire que l'interaction est possible, invitant le spectateur à participer pour lui en retirer aussitôt le droit. La compagnie *26000 couverts* est particulièrement adroite pour exceller dans cet art du vrai et faux-semblants²¹. *Les descendants des Tournées Fournel*, *La Poddémie* demeurent comme des prouesses du genre. C'est l'art du trompe-l'oeil qui est exploré au théâtre, et aucunement un réel partenariat de prestation, où le spectateur pourrait survenir à l'égal de celui qui se présente et l'invite. Il faut que chacun demeure à sa place, et le spectateur qui se risque à prendre légèrement plus de place que celle que consent à lui donner la pièce s'expose au ridicule ou au décalage. C'est en jouant de cette ambiguïté que le clown se joue de son public crédule. Les spectacles qui se risquent pleinement de l'invitation à prendre la parole sont toujours sur le fil, exposés à ne pouvoir se dérouler normalement si un spectateur s'impose trop. Les folles visites du *Petit musée de Monsieur P* proposées par *Les Vermissieurs* se jouaient de ces improvisations. Certains spectateurs étaient alors désorientés, tiraillés entre l'interpellation qui leur était faite d'intervenir et le maintien dans leur statut. Les arts de la rue ont poussé cette logique à son excès, et rencontre une autre évolution qui vient les contredire dans leur expression. La transgression n'est possible que dans la mesure où l'interdit subsiste. Si celui-ci est réellement aboli, les repères s'effacent. Car, une idéologie prégnante de valorisation du laisser-aller plutôt que de la retenue, critique de la réserve petite bourgeoise, parvient à mettre à mal l'idée de respect envers l'œuvre proposée. Au lieu de reconnaître que l'intervention du public n'est qu'un simulacre, et que c'est en l'explorant que l'on peut affiner des relations par nature inégales, une valorisation de l'expression de chacun se déploie. Il serait bon de retrouver la capacité à exprimer son ressenti, au risque d'importuner ses voisins. On entend ces rires forts, ces gloussements et ces exclamations destinées à bien montrer que l'on est libéré de tout conformisme bourgeois. Les enfants ont notamment tous les droits, pour seul motif que ce sont des enfants, comme si l'éducation ne leur était pas destinée. Au théâtre, au cinéma, comme dans les salles de musées, on déplore de plus en plus des comportements non-civiques, irrespectueux ou dérangeant pour l'artiste, l'œuvre ou le public, sans faire un rapprochement avec cet abandon du souci d'éducation du public sous prétexte d'idéalisation de l'expression de soi. *L'esthétique participationniste* des arts de la rue flirte alors avec des situations ambiguës.

²⁰ - Le cas d'Avignon 2005, où une spectatrice, également comédienne de théâtre de rue, a osé interpellé les artistes en pleine représentation a soulevé des réactions offusquées de ceux qui prétendent d'un côté subvertir les codes par l'art et qui, de l'autre, les réinstitue avec force dès qu'ils sont transgressés ! Voir par exemple Bruno Tackels, « Avignon, révélateur du temps », in *Le Cas Avignon 2005*, coordonné par Bruno Tackels et Georges Banu, Ed Entretemps, 2005, p.210.

²¹ - Anne Gonon, « Les états du spectateur dans la représentation théâtrale. Les spectacles de la compagnie 26000 couverts comme prisme », sous la dir. de Serge Chaumier, DEA Action artistique, politiques culturelles et muséologie, Université de Bourgogne, 2002.

Les positions les plus démagogiques sont ainsi tenues, qui célèbrant la liberté du public à manifester son désaccord ou sa présence, légitime finalement la politique du zapping et de la consommation sans effort. Certains se font les porte-parole d'un public qui aurait tous les droits, comme de manifester son hostilité, de passer d'un spectacle à l'autre dès que le propos devient déplaisant, ou de considérer avec négligence les performances. Ce que l'on croyait acquis dans l'intégration d'un *savoir-vivre le théâtre* est remis en cause²². Ainsi, voit-on des spectateurs regarder distraitement, se parler mutuellement, répondre à leur portable ou se dissiper avec leurs enfants devant des acteurs en plein exercice. Si parfois le spectacle médiocre excuse en partie les comportements irrespectueux, ce n'est pas toujours le cas. C'est une des ambivalences des arts de la rue que d'entretenir une relation paradoxale avec un public qui loin d'être acquis doit se gagner. Si c'est à l'acteur d'imposer le respect par la puissance de son jeu plutôt que par réflexe autoritaire ou du fait d'un contexte rituel, il n'empêche que l'enjeu est risqué. Faire le pari de l'intelligence qui viendra en imposer à un public rétif qui doit se laisser gagner et captiver est noble et courageux dans un contexte, non seulement de festival aux offres multiples, mais dans une société où la consommation et la télévision apprennent à passer d'un sujet à l'autre sans culpabilité. Les calculs d'audimat se font à la minute pour retenir l'attention, et le fait de prendre ou jeter à convenance est généralisé. Les citoyens se vivent en consommateurs et ces situations se remarquent à maints endroits. Les salles de théâtre se vident bruyamment, les applaudissements de fin sont esquivés pour sortir la voiture du parking le premier²³, quand il ne s'agit pas d'arriver à tout moment de la représentation²⁴, sous prétexte que l'on n'est pas soumis à des conventions ridicules. Or permettre aux différents publics d'accéder au théâtre, n'est-ce pas d'abord lui permettre d'en acquérir les codes ?

Le règne de l'expérience

Plus qu'un autre secteur du spectacle vivant, les arts de la rue explorent une tendance contemporaine particulièrement forte liée au registre de l'expérience²⁵. Parfois déployé sur le seul registre publicitaire, quand le *Cirque du Soleil* promet dans ses messages « de vivre une expérience inoubliable », mais parfois plus engagé quand il s'agit de faire plonger le spectateur dans une atmosphère ou une mise en situation. Il ne s'agit pas simplement d'assister plus ou moins passivement à une création qui se déroule sous vos yeux, mais d'y prendre part, de fusionner avec elle, du moins de participer à une ambiance qui vous dépasse et vous submerge. Les logiques d'immersion sont alors en œuvre. *La Fura del Baus* a exploré le genre à l'excès en propulsant ses acteurs dans une foule compressée dans laquelle sont jetés selon les cas des fûts, des quartiers de viandes ou des liquides suspects. Phénomène qui vient transformer le

²² - « Ça veut dire que le silence est inscrit au programme, pendant la représentation. Que la vente des pommes cuites est une tradition dont nous nous sommes affranchis. Que les prologues shakespeariens qui ont été écrits pour éduquer le public ont été abandonnés parce qu'on croyait que l'éducation avait gagné. Que le noir de la salle fut aussi une manière de nous demander un peu de concentration », s'étonne Yannick Butel, «...Poursuivre la réflexion, cher Jean-Pierre », in *Le Cas Avignon 2005*, coordonné par Bruno Tackels et Georges Banu, Ed Entretemps, 2005, p.167.

²³ - Comme le mentionne Emmanuel Ethis dans son enquête sur les publics de la cour d'honneur lors du festival d'Avignon. « Cour d'honneur, cour d'humeur », in *Avignon, le public réinventé. Le festival sous le regard des sciences sociales*, sous la dir de, La Documentation française, 2002, p.101.

²⁴ - Le fait qu'un ministre de la culture puisse assister officiellement à une partie seulement d'un spectacle de rue en dit long sur les représentations attachées au secteur. Ferait-il de même à l'opéra ou pour une pièce « classique » ?

²⁵ - Mathilde Puhl, « 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.

public en une foule, représentant un corps collectif fusionnant avec l'oeuvre elle-même, en quête de transe collective, dans un formidable happening digne des images à jamais gravées dans les mémoires de l'actionnisme viennois.

Dans le registre théâtral, ce sont les démarches du *Living Theatre* qui demeurent les références mythiques avec la volonté de supprimer les modalités de la représentation au point qu'acteurs et spectateurs se mêlent dans une même et commune expression. Si toutes les démarches ne sont pas aussi radicales et agressives pour celui qui y participe, et qu'elles peuvent être plus esthétiques (par exemple avec *De la Guarda*, fils spirituels de *La Fura del Baus*), il est habituel et même presque identitaire pour le spectacle de rue d'impliquer le spectateur physiquement et émotionnellement au point de convertir son vécu en expérience de vie. Évidemment celles-ci ne seront pas toutes également marquantes, mais l'effet recherché est de transmuter la réception en production de la proposition. Sans spectateur impliqué dans la création artistique, à la limite le spectacle n'existe pas. Nous l'avons dit plus haut, une caractéristique des arts de la rue est de convoquer le spectateur à participer à l'élaboration de ce qu'il vit, et ce pourra être une des clés des formes de l'expérience.

Les *26000 convertis* ont poussé cette logique au point de toucher à la limite de la disparition du spectacle lui-même avec *Le Grand bal*. Si un minimum des participants ne dansent pas, le spectacle ne peut pas se tenir, puisque le principe est que des acteurs non identifiés comme tels au départ prennent place sur la piste de danse au milieu du public pour créer des séquences uniques et intimes au proche entourage. Le bal ne semble se différencier d'un vrai bal de campagne que de façon exceptionnelle, quand la performance artistique surgit au milieu de la représentation. Des séquences sont offertes dans l'intimité de la rencontre avec l'acteur qui joue pour vous seul et alternent avec le rassemblement des spectateurs autour de saynètes. Le reste du temps, le participant danse, boit, parle à ses voisins, comme dans tous bals qui se respectent. La compagnie explore ainsi une ligne tenue entre vrai et faux, entre implication nécessaire du public et réception de la performance artistique. Ce qui demeure, c'est que le participant vit une expérience unique, qu'il ne connaîtra vraiment ni au bal, ni au théâtre. De même que dans *Le Sens de la visite*, le spectateur devra assumer le rôle qui lui sera dévolu, soit de privilégié prenant place dans les sièges en velours pour assister au spectacle poussé à travers rue par des comédiens, soit en courant à côté comme la plèbe ! Même répartition dans *Taxi de Générique Vapeur* qui fait également vivre des sensations fortes à ses publics. Comment oublier les regards médusés et la folle impression d'être perché avec dix autres personnes sur le toit d'une Mercedes, reconverties pour l'occasion en taxi-brousse pour une traversée folle en plein cœur de Paris ? Expérience unique qui change le regard sur la ville et sur des lieux pourtant familiers.

Des lieux plus obscurs sont également concernés, enfermés dans les égouts avec *Le Phun* pour *Les Cent dessous*, dans une cave de HLM avec *Opus* pour *La Ménagerie mécanique*, dans une ancienne usine avec le groupe *Zur* pour *Points de vues*, un nouveau regard est porté sur l'environnement avec lequel dialogue les oeuvres, et qui vient approfondir la relation que l'on entretient avec chacune d'elle. Entendre

différemment avec *Orchestre de Chambre de ville* de *Décor sonore* qui permet de se déplacer dans un orchestre pour écouter les sonorités des instruments selon l'endroit, ou regarder un spectacle de danse par en dessous grâce à un plateau vitré, allongé dans un transat, avec *Producciones Imperdibles*, c'est changer de point de vue, et là résulte l'originalité de l'expérience. Même sans rien voir, car ayant les yeux bandés tout au long du spectacle avec la *Compagnie du Voyage Intérieur*, l'extrême sensibilité développée par le contact avec la comédienne qui vous accompagne tout au long de ce périple insolite, découvre des possibilités insoupçonnées, accroît la réceptivité, transforme le rapport à l'art²⁶. La compagnie *La Valise* dans *Là où vous savez* embarque les spectateurs dans un bus et fait alterner les passages 'en aveugle' avec ceux 'démasqué', pour que la concentration s'opère alternativement sur tous les sens. Dans *Le Dispariteur*, Yves-Noël Genod va même jusqu'à proposer une représentation dans un noir complet où seul le son sert de médiation. Transcendant tout genre artistique, le but est de permettre au spectateur par un registre renouvelé de sensations d'explorer de nouvelles dimensions. Dans toutes ces créations, auxquelles bien d'autres devraient être ajoutées, se jouent non seulement la conscience de vivre quelque chose d'exceptionnel, d'unique, de se confronter à des formes innovantes, mais surtout *in fine* de vivre une expérience irremplaçable.

C'est évidemment le rapport aux acteurs qui est transformé par ces dispositifs quand on se retrouve enfermés dans une caravane avec *Théâtre de Chambres* pour *Mariage*, dans une roulotte avec *Babylone* pour *Les Entresorts forains*, dans une voiture avec le *Théâtre du Festin* pour *Embouteillage*, contemplant les monts du Cantal dans un paysage féerique, ou seul avec une actrice dans une chambre d'hôtel pour *Les Chambres d'amour* du *Théâtre de l'Unité*. L'implication est nécessairement totale et extraordinaire. C'est même le privilège d'être choisi, de vivre seul, ou avec la complicité de quelques comparses, une relation unique qui donne à l'expérience son goût irremplaçable. Souvent, le secret est recommandé, car ce qui se vit dans le lieu confiné du rendez-vous artistique doit conserver sa charge énigmatique, non seulement pour préserver l'effet de surprise pour les autres spectateurs à venir, mais parce que cela renforce le sentiment d'un vécu exceptionnel pour chacun. *Les Skénées* dans *Les Triporteurs* conduisaient ainsi quelques élus qui avaient su les trouver dans un incroyable voyage, inventif et plein de sensations et d'exotismes.

La magie d'une confrontation avec l'artiste dans un cadre incomparable fait beaucoup dans le sentiment de vivre un moment hors du commun. Se retrouver à 5h26, à la minute exacte du lever du soleil pour les *Trottoirs de Jo'Burg* d'*Oposito*, assister à une représentation des *Métalovoices* sous un ciel d'orage ou revêtir une capeline ignifugée pour vivre un feu d'artifices de l'intérieur avec *Groupe F* donnent lieu à des souvenirs irremplaçables et inoubliables. Si les manèges sont traditionnellement pourvoyeurs de sensations, il n'est pas besoin de recourir à des dispositifs extraordinaires pour s'offrir des impressions fortes, ce ne sont pas les grandes mécaniques qui fournissent le plus d'émotions. Accroupi sur une pierre tombale avec *Groupe Merci* pour *La Mastication des morts*, dans une épaisse nuit silencieuse (ou pour

²⁶ - Serge Chaumier, « Le Voyage intérieur », *Coullisses*, n°26, PUFC, mai 2002.

Soliloques à Moret sur Raguse avec *Le Théâtre du Soliloque*, qui offre là une version radicalement différente du même texte de Patrick Kermann), pour ne citer que quelques grands moments inoubliables de théâtre, le vécu du spectateur ne peut être le même que dans une salle, même la mieux pourvu en dispositifs scéniques (à moins d'y passer la nuit comme pour *Alpinium...*). L'esthétique développée est dès lors très fortement inhérente à la notion d'expérience extraordinaire vécue par le spectateur.

Les interventions surprises, même si elles laissent parfois le spectateur plus passif, sont faites d'étrangetés, d'inattendus. Des centaines d'exemples pourraient être cités tant les compagnies font preuve d'originalité pour trouver des idées qui vont provoquer l'intérêt et innover par rapport au déjà vu. Mais le problème est là. L'effet de surprise ne dure que peu de temps, d'où une surenchère dans les dispositifs. 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. Trop souvent les créations demeurent en suspens, s'arrêtent en chemin. Or si la surprise peut ravir et déstabiliser un temps, elle passe vite. Dès lors, les arts de la rue se trouvent dans une course effrénée à l'innovation, soit technique, soit farfelue. La formule peut conserver sa pertinence à condition de survenir justement là où on ne l'attend pas. Sans quoi le public s'habitue et sollicite toujours plus d'étonnement qu'il considère vite de façon assez blasée. L'offre d'expériences doit se renouveler sans cesse sous de nouvelles dimensions pour demeurer attractive. Ceux qui déploient l'expérience sur le registre du gigantisme techniciste sont légion, ainsi les grues, les machineries imposantes, les effets spéciaux, ont pour effet par le spectaculaire de donner le sentiment à chaque personne présente de vivre un moment hors du commun, extraordinaire.

Les arts de la rue sont des arts de l'expérience, car à chaque fois le spectateur fait une traversée unique dans son principe, non reproductible. Certes, deux représentations de théâtre ne sont jamais identiques, et de multiples détails peuvent en exprimer les variations, mais ce n'est pas du même ordre. C'est le dispositif même de la représentation qui peut offrir dans les arts de la rue un plus expérientiel. Il semble bien que ce soit ce plus qui motive les amateurs des arts de la rue, et que le formidable succès de ce secteur y soit lié. Mais en inventant pareils dispositifs, les compagnies de rue ne font pas uniquement preuve d'inventivité, elles s'inscrivent dans des tendances qui s'expriment plus largement dans tous les domaines de la vie sociale. Ainsi loin d'être seulement subversifs, même s'ils le sont par rapport au théâtre traditionnel, il nous paraît que les arts de la rue participent d'une tendance plus globale à l'œuvre dans la société occidentale capitaliste.

Des économistes américains prédisent qu'après le secteur primaire, secondaire et tertiaire, le nouveau secteur qui se développe et qui est susceptible de produire des richesses est celui de l'expérience. Depuis Bettman s'est développée une approche dite « expérientiel »²⁷. Celle-ci part du postulat que c'est

²⁷ - JR Bettman, *An Information Processing Theory of Consumer Choice*, Addison Wesley, Reading MA, 1979. On lira sur ce sujet Patrick Hetzel, *Planète conso. Marketing expérientiel et nouveaux univers de consommation*, Ed. d'Organisation, 2002.

l'expérience de consommation et non le produit qui est la seule source de bénéfices, de satisfaction ou de valeur perçue pour les consommateurs. La culture et ici les arts de la rue, pour ce qui nous intéresse, constituent donc la figure de proue d'une évolution bien plus globale. L'expérience fournit la plus valeur à une proposition qui se différencie ainsi de ces concurrents. C'est l'expérience promise et ce qu'elle vous procure qui vous conduit à l'aimer, davantage que le contenu lui-même. Dès lors, la consommation n'obéit plus à un besoin à satisfaire, mais celui-ci est pris comme prétexte pour jouir de l'expérience de consommation, dans la mesure où celle-ci devient une expérience à part entière. Un temps fort qui marquera à vie. L'individualisation conduit à ne valoriser une expérience collective que dans la mesure où le sujet est reconnu comme unique et central. On achète « des expériences de vie », et ce faisant des morceaux d'identité²⁸. Le ressenti attribue la valeur à la proposition. Ce qui compte, c'est moins le contenu que le médium par lequel il est transmis. On peut s'interroger dans ce sens devant des spectacles dont l'alibi principal est le principe technique réalisé davantage que le contenu délivré.

Par ce recentrage sur l'expérience, plutôt que sur le produit, plutôt secondaire, il est permis de mettre l'accent sur le plus délivré lors la prestation. C'est l'expérience de consommation qui est la fin en elle-même, davantage que le produit consommé. Le client est, comme on le postule dans les supermarchés, conduit à se faire plaisir par l'expérience produit par l'activité de consommateur, davantage que par besoin du produit. L'ère du *shoppertainment*, faire ses courses en se divertissant, débouche logiquement sur faire ses courses pour se divertir. La finalité du magasinage est de flâner, farfouiller, se faire plaisir et non de répondre à un besoin. L'expérience doit être ludique, conviviale, centrée sur les émotions, éventuellement porteuse de sens. La marchandisation de l'expérience vécue conduit à vendre d'abord des affects, des sensations, des sentiments²⁹. Les grands magasins explorent la mise en situation et l'esthétisation expérientielle³⁰ de manière à plonger le client dans une activité quasi-culturelle ! C'est la production de signe qui emporte l'adhésion de l'acheteur. Certains centres commerciaux deviennent des lieux semblables à des parcs de divertissement. Il existe même un guide touristique des centres commerciaux américains !³¹ Jérémy Rifkin montre que ce n'est pas là qu'une amusante plus valeur, mais que c'est l'ensemble de la vie qui se voit ainsi convertie, et que les plus grosses multinationales sont préoccupées de prendre le contrôle de tous les secteurs, et notamment de la sphère culturelle reconvertie en potentialité de marchandisation d'expériences³². On ne fabrique plus des objets, on produit de l'expérience. L'auteur estime même que c'est ce cadre de la culture comme marchandise qui va devenir le principal pourvoyeur d'emplois à l'avenir, puisque nous sommes entrés dans l'ère du capitalisme culturel.

²⁸ - Paul Ariès, *DisneyLand Le Royaume désenchanté*, Ed. Goliath, 2002, p.75.

²⁹ - Paul Ariès, *DisneyLand Le Royaume désenchanté*, Ed. Goliath, 2002, p.218 et p.191.

³⁰ - Voir les exemples, comme le Rainforest café qui crée une ambiance de forêt amazonienne, les librairies coffee-shop de Starbuck, Planète Saturn ou encore Nature et Découverte, analysés par Patrick Hetzel, *Planète conso. Marketing expérientiel et nouveaux univers de consommation*, Ed. d'Organisation, 2002, partie II, p.123.

³¹ - Télévision en trois dimensions, si chaque américain visite en moyenne un mall tous les 10 jours, pendant une heure et quart, le motif le plus souvent mentionné est le besoin de distraction. Jérémy Rifkin, *L'Age de l'accès. La Révolution de la nouvelle économie*, La Découverte, 2000, p.199 et 203.

³² - Jérémy Rifkin en donne des exemples nombreux et diversifiés selon les domaines de l'existence, *L'Age de l'accès. La Révolution de la nouvelle économie*, La Découverte, 2000, p. 15. Comme le décline la publicité, les producteurs d'automobile proposent « des expériences de conduite », les fabricants de meuble, « des expériences de confort », etc. Voir p.188.

Pour Jeremy Rifkin, dans la nouvelle économie, tous les secteurs de la vie sont susceptibles d'être commercialisés, sous forme d'expériences qui privilégient le ludisme, le divertissement, le festif, auquel on peut ajouter l'événementiel et l'interactivité. Nous retrouvons ces dimensions dans maints exemples de l'évolution du secteur culturel. « Le passage de la production industrielle au capitalisme culturel entraîne une transition non moins significative de l'éthique du travail à une éthique du jeu. L'ère industrielle a vu la transformation du travail en marchandise ; aujourd'hui, ce sont les activités de type ludique qui sont transformées en marchandise : toutes sortes de ressources culturelles, comme les arts, les fêtes, les mouvements sociaux, les activités spirituelles et communautaires, et même l'engagement civique, peuvent être consommées sous forme d'activité récréative payante », écrit Rifkin³³. Transformation des activités sociales et individuelles sous forme ludique et marchandisation des activités ludiques se complètent. « La lutte entre la sphère culturelle et la sphère marchande pour le contrôle exercé sur l'accès à et le contenu des activités ludiques sera l'un des axes de définition de la nouvelle ère », poursuit l'auteur.

La production d'expérience passe par différents registres, de la mise en situation exceptionnelle, de l'immersion dans une ambiance caractéristique, de l'exotisme au futurisme, des univers ludiques ou enchantés, les formes sont multiples, ce qui importe c'est que l'individu auquel cela s'adresse ne se sente pas passif, contemplatif ou englué dans une masse anonyme. Chacun doit se sentir valorisé, reconnu et si possible détenir la croyance que son vécu est exceptionnel, unique. *Quelques gens de plus ou de moins* n'était pas un spectacle anodin et sans contenu, loin s'en faut, mais la démarche de *Art Point M* était à ce sujet particulièrement intéressante. En fournissant à chaque participant un bracelet qui lui indiquait son parcours, tiré au sort par ordinateur parmi une multitude de possibilités, le voyageur devait partir seul à la rencontre d'univers très singuliers, ou l'attendait dans un lieu très confiné et en toute intimité, dans une sorte de boîte, un acteur, une performance, une installation avec quoi il vivait une expérience inoubliable. Drôle parfois, plus souvent dérangeante, corrosive souvent, la confrontation avec le corps de l'autre, sa proximité, ses drames existentiels ne pouvait laisser indifférent. L'impression d'être pris à partie, bousculé, transformé par la rencontre produit une sensation forte qui vient interroger chacun, lui faire vivre quelque chose qui le dépasse. Bref, la démarche artistique est profondément transformée par l'expérientiel. Ici pour le meilleur.

Mais la conjugaison de l'hyperréalisme, du sensationnalisme et du jeu de rôle n'est pas sans rejoindre parfois ailleurs les logiques télévisuelles, faussement nommées télé-réalité. Les publics sont évidemment friands et demandeurs de telles attractions qui dévaluent d'autant mieux les anciennes formes rébarbatives du savoir. Il s'agit de se sentir vivre et exister, de se démarquer au sein de sociétés de masse. L'exigence de sensation tend à remplacer le désir de connaissance. « Il faut tout essayer : car l'homme de la consommation est hanté par la peur de « rater » quelque-chose, une jouissance quelle qu'elle soit. On ne sait jamais si tel ou tel contact, si telle ou telle expérience (Noël aux Canaries,

³³ - Jérémy Rifkin, *L'Age de l'accès. La Révolution de la nouvelle économie*, La Découverte, 2000, p.14.

(l'anguille au whisky, le Prado, le LSD, l'amour à la japonaise) ne tirera pas de vous une « sensation ». Ce n'est plus le désir, ni même le « goût » ou l'inclination spécifique qui sont en jeu, c'est une curiosité généralisée mue par une hantise diffuse – c'est la « *fun-morality* », où l'impératif de s'amuser, d'exploiter à fond toutes les possibilités de se faire vibrer, jouir, ou gratifier »³⁴, écrivait en visionnaire Jean Baudrillard en 1970.

Conclusion

L'esthétique expérientielle que l'on peut voir se combiner à *l'esthétique relationnelle*, qui elle met plus particulièrement en prise un participant et un artiste dans une interaction signifiante, sont les deux formes de renouvellement des propositions artistiques contemporaines, dont on trouve des traces dans l'ensemble du champ culturel, et plus manifestement dans les arts de la rue qu'ailleurs. Les deux forment partagent l'idée de redonner à chacun sa position d'acteur, non au sens théâtral, mais sociologique du terme, c'est-à-dire d'individu participant activement aux dispositifs d'interaction. Si l'inventivité des formes est exemplaire, et donne au secteur son charme incomparable, avec des atmosphères, des ambitions et des dispositifs hétérogènes, la plupart partagent ces deux critères esthétiques. Des petites formes aux projets les plus spectaculaires, la récurrence est manifeste.

Toutefois, comme nous l'avons évoqué, les enjeux d'inviter le spectateur à entrer dans la danse de la production du spectacle ne sont pas sans ambivalences. Cela fonctionne tant qu'il s'agit d'un trompe l'œil qui maintient néanmoins des codes, des règles et des interdits que l'on transgresse ponctuellement, ou que l'on fait mine de transgresser. Un certain nombre de discours portent néanmoins à la confusion quand ils établissent la transgression comme raison d'être en visant à abolir totalement les codes de distanciation nécessaire entre les protagonistes, où quand l'évolution sociale conduit à ce que le public ne les intègre pas. Ainsi, l'attitude consommatoire peut mettre en péril la présentation du spectacle et perturber la performance artistique, comme à l'inverse, la trop grande dilution de l'art dans le quotidien peut en faire disparaître l'existence, si le spectateur ne comprend plus qu'il assiste à un spectacle. Ainsi certaines performances visent à produire une expérience tellement radicale qu'elle demeure invisible³⁵. En poussant à son excès l'idée du « tous acteurs, tous spectateurs », l'expérience est abolie, où trouve son expression ultime, celle d'être partagée inconsciemment. Mais l'intérêt de la chose, au-delà de son caractère expérimental, est l'objet d'un autre débat.

Serge Chaumier

CRCM, *Centre de Recherche sur la Culture et les Musées*, Université de Bourgogne.

³⁴ - Jean Baudrillard, *La Société de consommation*, Denoel, 1970, p.113.

³⁵ - On pense à une performance de *Ici Même Paris* par exemple.