

II.5. L'imaginaire urbain dans son rapport aux esthétiques (Philippe Chaudoir)

La rue : une fabrique contemporaine de l'imaginaire urbain

Parler d'imaginaire urbain suppose de constituer la ville comme objet voire sujet d'un imaginaire collectif. Les pratiques artistiques qui contribuent à la production de cet imaginaire sont, la plupart du temps, envisagées sous l'angle de la littérature, sous celui du cinéma, voire, dans un certain renversement, à travers la manière dont la ville sur scène nourrit l'imaginaire théâtral. Pour rester sous l'angle d'une "dramatisation" de l'espace urbain, non exempte de mise en scène, le traitement de la ville par les médias participe également d'une production volontaire d'images et de discours constitutifs de cet imaginaire urbain.

On sait, concernant la littérature, et ne serait-ce que pour s'en tenir à l'imaginaire de Paris constitué au XIX^{ème} siècle, que les exemples ne manquent pas. D'Eugène Sue à Alexandre Dumas, la littérature structure, comme l'indique Roger Caillois (1938) la production du mythe urbain, celui « *d'une poétisation de la civilisation urbaine, d'une adhésion réellement profonde de la sensibilité à la ville moderne* » (1). C'est même probablement à travers la production de cet imaginaire urbain que s'incarne le mieux le parti-pris de modernité, tel qu'a pu le représenter Baudelaire.

Toujours dans ce cadre littéraire, le roman noir va ensuite s'inscrire dans la même veine d'une ville invisible et souterraine avec ce qu'elle recèle comme fantasmes, comme focalisation sur certaines composantes morphologiques.

On conçoit également comment le cinéma, apparu dans l'immédiate proximité de l'extension urbaine lié à la révolution industrielle, a pu constituer, et continue à le faire, un imaginaire urbain. À un premier niveau, les productions cinématographiques, dans la lignée du Métropolis de Fritz Lang, ou à travers les représentations de la science-fiction, participent d'une vision noire et oppressante de la métropole et constituent souvent une sorte de "contre-utopie". D'autres représentations, en particulier dans l'après-guerre, comme par exemple dans les films de Tati, exercent, en tant qu'anticipation imaginaire, une critique de la ville fonctionnelle à travers la figuration d'un conflit traduisant « *un déséquilibre entre les capacités psychiques de l'homme et sa prise concrète dans le réel* » (2). Pourtant l'imaginaire développé dans le cinéma ne se situe pas toujours dans cette anticipation imaginaire critique (3).

En effet, dans un mouvement inverse, le cinéma contemporain, de Rohmer à Klapisch nous donne parfois à voir une sorte de ville "heureuse" et lisse, dans l'imagerie d'une ville nouvelle et de ses contes de société ou dans les proximités bienveillantes des quartiers urbains populaires (4).

¹ Roger Caillois, le mythe et l'homme, éditions Gallimard, col. Folio essais, rééd. 1987.

² Cf. L.-V. Thomas (1984)

³ On renvoie ici, concernant l'analyse parallèle de l'utopie et de la science fiction, à la réflexion développée sur les anticipations imaginaires logiques et oniriques, in Jean-Pierre Boudinet, *Anthropologie du projet*, PUF, Col. Psychologie d'aujourd'hui, 1990, pp. 68-75.

⁴ Cf., par exemple *Chacun cherche son chat* ou dans *l'Amélie Poulain* de Jeunet.

En tout état de cause, et à travers les exemples rapidement esquissés du cinéma et de la littérature, il apparaît d'emblée que la constitution d'un imaginaire urbain a partie liée avec une volonté projective, d'un part, et des formes de représentations de l'ordre du mythe, de l'autre.

Dans un second temps, il semble également que la question de l'imaginaire s'inscrive dans une tension extrapolatoire ⁽⁵⁾ entre déterminisme anxieux et recours à des visions idéalisées non conflictuelles, voire à une volonté de déconstruire le quotidien par le merveilleux.

Ainsi nos sociétés génèrent et développent de nouvelles angoisses qui, même si elles prennent de nouvelles formes rivalisent avec les superstitions d'antan. Mais ces formes se transposent au travers d'un imaginaire cette fois-ci urbain.

À ce titre, on peut évoquer les rumeurs ou légendes urbaines comme « *manifestation contemporaine de la pensée symbolique* » ⁽⁶⁾ et actualisations de thèmes légendaires traditionnels.

Elles prennent comme cadre l'installation progressive dans un mode de vie urbain mais ne se contentent pas de prendre cette urbanité pour cadre ; elles l'inscrivent véritablement au cœur de leurs récits. Ces récits fournissent ainsi de bons matériaux pour l'élaboration de courts métrages, d'adaptations en bande dessinée, de fictions littéraires, etc.

L'imaginaire est bien présent dans notre quotidien et constitue, face à un désenchantement du monde, un espace de projection structurant.

L'imaginaire urbain dans les arts de la rue

Pour en revenir plus précisément à notre objet, qu'en est-il alors d'autres pratiques artistiques qui relèvent du spectacle vivant et s'inscrivent dans l'espace de la cité et comment, de manière plus contemporaine, participent-elles également à la production d'un imaginaire collectif.

Nous proposons ici de traiter des arts de la rue qui nous semblent proposer des formes spécifiques de cet imaginaire, comme le roman moderne ou le cinéma ont pu le faire à différentes époques.

Aujourd'hui, ne serait-ce qu'en France, ce sont près de 800 troupes ou artistes qui se regroupent sous ce vocable d'arts de la rue. Ils recourent des pratiques multiples et diversifiées où se mêlent théâtre, danse, arts plastiques, pyrotechnie, arts aériens et classiques expressions saltimbanques. Les manifestations qui en sont issues recouvrent des caractéristiques telles que la gratuité apparente du spectacle, le fait d'utiliser le plus souvent le cadre urbain comme scène, la plupart du temps à l'extérieur des lieux consacrés classiquement à l'expression culturelle.

Ces manifestations ont longtemps été conçues comme des sortes de résurgences d'une saisie festive de la ville. Pourtant, ce travail artistique qui renvoie à la figure mythique de la ville moyenâgeuse, de l'agora ou du boulevard du crime est profondément ambivalent. Parce qu'il consiste souvent dans son propos à

⁵ En référence à ce que Jean-Pierre Boudinet évoque en parlant des formes d'anticipation imaginaire, op. cit.

⁶ Jean-Bruno Renard, *Rumeurs et légendes urbaines*, Que sais-je, PUF, 1999

renouer avec un lien social supposé absent, et à finaliser le festif dans ce sens, il diverge sans doute (et c'est bien là son caractère contemporain) d'une présence historique de la figure du saltimbanque dans la ville. Jamais, en effet, une société spontanément symbolique comme celle du Moyen-âge, par exemple, n'a opéré un tel travail de décalage réflexif fondé sur une logique du «*revivals*».

Il s'indique donc ici une spécificité historique qui doit nous dégager de l'illusion cyclique du retour, voire de la continuité. En tout cas, on voit s'y dessiner l'originalité d'une intervention en espace public qui se veut être un Art de la Rue et non un Art dans la Rue. Cette opposition est l'indice d'un refus d'instrumentalisation de la ville et de la rue comme seuls décors. Elle les travaille, au contraire, dans leur matière même et constitue une sorte de «*fabrique imaginaire*» (7).

L'action que ces artistes développe nous semble alors renvoyer à une conception de l'espace public telle qu'Habermas l'a proposé, c'est à dire à un espace collectif envisagé comme support communicationnel de l'échange et de la constitution de l'opinion. Cette constitution, collective, repose sur une sorte de superposition de l'espace public, matériel et communicationnel, voire imaginaire. En effet, si la rue et les espaces publics, tels qu'Habermas les a dessinés, étaient pour lui constitutifs de la fabrication d'une opinion publique, ils semblent aujourd'hui, dans ce mouvement contemporain, essentiellement conçus pour produire, comme en aval, et ne serait-ce que momentanément, le public lui-même, comme ensemble, le lieu comme présence et, en tout cas, à produire un imaginaire de la cohésion. La rue, dans cette nouvelle conception, est avant tout un lieu commun.

Ainsi, si à notre époque, nous partageons largement le sentiment que la ville a perdu sa capacité de fréquentation publique, que la ville se patrimonialise et, plus largement, que le lien social, toujours en ville, se dilue, en réponse, ces nouvelles formes d'intervention culturelle prennent le pari volontaire d'un déblocage de l'ordre urbain par l'irruption d'une vie publique mais aussi, souvent, politique.

Sous cet angle, les arts de la rue se spécifient par des formes d'action susceptibles de recréer du lien social et de la vie politique et sociale, et ceci dans une logique anti-individualiste et dans un renouveau festif.

Dans cette perspective, le spectacle de rue met en oeuvre des propositions tant artistiques que théoriques qui réfèrent à la question de la fonction sociale de l'Art, en particulier à travers la mise en oeuvre de modes d'interpellation du public en espace urbain et de constitution d'un imaginaire du collectif.

⁷ Nous évoquions déjà cette problématique dans un ouvrage appelé "La ferme urbaine", rendant compte d'une recherche sur les manifestations artistiques dans l'espace public. «*La Ferme Urbaine*», (recherche sur les interventions culturelles en espace public), Sylvia Ostrowetsky, Jean-Samuel Bordreuil, Philippe Chaudoir, Bernard Barilero et Pierre-Louis Spadone, EDRESS / Lieux publics / EPAMARNE, 1988.

Quatre modalités de cette "fabrique de l'imaginaire"

La production d'un imaginaire urbain contemporain par les arts de la rue nous semble devoir être envisagée sous quatre angles.

Les artistes de rue agissent d'abord la ville de manière spectaculaire, c'est-à-dire qu'ils prennent cette ville comme objet (elle est un des constituants de la dramaturgie), comme sujet (c'est d'elle dont il s'agit) ou comme support/décor (fond de scène). Dans le cadre de ces spectacles, la « fabrique imaginaire » se déploie dans l'utilisation de codes (vestimentaires ou par l'intermédiaire d'accessoires), dans les archétypes que représentent les personnages mais également à travers les situations qui sont exploitées ou désignées.

Cette action spectaculaire se décline ensuite dans la capacité de ces arts à utiliser la ville comme espace festif et événementiel, s'inscrivant ainsi dans une temporalité spécifique de l'éphémère.

Mais au-delà de cet éphémère, certaines compagnies prennent le pari de s'adresser à la ville entière, dans des temporalités plus longues, produisant ainsi des sortes de « contes urbains ».

Enfin, parce que cet art se fabrique, il est également intéressant de se pencher sur l'utilisation toute particulière que les arts de la rue font d'espaces de friches en déshérence pour les transformer en lieux de fabrique de l'art, dans la réactualisation d'un imaginaire industriel.

Le spectacle de rue constitue un genre complexe et moins unitaire que d'autres formes de représentation du spectacle vivant. Nous l'avons relevé, la dimension pluridisciplinaire de cette pratique, qui croise théâtre, danse, arts plastiques et s'appuie souvent sur des supports pyrotechniques et/ou sur des pratiques « saltimbanques », rend difficile l'identification d'un rapport unique et homogène au spectacle. En fait, c'est sans doute plus autour des conditions de mise en oeuvre de ces spectacles, d'inscription dans les lieux de son déroulement, de rapports plus ou moins participatifs au public, qu'une analyse esthétique peut se déployer. Nous ne nous étendrons pas sur l'ensemble de ces éléments qui peuvent être la base d'une typologie des formes, et que nous analyserons plus loin. Pour autant, dans cette esthétique globale nous paraissent émerger des récurrences qui entretiennent un rapport privilégié à la production d'un imaginaire urbain.

Si le spectacle de rue est souvent identifié par le public, et si souvent il y adhère, c'est en particulier à travers l'utilisation de marqueurs du sens, c'est-à-dire de codes. Sous ce registre, nous plaçons à la fois le costume et l'utilisation d'accessoires qui participent à une lecture immédiate du contexte de l'action ; qui donnent, en quelque sorte, le registre sémantique et la tonalité affective de la performance artistique qui va se dérouler. Même si le trait est forcé ici pour la démonstration (les contre-exemples abondent), on peut pourtant souvent relever une utilisation assez systématique du vêtement et du costume des acteurs renvoyant à un univers spécifique, celui des années 50, celui d'une imagerie à la Cartier-Bresson ou, encore, présente dans les clichés noir et blanc de Doisneau. On pourrait citer des compagnies de danse

de rue comme ex-nihilo, Artonik, ou encore de théâtre de rue comme Kumulus, OPUS, les 26000 couverts, Cirkatomik ou même, dans certains spectacles, Générrik Vapeur.

Pour être bref, on peut alors avancer qu'il y a là systématisation de la construction d'un rapport nostalgique partagé. L'imagerie mise en oeuvre est celle d'une époque urbaine perdue. Les costumes élimés, étriqués, leurs couleurs - une sorte d'art de la fripe - participent de la représentation collective d'une période où les classes populaires avaient, en quelque sorte, « droit de cité ». Mais cette mise en scène nous parvient, dans ces représentations contemporaines ⁽⁸⁾ à travers le filtre archétypal, nostalgique et souvent tendrement ironique, de personnages et de leur figuration vestimentaire.

Les accessoires participent également à la crédibilité de cet univers. Que ce soit à travers la thématique du monde forain évoquant les « fêtes à Neuneu » du monde industriel, avec, par exemple, l'illustre Famille Burrattini, les « Tournées Fournel » des 26000 couverts, le « Train phantome » du Phun, ou dans la figuration des « petits métiers » comme dans la « quincaillerie Parpassanton » de Cirkatomik, la construction d'accessoires basée sur une pratique assumée de la récupération s'inscrit largement dans cet univers de représentation.

Au-delà des codes directement lisibles dans les vêtements ou les accessoires, c'est également à travers les personnages eux-mêmes, et les archétypes qu'ils figurent, que cet imaginaire se déploie. D'une certaine manière, à l'instar de la commedia del arte, des types de personnages récurrents, souvent emprunts d'une certaine « ringardise », sont parties prenantes d'une imagerie légèrement surannée qui nous renvoie à une organisation du corps social plus manuelle, plus laborieuse. On y retrouve les « trognes » sympathiques d'une sociabilité de proximité.

Enfin, c'est également le cadre des actions et des situations telles qu'elles sont posées par les arts de la rue qui peut retenir notre attention. On prendra ici un exemple que nous avons développé autour d'un événement festif organisé à la ferme du Buisson par Lieux publics et appelé « Trapèzes » ⁽⁹⁾. La Ferme du Buisson ⁽¹⁰⁾ est construite à l'occasion de l'Exposition de 1890, à proximité de l'Usine Menier, située sur les bords de Marne. Prototype de l'architecture industrielle de l'époque, la Ferme est réalisée par l'atelier Eiffel, sur les plans de Louis Logre, de manière typique quant à sa forme et à ses matériaux, charpentes métalliques et remplissage en briques.

C'est dans cet ensemble architectural chargé d'une histoire sociale, et qui a fort à faire avec l'idée de Ville Nouvelle, voire d'utopie, qu'un événement a lieu en 1986 : « Trapèzes ». Ce spectacle, polymorphe et pluridisciplinaire, est en partie conçu comme manière d'investir l'ensemble de l'espace de la Ferme. Celle-ci, devenue friche, va être parcourue dans une déambulation festive.

Le propos consiste en une volonté de changer le statut de la ferme. Elle est décor, élément devenu relativement invisible dans un paysage urbain. Il s'agira de la proposer maintenant comme un objet architectural identifié. Elle doit devenir un repère structurant de la Ville Nouvelle. Mais cette

⁸ Et l'on pense ici également aux spectacles des "Deschiens", de Jérôme Deschamps et Macha Makeïeff.

⁹ "La Ferme urbaine", op.cit.

¹⁰ Aujourd'hui Scène Nationale.

préoccupation n'est pas uniquement architecturale ou paysagère puisqu'il s'agit, en fait, de la transformer en un espace public, c'est à dire, en quelque sorte, de la faire advenir à la conscience urbaine des membres de la Ville Nouvelle.

La manifestation «Trapèzes» se propose alors de jouer comme révélateur au plan de l'imaginaire urbain. En agissant la représentation des lieux de la ville, elle produit une nouvelle visibilité de la Ferme, Urbaine donc. Ainsi le contenu de l'intervention et la symbolique qui s'y joue sont en partie en relation avec les significations attribuées au lieu.

Cependant entre le spectacle et le lieu la différence subsiste. L'un sert à l'autre et réciproquement mais ils restent deux entités autonomes. Le spectacle est d'une part féerique, son action propre est plutôt déréalisante : c'est le sentiment du bain, autrement dit une ambiance quasi magique...

Mais d'autre part cette même lumière agit sur la Ferme de façon réaliste au contraire. On la voit mieux, on en distingue les éléments, on lui fabrique un passé heureux. On la constitue comme personne. Autrement dit elle est utilisée, mais elle n'est pas incluse dans la représentation. Elle n'est pas le référent construit d'une mise en scène, un décor d'artifice, c'est un acteur et non un rôle, c'est une personne et non un personnage. On peut symboliquement donner à voir et imaginer sa vie, elle reste une part du spectacle et non son produit.

Au plan de l'imaginaire, la manifestation «Trapèzes» permet, grâce aux prouesses de ses acrobates, de découvrir, de bas en haut, une architecture qui depuis le fer jusqu'aux tuiles multicolores de la tradition, installe la Ville dans une continuité imaginaire qui transcende la monotonie de la banlieue et l'éloignement, en une synthèse heureuse.

Tout comme la Ferme, le spectacle condense le passé agricole, industriel puis urbain tout autant qu'il décline une origine fantasmée de la ville où s'invente une filiation allant du village à la ville.

Les micros événements successifs et simultanés avec trampoline, musiques populaires, chants de la clarinette ou de l'orgue oriental, tutus des ballerines évoquant un tableau de Degas, glissant entre les arbres pour suivre une fée Mélusine s'élevant vers le ciel ; au delà de leur diversité, du terroir à l'échappée aérienne, un même rêve anime le lieu comme s'il pouvait faire la preuve de l'unité de l'espérance collective à travers les âges.

Il n'est donc, clairement, plus seulement question d'offrir un spectacle mais de saisir un moment créatif comme possibilité de faire émerger une identité et un imaginaire du lieu et, au-delà, de la ville. Nous sommes alors dans une logique de résonance entre le site et la fête. Logique de résonance, de révélation, de sublimation, d'appropriation collective de l'espace.

Sur un autre plan que les spectacles eux-mêmes, l'organisation de grands événements urbains ou de « fêtes de ville » ⁽¹¹⁾ est une des caractéristiques marquantes des arts de la rue. Du défilé du bicentenaire de la Révolution orchestré par Jean-Paul Goude, aux cérémonies d'ouverture ou de fermeture de jeux

¹¹ C'est ainsi, par exemple, que se désigne le festival des Invites, à Villeurbanne en voulant souligner son inscription dans une tradition populaire de fêtes urbaines.

olympiques, en passant par des manifestations telles que la fête de la Lumière ou le défilé de la Biennale de la Danse à Lyon, l'événementiel urbain participe largement de la production de cet imaginaire collectif et urbain que nous évoquons. À ce titre, les arts de la rue possèdent, dans leur pratique de la parade et du déambulatoire, un savoir-faire indéniable. Les formes déambulatoires, que l'on retrouvera d'ailleurs plus loin, structurent narrativement l'espace de la ville en le parcourant.

Ces interventions proposent à la ville non pas seulement une histoire linéaire mais des ruptures, des perturbations génératrices.

La dimension imaginaire occupe une position centrale dans la thématique de l'événement urbain. Ce travail sur l'imaginaire a comme objectif de faire trace, plus qu'une marque, une écriture indélébile. L'espace accède à la monumentalité non parce qu'il a été conçu comme tel mais parce qu'il a été exhaussé, signifié comme un des pôles majeurs de la ville qu'elle soit nouvelle ou historique.

De même l'événement veut conforter, alimenter l'enjeu politique de la ville. Constituer un foyer, une vie communale, un passé. Il veut construire une sorte d'archéologie identitaire, donner sens aux espaces, donner une communauté aux sens.

L'événement festif joue un triple rôle. Il nous rassemble en un lieu, en un même temps, pour une sorte de communion collective temporaire autour d'un même axe de connivences enfin. En ce sens, il partage avec l'urbanisme contemporain un même souci, celui de produire des sociabilités publiques, celui de renouer avec une pratique de l'espace public de la rue comme expérience relationnelle, celui d'étayer cette expérience sur un imaginaire commun.

Un troisième registre est celui des « contes urbains » dont quelques compagnies se sont fait une spécialité. C'est évidemment le cas de Royal de Luxe, compagnie nantaise, qui, depuis maintenant de nombreuses années, installe ses histoires, de chapitre en chapitre, à Nantes, au Havre, à Calais.

L'exemple du «Géant tombé du ciel», où Royal de Luxe amarre puis promène un géant dans les rues de ces villes est significatif à cet égard. Il n'est pas tant le «remake» des Géants de Douai ou de Cassel qu'il vient plus largement, tout en s'inscrivant dans la filiation coutumière nordique, tenir un discours autre. Par sa seule présence, le géant nous métamorphose en lilliputiens en faisant basculer l'espace du conte dans l'espace de la ville. Il « *sublime le proche et fait avancer le lointain, efface la trivialité du quotidien et réhausse une architecture agrandie* »⁽¹²⁾. Il nous dit l'utopie, la critique du présent, les lieux usés de notre quotidienneté. Le géant «*syncretise à travers les antinomies expressives du proche et du lointain, du grand et du petit, l'unité socialisante du lieu et sa capacité à ingérer les unités singulières qui le peuplent*»⁽¹³⁾. Si ce type d'intervention se caractérise par l'absence apparente de programme narratif ou de récit, il décline par contre, sous la forme du thème et de ses variations, une même origine, une perdurance des figures, une éthique et une esthétique du monde et des au-delà.

¹² . Sylvia Ostrowetsky, «Un géant tombé du ciel», revue Che Voi n°3, 1995.

¹³ . «Un géant tombé du ciel», op. cit.

Les contes de Royal de Luxe s'installent dans un temps autre que celui du spectaculaire ou de l'événementiel. La narration repose aussi sur la rumeur. Elle alimente les médias locaux, complices, de faits extraordinaires.

C'est également le cas d'une autre compagnie dont nous avons déjà parlé mais qui pratique, parfois, des interventions dans la très longue durée et fabrique, elle aussi, des contes qu'elle raconte à la ville entière. L'Illustre famille Burattini a ainsi développé, à Aubagne, une histoire dans la semaine précédent Noël et appelée la Lettre au Père Noël (¹⁴). Là encore, le travail dans la durée s'appuie sur la propagation de rumeurs ou légendes urbaines. Le travail très en amont, rend complices les enfants des écoles, mais également les médias locaux. Des narrations croisées entretiennent l'incertitude sur ce qui se passe vraiment. Dans ce cadre, des éléments spectaculaires viennent ponctuer, pendant une semaine entière, le déroulement d'une installation dans la ville de baraques foraines, d'une forêt de sapins, d'objets extraordinaires proche d'un imaginaire à la Jules Verne.

Au total, ce ne sont pas tant chacun des éléments qui font sens mais les continuités fantasmées par chacun, les échanges entre ce qu'il ne convient plus d'appeler un public mais une population urbaine. Ainsi le conte urbain ne peut véritablement éclore que s'il est accueilli par une ville qui veut bien s'impliquer et se laisser bercer au rythme d'une histoire peu commune.

C'est enfin à travers leur utilisation de lieux en déshérence, ceux qui, dans les dernières décennies, ont été le site d'un double mouvement de désindustrialisation et de tertiarisation, avec leur cortège de mutations morphologiques, que l'on peut analyser cette « fabrique de l'imaginaire urbain » que proposent les arts de la rue. On sait à quel point, ces dernières années, certaines friches et autres espaces désaffectés de la mémoire laborieuse, ont été réinvestis par le spectacle et le travail culturel et festif. Cet usage nouveau et décalé doit sans doute être mis en perspective par rapport à un ensemble de manifestations concomitantes parmi lequel on trouve, entre autre, la « gentrification » et son cortège de requalification urbaine, notre goût immodéré de l'histoire et du patrimoine ou encore le succès nostalgique d'une imagerie réaliste à la Doisneau.

Depuis quelques années, en effet, l'utilisation d'anciennes fabriques, de friches industrielles se développe, essentiellement dans le champ culturel. Au-delà d'une première interprétation d'ordre financière et spatiale (faible coût d'acquisition et dimension des locaux), interprétation d'ailleurs discutable (Cf. les coûts de réaménagement et les difficultés d'adaptation des lieux), il semble que celle-ci ne suffise pas à expliquer cet engouement. Notre hypothèse consiste à intercaler, dans ces explications très factuelles, la strate d'un imaginaire social dont on peut trouver trace dans les processus de localisation et de dénomination. Pour ne rester qu'en France, mais les exemples abondent également à l'étranger, tout un vocabulaire de la production industrielle (et préindustrielle, parfois) qualifie les

¹⁴ Elle proposera une histoire similaire dans le cadre de l'édition 2007 du Festival des Invités à Villeurbanne : Burattini fait son cirque.

nouveaux lieux culturels : l'Usine à Blagnac, la Fabrique à Lille, le Hangar aux mines, Le Fourneau à Brest, l'Abattoir à Chalon, le Boulon à Vieux-Condé, les Ateliers Frappaz à Villeurbanne...

Autrement dit, l'inscription d'activités culturelles et festives semble devoir se légitimer par un recours à la mémoire et par la production, volontaire, d'une représentation de la culture comme travail.

Les composantes de la représentation

Différentes valeurs semblent spécifier les modalités de cette « fabrique imaginaire ». En premier lieu, il s'agit souvent de mettre en oeuvre une mémoire du monde préindustriel (artisanal) ou industriel axée sur l'acte de production, sur la prédominance du faire. Cette proposition de retour à la matière tend à indiquer que l'art est un geste, un travail et marque certainement une réaction quant à la dimension abstraite et distanciée qui caractérise le travail contemporain mais aussi, probablement, quant à un art qualifié de conceptuel.

La seconde tendance est nostalgique et magnifie les cultures populaires du quotidien. Ce mouvement, largement amorcé depuis une vingtaine d'années, est aujourd'hui partagé par la plupart des acteurs culturels. En effet, la prise en compte d'une double logique dans l'action culturelle, celle de la création intellectuelle et artistique et celle des pratiques culturelles « ordinaires » telles qu'en parle Michel de Certeau⁽¹⁵⁾ se met en oeuvre dès les années 80. L'artiste adopte alors un nouveau rôle médiateur, celui de développeur de possibilités latentes dont il peut être le révélateur. En ce sens, les arts de la rue s'inscrivent pleinement dans les tendances observables.

Cette nostalgie s'étend à ce qu'on pourrait appeler le sentiment de la perte ou de la déliquescence du lien social. Dans un empire de l'éphémère, du signe, de la séduction, du vide ou du spectacle, qui qualifie notre société post-moderne ou, du moins, postindustrielle⁽¹⁶⁾, ce retour à une mémoire du partage ne peut-il pas se comprendre comme un acte volontaire du renouement. Les lieux de fabrication, tel le Fourneau se définissent ainsi par le métissage, le brassage. Le Moulin Fondu d'Oposito se propose comme lieu de vie et de fabrique. Ces lieux sont publics... Dans ces deux cas, et dans bien d'autres, se cultive l'idée d'une vitalité latente et bouillonnante, collective, pensée critique de la fonctionnalité et de l'usage et tentative de retour au sens. La tentative de reconstruction réactive qui s'affirme dans cette logique du partage présente dans ces nouveaux lieux culturels procède alors d'une rupture relative avec un modèle individualiste dans un recours à l'accord communautaire et identitaire.

C'est probablement en écho à cette critique de la rationalité que se développe un dernier type de valeur que nous qualifierions d'imaginaire de la récupération. Grinçants, animés d'une énergie brute, armés de ferraille ou d'échafaudages pour soutenir la tendresse d'un géant, ces acteurs, ces spectacles, ces lieux nous montrent tout. Les traces du travail ne sont pas masquées. Au contraire, ils occupent parfois

¹⁵ . Cf. *«L'invention du quotidien»* ou *«la culture au pluriel»*.

¹⁶ . Où, selon que l'on choisisse ses références, on impliquera, en vrac, Debord, Lipovetsky, Baudrillard et pourquoi pas, à un certain niveau Barthes...

jusqu'au devant de la scène. Ce sont donc là encore les traces du monde industriel et urbain qui donnent valeur à la proposition artistique. En tout cas, le rapport entre les deux est un des éléments forts de ce travail du sens.

Toute cette pensée se construit autour de la figure du retour historique où se bâtit un projet de restauration d'une mémoire collective. Mais, comme l'indique clairement Halbwachs (¹⁷), la mémoire ne fait pas revivre le passé, elle le reconstruit et le déforme. Plus encore, cette déformation est souvent de nature homéostatique. Elle aplanit les conflits, gomme les aspérités, produit du consensus. Elle équilibre, dans la perspective d'une relation sociale partagée, les dissemblances du souvenir individuel.

Alors, s'en référer à une mémoire collective consiste bien en un acte volontaire qui implique autre chose qu'une réitération mais, en tant que tel, un processus social de reconstruction du sens. Cette remémoration n'advient collectivement que dans la mesure où elle se présente physiquement, où elle fait retour par les traces qu'elle a laissés dans le présent.

Ainsi la trace est-elle d'abord une sorte de révocation, de preuve de l'absence d'un temps aboli mais aussi, et conjointement, évocation, c'est-à-dire précisément matérialisation d'une réminiscence et d'une reconstruction contemporaine.

Cette volonté de retour à un sens de l'urbain et de son histoire renvoie cependant bien plus à un jeu imaginaire qu'à la nature profondément symbolique des sociétés auxquelles elles font référence. C'est probablement là que réside toute l'ambiguïté de cette posture. L'intériorisation de la dimension réflexive est telle, en effet, qu'elle introduit systématiquement de la distance là où les sociétés symboliques étaient toutes entières dans l'immédiateté. Elle prélève des fragments qu'elle exhause comme signe. Ainsi le sens, tout entier, devrait-il resurgir sur le fonds latent d'un imaginaire collectif. Celui-ci est stimulé par la proposition d'images dont le sens, connotatif, est à la fois suffisamment indicatif et susceptible d'interprétations individuelles multiples. C'est cette jonction qui formerait un commun imaginaire, un *consensus* comme sens partagé, même s'il procède d'un contrat social temporaire.

Il s'agit, par la force propre de l'événement «plastique» (ou chorégraphique, ou musical...) de marquer un lieu de manière durable. A cet égard, le contenu de l'événement importe moins que son intensité ; si donc celle-ci est réelle alors on peut escompter que le souvenir en reste gravé dans l'espace même et que celui-ci se constitue ainsi comme support d'une mémoire collective. Pourtant, il y a un lien à articuler entre le partage d'un espace et le partage d'événements (de même «temps» donc), qui constituent et alimentent une mémoire sociale. Ce travail vise à remodeler une qualification des espaces par l'irruption événements forts vécus «in situ» par la population.

Ici, l'histoire est structurée comme l'inconscient. Elle est conservation dégradée d'une succession d'états. La métaphore de la ville éternelle que décrit Freud dans *Malaise dans la civilisation* (¹⁸), rend compte de cette logique qui fait de la mémoire une impossible tentative, celle où une «*même unité de lieu*

¹⁷ . HALBWACHS M. (1994), *Les cadres sociaux de la mémoire*, réédition Albin Michel, Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité, Paris.

¹⁸ FREUD S. (1981), *Malaise dans la civilisation*, P.U.F, Bibliothèque de Psychanalyse, Paris.

ne tolère point deux contenus différents». Ainsi la trace est-elle tout à la fois marque d'une chronologie et support associatif et métaphorique.

Dans cette perspective, l'utilisation des codes esthétiques, les grands événements urbains, les contes racontés à une ville entière ou la dénomination des lieux aurait alors le rôle d'actualiser cette trace mnésique, c'est-à-dire de lui redonner sens d'une manière, finalement, relativement autonome par rapport à sa signification originelle. C'est en cela qu'il s'agit bien d'une «fabrique imaginaire» des lieux urbains ⁽¹⁹⁾ et l'on doit bien constater que dans cette volonté affirmée une pensée de la ville est opérante. Elle pose, comme principe fondateur, l'idée selon laquelle la ville est tout à la fois collection de co-habitants et ensemble de contemporains. Pour le dire autrement le partage d'un temps et d'un espace constituent et alimentent une mémoire sociale, structurent un imaginaire de la ville où, à travers la mise en scène de l'espace du quotidien, grâce à des usages rituels, cérémoniels ou théâtraux, un lieu se transfigure ou peut se transfigurer..

Ce paradoxe de la cohabitation d'une mémoire laborieuse et d'une volonté culturelle et festive n'est donc que relatif. Il s'inscrit transversalement dans cette volonté contemporaine d'un retour au sens de l'urbain et vient s'appuyer sur qui représente si bien cette recherche du temps perdu : une imagerie du monde et des lieux ouvriers, avec son cortège de valeurs solidaires, de culture partagée mais aussi la matérialisation d'un travail de reconstruction.

Ainsi la prise en compte de cette dimension festive par la collectivité est devenue le moyen de fournir à un urbanisme, peu engageant, ou pour les villes moyennes et petites, en déclin d'animation, son «supplément d'âme». C'est cette dimension qui peut fournir l'aliment propre à la constitution, même momentanée, de la collectivité. Par le contenu des spectacles ou des manifestations éphémères, par leur ampleur et leur qualité, elle fait événement et histoire propre à nourrir l'imaginaire urbain.

De même l'événement festif veut conforter, alimenter l'enjeu politique de la ville. Constituer un foyer, une vie communale et communautaire, un passé. Il veut construire une sorte d'archéologie identitaire, donner sens aux espaces, donner une communauté aux sens.

Philippe Chaudoir

¹⁹ . In «*La Ferme Urbaine*», op.cit.