

### III.1. Identité et relation esthétique (Marie-Hélène Poggi)

Le titre de cette contribution est un peu programmatique. Pour l'éclairer, il est nécessaire de faire un exposé rapide en deux points : je dirai d'abord comment se situe cette contribution dans le 3<sup>ème</sup> axe d'analyse, je ferai ensuite le point sur l'avancée du travail. Il s'agira moins de donner les premiers résultats que de donner à voir quel matériel a été utilisé, et exposer quelles sont les modalités d'analyse retenues dans « la petite fabrique » de production de données mise en place.

Premier point, la question de l'identité des arts de la rue.

#### Une problématique de l'identité organisée à partir de la relation esthétique

Poser la question de *l'identité* des arts de la rue, c'est admettre qu'au delà de la diversité des cas de figures qui composent ce secteur particulier du champ artistique, on peut faire l'hypothèse d'un principe opératoire d'*identification* qui s'appliquerait à tous et permettrait la réalisation d'une double opération :

- d'une part l'entrée dans le champ artistique ; il s'agit là, pour le dire rapidement, de la question de la reconnaissance de la valeur esthétique ouvrant la possibilité d'une indexation, ou d'une catégorisation : reconnaissance par les pairs, reconnaissance par les experts (politiques, techniques et scientifiques, critiques...), reconnaissance par le public également, faisant ainsi référence aux différents types d'acteurs qui à un moment donné de l'histoire composent ce « monde de l'art » pour reprendre la terminologie de H. Becker ;
- d'autre part et simultanément, la production d'une différenciation au sein de ce même champ qui serait porteuse d'une spécificité ; celle – là même qui distinguerait la relation esthétique propre aux arts de la rue, tout genre confondu, des autres domaines du champ artistique.

La relation esthétique :

Je ne ferai pas ici d'autre hypothèse sur la relation esthétique instaurée par les arts de la rue que celle qui consiste à dire qu'elle trouve son origine dans le *déplacement* qui modifie les conditions de production et les conditions de réception des créations proposées.

Ce qui singularise en effet ce domaine des arts de la rue réside dans la capacité de ses agents à s'installer, pour concevoir, réaliser et diffuser de la création artistique, dans les lieux qui ne sont pas destinés habituellement à accueillir des manifestations artistiques ou du spectacle vivant. Rues, places, murs, vitrines, trottoirs, monuments, édifices publics ou privés, lieux désaffectés ...en milieu urbain ou rural selon les cas, se trouvent mobilisés avec leurs qualités propres, leurs caractéristiques de peuplement et les formes de sociabilité qui les animent.

C'est cette démarche globale que nous distinguons par le terme de *déplacement* pour souligner à la fois *l'écart et les effets attendus de l'écart* créé volontairement (introduction d'un jeu, comme une déstabilisation).

Et pour rester à un niveau suffisant de généralité pour traiter des arts de la rue dans leur ensemble c'est-à-dire aussi dans leur diversité, on propose, au niveau des effets associés à l'écart créé, de les considérer sous l'angle du *trouble* qu'ils instaurent tant dans le mode de fonctionnement quotidien des lieux investis – et l'on parlera de *trouble dans l'ordre de l'espace public* » que dans le mode de génération / réception des faits artistiques pour parler, dans ce cas de *trouble dans l'ordre de l'art* (et peut être plus largement de la *culture*).

Le *déplacement* serait alors l'indice essentiel de *l'intentionnalité esthétique* qui permettrait d'identifier l'objet conçu par les arts de la rue comme une œuvre artistique qui ne relèverait que de ce champ et contribuerait à le définir. Hypothèse de la relation esthétique trouvant son origine dans le déplacement : capacité des agents à s'installer dans des lieux qui ne sont pas destinés habituellement à accueillir du spectacle vivant. Tous ces espaces peuvent être utilisés, modalisés avec leurs qualités propres. Volonté de souligner l'écart. L'introduction d'un jeu (à considérer dans son sens polysémique) marque une forme de déstabilisation.

Si le *déplacement* est bien cet indice, on souligne cependant qu'il ne l'est pas en soi : il n'acquiert cette compétence que pour autant qu'il engage avec lui, à travers lui, une double variation : avec les « arts de la rue », le lieu de l'ordinaire se trouve transformé temporairement en *espace artistique* alors que le lieu de l'art devient *l'espace du questionnement et du renouvellement de l'art*.

Le *trouble*, étant dès lors considéré comme le *symptôme* du caractère esthétique de notre relation à l'objet telle qu'elle s'établit grâce au *déplacement*, il nous reste à définir quelles en sont les formes manifestes et quelles sont les opérations de déplacement qui lui dessine ses contours.

Je pense que l'on peut considérer sous cet angle du « déplacement » ce que pose Philippe Chaudoir concernant l'analyse des spectacles du point de vue de formes et des dispositifs.

Cette question du « déplacement » déjà prise en charge dans le second axe d'analyse, par l'analyse des formes et des dispositifs de l'acte artistique lui-même, sera ici considérée sous l'angle de sa présentation. On s'intéressera en effet à cette part particulière de l'acte artistique proposé comme tel par les arts de la rue qui consiste à lui donner une existence publique, diffusable et partageable en *identifiant des acteurs* et en *intitulant les spectacles* dont ils sont les auteurs, les réalisateurs et les interprètes. S'il s'agit là d'un point de vue certes *limité* pour traiter la question de la compétence esthétique des expériences diverses qui relèvent du domaine des arts de la rue, il n'en est pas moins essentiel en ce qu'il donne à voir, par la médiation symbolique du langage verbal, via les « mots pour dire les arts de rue », une des opérations socialement fondamentale de l'identification : celle qui réside dans la dénomination.

Choisir et se donner un nom constitue, on le sait tous, un acte symboliquement et culturellement fort puisqu'il touche à la question de l'identité, à celle de la filiation et engage celui qui le porte (ici un

collectif) dans un processus d'appartenance. Cette approche permet également de travailler ainsi sur la généalogie.

Le *nom* que l'on dit « propre » parce qu'il a pour fonction d'exprimer l'*être* en ce qu'il a de singulier, en ce qu'il est déterminé comme unique (Charaudeau, 1992), devient un indicateur pertinent de ce processus d'identification à double détente que nous évoquons plus haut : entrer dans le champ artistique et produire une différence significative vis-à-vis des autres de ce champ pour désigner à quel type de relation esthétique on a à faire.

De même, mais sur un autre plan (celui du faire et non plus celui de l'être), les *titres* des spectacles, ces énoncés « ramassés » par lesquels s'annoncent le ou les thèmes traité(s) (ce spectacle parle de...) ou encore les qualités génériques de l'œuvre (ce spectacle est...), viennent compléter ce travail d'identification et le nourrissent tout au long du développement de l'histoire artistique du groupe institué par le nom.

*Noms des groupes et titres des spectacles*, au même titre que le nom de l'auteur et le titre en tant qu'éléments paratextuels du texte littéraire qui devient livre (G. Genette, *Seuils*, 1987), assurent la diffusion de la création parce qu'ils sont eux même des objets de circulation. Par cette circulation s'organise de fait la communication des principaux traits identitaires, aussi bien que celle des valeurs attachées aux marques descriptives portées par les noms et les titres, ainsi que celles attachées aux effets connotatifs secondaires qui tiennent à la manière dont ils exercent leur dénotation.

Deuxième point de l'exposé, sur quoi travailler ?

Les dispositifs langagiers qui attestent de la compétence esthétique des arts de rue :

Pour des raisons pratiques, et pour tester la faisabilité de ce type de travail, j'ai élaboré un premier corpus d'analyse à partir d'une source institutionnelle : le site de Hors Les Murs. Ce dernier propose, dans son « menu », à la rubrique « Actualité », un calendrier des événements et un agenda des compagnies.

Il s'agit donc de compagnies, groupes ou collectifs dûment répertoriés comme appartenant au secteur des Arts de la rue soit dans le domaine du cirque (chapiteau), soit dans le domaine du théâtre ou apparenté (masques = rue), qui font connaître leurs dates de tournées de spectacle via ce média (entre juillet décembre, jusqu'à février pour certains spectacles de cirque notamment).

Début septembre (5/09/06), cet « agenda » recensait 192 compagnies, groupes ou collectifs dont certains annonçaient la tournée de plusieurs spectacles.

Les premiers résultats du travail sont donc basés sur une étude qui reste partielle d'un échantillon de 192 noms et de 224 titres. Ce fichier comprend également 21 compagnies qui proposent des spectacles sans titres ou qui ne proposent pas de spectacle.

Quelques mots, rapidement, sur le matériel récolté :

A parcourir ces listes de noms et de titres, l'impression générale qui se dégage est que l'on est dans un champ où le jeu de mot, le jeu avec les mots, le jeu sur les mots règnent en maître.

Quelques exemples :

Noms : *2 rien merci ; Arts sauts ; 7 doigts de la main ; 36 du mois ; Maboul distorsion ; Tout fou to fly (cirque) ; Alama's givrés, Avec ou Sanka, No Tunes International ; En voiture Simone, Détournement ; Zic Zazou... (rue) ;*  
Titres : *Trainfernal ; La tétralogie de 4 sous ; Ouvert pour inventaire ; Odysseus ; Soup sound system ; Maudits sonnants ; ONG Internationale Alligator ; Infrencinzetext ; Mobile Homme ; j'ai mis une jupe, Tarti flette et jus de chaussette ; SaALAir de rien Mais ça change tout...*

La fonction poétique du langage est mobilisée ici de façon dominante, révélant ainsi un acte de communication centré sur le message, sur sa forme : la construction même du message sur le plan syntaxique aussi bien que sur le choix du lexique et des registres lexicaux, indique d'emblée que l'on se place dans l'ordre du ludique, du spectacle, de la transformation / création de l'univers référentiel sur lequel on travaille.

Dénomination du groupe et intitulation du spectacle en donnant lieu et forme à ce que nous avons appelé des « énoncés d'annonce » les constituent comme étant des objets privilégiés de la présentation de soi et font du « jeu » le motif principal par lequel passe la manifestation de leur *éthos*.

Si le déplacement est bien l'indice premier de l'intention esthétique des arts de rue, il trouve, dans la diversité des procédés linguistiques et des figures de styles qui assurent la formation / transformation du sens, des moyens variés de s'exprimer.

Evocation, allusion, pastiche, citation directe ou détournée connotation d'ordre historique ou générique, utilisation des suffixes, ellipse, troncation... et les effets de sens qui en découlent ne font pas que révéler l'univers de référence des acteurs des arts de rue. Univers que nous aurons à définir précisément.

L'utilisation récurrente de ces procédés est aussi à envisager du point de vue de sa fonction pragmatique puisque elle implique de la part des destinataires, et notamment des publics, une compétence interprétative importante (et cela renvoie, sans doute aussi à la question de l'activité des spectateurs analysée par Serge Chaumier). C'est sans doute là que s'élaborent les principaux ressorts de *l'émoi public*.

**Marie-Hélène Poggi**