

Présentation de la recherche

Le présent document constitue le rapport final d'une série d'études engagées en réponse à l'appel d'offres de la DMDTS sur « les esthétiques des arts de la rue ».

Les sujets de ces études, sous l'angle des esthétiques, couvrent essentiellement trois champs : celui de leur dimension historique ou plus exactement généalogique, celui des formes et des dispositifs qu'elles recouvrent, celui, enfin des représentations, des valeurs et significations auxquelles elles renvoient.

Les finalités de cet ensemble d'études, à la fois spécifiques et coordonnées, portent :

- Sur l'identification des sources et des références artistiques (théâtre d'intervention, tradition saltimbanque, dadaïsme, situationnisme, agit-prop, commedia dell'arte, etc.) mais également des contextes d'émergence.
- Sur l'analyse des contenus, formes et dispositifs dans une volonté d'éclairage typologique (déambulatoire / fixe ; public convoqué / intervention impromptue, etc.) rendant compte du nécessaire élargissement du regard morphologique de la seule dimension endogène de l'œuvre à la question globale de l'environnement physico-social avec lequel elle interagit.
- Sur la mise en évidence, enfin, des systèmes de valeurs portés par les individus et les groupes se réclamant de ces formes artistiques (catégories esthétiques et éthiques) à travers quatre registres d'interprétation : sens, identités, représentations et valeurs.

L'ensemble de ces études a comme objectif de mieux cerner les critères d'appréciation en usage au sein de ce secteur, en partant d'une interrogation des multiples principes, voire codes, qui se sont forgés au cours des trente dernières années (espace public, nouveaux rapports au public, gratuité, etc.).

Dans la mesure où le secteur repose sur une extrême diversité de pratiques artistiques qui en rend parfois la compréhension malaisée, le choix a été fait de combiner à la fois des recherches diachroniques et des approches ponctuelles, sous forme monographique, délivrant à la fois des clés de lecture globale et des éclairages plus précis et analytiques sur des formes choisies.

Au-delà des résultats qu'on peut légitimement attendre de cet ensemble d'approches, le dispositif proposé nous semble être l'occasion de mettre en œuvre les fondements d'un véritable programme exploratoire permettant d'enclencher une voie de recherche à plus long terme.

En effet, même dans leur diversité et à travers une volonté de mise en cohérence, l'ensemble de ces études ne saurait à lui seul totalement exploiter ce champ des esthétiques et en épuiser toutes les dimensions. En revanche, il peut permettre d'élaborer les règles de composition d'un corpus, les méthodes et les angles d'analyse, la structure d'un schéma global d'hypothèses et les éléments d'une approche en typologie de cette question des esthétiques.

Cadre problématique initial

Sans avoir voulu produire préalablement une sorte de définition englobante, et surtout introuvable, du concept d'esthétique, nous avons pris le parti d'aborder la question des esthétiques sous trois angles à la fois distincts et complémentaires.

Par ailleurs, dans une volonté pragmatique, nous ne retiendrons de cette question que la dimension volontaire de la production spectaculaire (le terme étant ici générique).

Dans ce cadre, et dans l'ensemble des champs qui participent à cette production, l'esthétique sera définie restrictivement comme étant la caractéristique de tout phénomène intentionnel, quelle qu'en soit l'étendue, dont les composants sont reliés de façon spécifique dans des rapports de proportion tels qu'ils lui donnent une « plus-value » le faisant classer dans le domaine privilégié de l'art.

Ces modalités de « classement » ne procèdent évidemment pas de la seule valeur « sui generis » d'un champ artistique. Elles renvoient à des mécanismes de comparaison, d'opposition, de continuité qui impliquent une sorte de lecture préalable en terme d'histoire de l'art, des valeurs et des idées. Autrement dit, si l'on doit envisager cette question de l'esthétique comme un processus, il faut l'inscrire dans un schéma temporel où s'examine, dans une sorte de généalogie foucauldienne, la question des origines (c'est-à-dire des filiations tout autant que des « mythes » fondateurs), celle des strates d'un développement et celle des modalités de l'évolution et des transformations.

Sur un second plan, la dimension esthétique ne peut être limitée à ce que sous-tend la seule production d'oeuvres, mais elle implique également de prendre en compte ce que l'on pourrait appeler la mise en cohérence de nombreux sous-systèmes exogènes comme, par exemple, la volumétrie des espaces, leur éclairage, l'ergonomie et le confort des publics, leur (ou leurs) disposition(s) dans l'espace et les modalités de leur interaction, c'est-à-dire toute une série de composantes d'environnement qui participent à la réception de l'œuvre mais également à son élaboration.

La question de l'esthétique, dès lors qu'on l'aborde dans le rapport entre production et perception sensibles, dès lors qu'elle pose la question du jugement, ne peut se limiter aux aspects morphologiques propres aux propositions artistiques elles-mêmes. Sans vouloir minorer le rôle des formes, matières, couleurs, voire des contenus véhiculés, ni la dimension de leur mise en harmonie, il faut aussi prendre en compte ce qui touche à l'ensemble des perceptions sensorielles ainsi qu'aux composants environnementaux, voire bioclimatiques (température, pression ou pureté de l'air) qui peuvent, dans un espace ouvert, largement conditionner la réception des œuvres. Enfin, et notamment parce que cette question est particulièrement prégnante dans les arts de la rue, la dimension spécifique du public, non seulement comme réceptacle mais comme composante des dispositifs nous semble structurellement liée à la question des esthétiques.

Ainsi, notre second angle d'analyse, celui des formes et dispositifs, tend à couvrir un champ très large qui interroge l'acte artistique bien au-delà des seules catégories d'analyse généralement retenues pour une approche des esthétiques et qui semblent consacrer, la plupart du temps, une sorte d'autonomie de l'acte artistique. Les arts de la rue sont probablement, à cet égard, un excellent analyseur de l'ensemble des interactions qui participent à cette dimension esthétique.

Dans un troisième registre qui est celui des significations, représentations et valeurs et qui débouche sur la question des identités, une autre approche de l'esthétique consiste à voir dans l'espace réel, comme dans l'espace virtuel, un jeu de *signes*, un langage à décoder. Ce jeu de signes est évidemment volontairement travaillé dans la production artistique elle-même mais les objets ou espaces, qui peuvent être soit réceptacles, soit matières de l'œuvre, doivent tout autant être considérés comme des répertoires de signes. Ces signes, dont les apparences formelles sont alors envisagées comme les expressions de systèmes de valeur, participent à des processus identificatoires, qu'ils soient individuels ou collectifs. Ainsi, là encore, la relation entre l'œuvre et son lieu participe totalement du champ esthétique.

Pour élargir encore le propos, on pourrait même avancer que dans la mesure où l'art « s'institue », des composantes externes beaucoup plus « lointaines », tels par exemple que des paramètres économiques, des faits de reconnaissance institutionnels, des formes d'implication sociale et territoriale, participent également à la donation de valeur esthétique.

1. Une approche en généalogie

Arguments

Notre souci est ici, essentiellement, d'interroger la production intellectuelle, par ailleurs non négligeable, autour des fondements historiques qui président à la constitution du secteur des arts de la rue. On sait, en suivant Maurice Halbwachs ⁽¹⁾, que la mémoire collective est une reconstruction, avec son lot de déformations qui aplanissent les conflits, gommant les aspérités, produisent du consensus, et équilibrent, dans la perspective de relations sociales partagées, les dissemblances du souvenir individuel. Les traces sur lesquelles se fonde cette mémoire sont d'abord une sorte de révocation, de preuve de l'absence d'un temps aboli mais aussi, et conjointement, une évocation, c'est-à-dire la matérialisation d'une reconstruction contemporaine.

La fixation, la cristallisation, des traces qui subsistent d'événements « supra-significatifs », comme les appelle Ricoeur ⁽²⁾ ne peut s'effectuer qu'à partir de leur nomination. Cette relation entre langage et

1 Maurice Halbwachs, « Les cadres sociaux de la mémoire », réédition Albin Michel, Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité, Paris, 1994.

2 Ricoeur P. (1991), Événement et sens, in Raisons Pratiques, « L'événement en perspective », n° 2.

événement est, d'ailleurs, largement problématisée autant par l'approche ethnométrologique que par une herméneutique telle que pouvait la prôner Benjamin ou, plus tard, Ricoeur.

On sait également que cette resaisie par la mémoire collective est, du point de vue social et politique (voire économique), un enjeu qui fonde hiérarchies, valeurs collectives et identités.

Autrement dit, travailler sur la production d'un discours « savant » sur « l'histoire en marche » d'un secteur artistique impliqué dans un processus d'auto-constitution est un exercice à risque.

Nous devons ainsi, à la fois, poser notre entreprise comme étant celle d'une reprise réflexive, interprétative, d'événements sursignifiés et prendre acte des jeux d'acteurs tendant à figer des interprétations.

C'est donc dans cette perspective en tension que nous concevons un abord historique des esthétiques comme un récit qui repose sur une « mise en intrigue » opérant la médiation en vue d'une matérialisation du sens aux trois niveaux de sa préfiguration pratique, de sa configuration épistémique, et de sa reconfiguration herméneutique. Cette mise en intrigue, qui est au cœur de la position herméneutique de Ricoeur, est une sorte de connecteur qui va tendre à permettre la mise en relation d'événements hétérogènes, créer du continu entre les traces discontinues d'un passé, et structurer ainsi un récit qui, en tant que narration, devient porteur de schèmes explicatifs. Ces schémas interprétatifs vont ainsi servir de grille de lecture. Dans « Temps et récit », Ricoeur affirme, en effet, que « raconter, c'est déjà expliquer (...) le "l'un par l'autre" qui, selon Aristote, fait la connexion logique de l'intrigue ».

D'une certaine manière, cette posture va au-delà de la tentative généalogique de Michel Foucault ou de Paul Veyne, dans la mesure où elle assume, vis-à-vis des faits, leur double statut réel et fictionnel. En revanche, elle s'inscrit dans le même champ que l'approche diégétique de Genette (3) qui désigne ainsi, par rapport à l'analyse littéraire, la cohérence d'ensemble d'un récit, au-delà de son caractère fictionnel ou encore de celle de Michel de Certeau, dans sa recherche d'une voie moyenne entre réalité et fiction [DE CERTEAU, 1975].

Notre approche généalogique des arts de la rue consiste ainsi à fonder leur intelligibilité et leur rationalité sur l'analyse d'une dynamique en quatre instances. Il s'agit, dans un premier temps, d'une dynamique historique qui consiste à situer ces pratiques dans les temps et les espaces qui leur confèrent leur réalité. Il s'agit ensuite d'une dynamique sémiotique qui consiste à penser la complexité et la pluralité de leurs significations. La troisième dynamique est politique et consiste à penser les logiques institutionnelles et les stratégies d'acteurs exprimées dans les arts de la rue. Enfin, il s'agit d'une dynamique formelle qui interroge l'élaboration des processus de création et des processus de lecture des ouvrages, des formes et des spectacles qui constituent la matérialité des arts de la rue.

3 Cf., en particulier GENETTE G. (1972), *Figures III*, Paris, Seuil où il renvoie à la première occurrence du terme de « diégèse »

Méthodes

On l'a déjà évoqué plus haut, le champ historique n'a pas été inexploré. Sans doute reste-il pourtant des zones moins exploitées ou, à l'inverse, des moments historiques « sur-exposés ». Notre premier axe de recherche s'est donc donné comme objectif central d'établir une sorte de synthèse. A ce titre, il nous apparaît que la démarche doit s'appuyer sur une triple perspective qui, à la fois :

- rend compte des mécanismes qui tendent à produire un genre plus ou moins homogène,
- détermine les proximités filiatives et ce qu'on pourrait appeler « l'univers référentiel » des artistes,
- délimite une sorte de mémoire « patrimoniale » tendant à cristalliser les représentations de ce genre.

La première de nos approches aborde donc frontalement la question des « origines », des actes supposés fondateurs et de l'ensemble des processus de développement qui vont, progressivement, participer à l'identification et à la structuration d'un ensemble s'auto-définissant comme homogène.

On sait évidemment que l'hypothèse d'une survenue ex-nihilo d'un mouvement artistique tout constitué n'est que peu crédible. Il n'est qu'à voir comment, dans la dénomination même de certaines compagnies sont mobilisées des références esthétiques multiples renvoyant tout autant au(x) théâtre(s) qu'à l'ensemble des mouvements artistiques qui ont marqué le 20^{ème} siècle, pour ne pas entériner directement le présupposé d'une sorte d'irruption spontanée.

Par ailleurs, et de manière symétrique inverse, la continuité supposée, et dans la longue durée, de formes artistiques comme celles des bateleurs et saltimbanques des foires et parvis du Moyen-âge des funambules, banquistes ou enfants de la balle du « Boulevard du crime », etc., pose probablement tout autant problème dans la mesure où l'on sait que des ruptures fondamentales sont intervenues, particulièrement au 20^{ème} siècle, qui remanient profondément le sens de formes apparemment proches ou présentant des caractères similaires de mise en exposition dans les espaces extérieurs.

C'est donc en tension critique entre ces deux postures que nous situerons, dès lors, notre approche.

On l'a dit plus haut, évoquant la force performative de l'histoire pour les acteurs, la question de « l'âge » des arts de la rue est une sorte d'enjeu qui tend à produire des faits de légitimation, de pesanteur historique.

Il n'y a là rien de spécifique au secteur des arts de la rue, ni même au champ artistique. On sait que l'histoire est un opérateur de légitimité et de structuration identitaire extrêmement puissant, d'autant qu'il est accompagné de « preuves », scientifiques, si possible.

Si une origine doit être identifiée, ce n'est donc certes pas pour participer de la production « incontestable » d'un mythe originaire. Nous chercherons plutôt à repérer des moments de cristallisation où se stabilisent des tendances plus ou moins latentes, notamment parce que s'exprime, en acte, un collectif qui prend ainsi conscience de sa propre existence comme collectif.

Par ailleurs, il est également nécessaire de reconstruire une sorte d'histoire plus immédiate qui, de la question des origines, engage une analyse des formes de développement et de stabilisation. Autrement dit, il nous faut nous interroger sur le processus qui, pour le dire vite, a pu marquer le passage d'un mouvement informel à un secteur constitué.

Ces moments sont, dans leur ensemble, relativement identifiés, même s'il sera nécessaire d'opérer quelques investigations complémentaires pour ne pas s'en tenir à la simple reconduction d'une « mythologie ».

Le rôle de la Falaise des fous, d'Aix ouverte aux saltimbanques, de grains de folie, de l'Été romain, est bien connu. Reste, peut-être, à en reconstruire l'histoire (voire la préhistoire) critique.

Par ailleurs, les étapes successives d'institutionnalisation, d'adjonction de dimensions complémentaires à la seule production artistique (création, structuration de lieux, diffusion, recherche, production, professionnalisation, formation, internationalisation, labellisation, jusqu'à l'actuel Temps des Arts de la Rue...) doivent être plus clairement mises en perspective pour mieux comprendre comme ces « externalités » institutionnelles peuvent avoir un impact sur les esthétiques.

Nous aborderons ce premier pan de l'approche « généalogique » sous un double aspect, celui qui croise une recherche spécifique à des contributions complémentaires.

La recherche, en elle-même, s'appuie méthodologiquement sur deux dimensions.

La première est celle d'une exploitation de la littérature :

- interne au champ, d'abord, notamment à travers l'analyse de nombreux travaux d'étudiants en sociologie des arts et de la culture, sciences politiques, arts et lettres, histoire de l'art, développement culturel.

- externe, à travers les travaux menés dans des champs connexes et concernant des évolutions moins conjoncturelles de la pratique artistique (par exemple l'émergence de nouveaux paradigmes).

La seconde est celle de la tenue d'entretiens avec des acteurs, qu'ils soient artistiques, institutionnels ou opérateurs culturels.

La seconde approche historique est celle des filiations et de la construction des référentiels artistiques.

Le mouvement des «*Arts de la Rue*», même s'il s'est proposé, pour un temps, comme renouvellement de la tradition festive, n'y puise pas en réalité ses seules références. En fait, c'est finalement plus autour d'un corpus qui est celui des interventions culturelles en espace urbain qu'il nous paraît plausible de trouver des éléments originaires et filiatifs.

Si l'on doit donc rechercher des filiations au spectacle de rue contemporain, on devra l'interroger en tant que mode d'investissement spécifique de l'espace public, articulation des champs social, spatial et culturel. Ce qui nous guidera dans cette approche consiste bien plus en une sensibilité aux moments de rupture qu'en un souci de construire et de structurer des continuités, parfois d'ailleurs artificielles.

On sait bien, de ce point de vue, comment les mouvements artistiques moteurs se bâtissent le plus souvent sur des gestes de reniement, d'inversion puis de dépassement.

Quelques axes d'analyse, là encore, ont été largement balisés dans des travaux sur le sujet. On pense, en particulier, aux formes que l'on peut qualifier d'Agit-prop et qui, du théâtre d'agitation à celui de l'intervention directe, constituent un ensemble très vivace et structurant.

C'est également le cas des formes plus récentes du théâtre radical, notamment nord-américain mais également polonais, ou encore du théâtre d'Artaud, qui vont se manifester particulièrement dans l'après 68 et constituer un référentiel très prégnant. Mais on doit évoquer également des formes non nécessairement liées au théâtre et qui, précisément, remanient les clivages disciplinaires entre arts vivants, plastiques et visuels, voire audiovisuels et numériques.

Cette étape, comme la précédente, repose sur l'articulation entre une revue de la littérature, des démarches d'entretiens (notamment auprès d'artistes en prenant en compte de manière précise les effets «*générationnels*») et des contributions plus spécifiques.

La troisième approche portera sur les formes artistiques tendant à constituer des « archétypes » d'un genre.

Cette troisième approche repose sur une analyse des formes artistiques produites depuis une trentaine d'années et elle s'intéressera à la manière dont certaines d'entre elles sont venues constituer une sorte de «*répertoire*» pour les compagnies mais aussi, plus largement, à la manière dont ces répertoires tendent à se «*patrimonialiser*». Pour être plus précis, des spectacles comme le Géant de Royal de Luxe, les squames de Kumulus, constituent aujourd'hui une sorte d'imaginaire du secteur participant à son identification. Ces spectacles (et bien d'autres), n'ont pourtant réellement été vus que par une part mineure de la population. Pourtant une représentation constituée s'en est formée.

Nous cherchons donc ici à utiliser comme analyseur ces formes archétypales pour mieux comprendre comme les représentations participent à la structuration des codes esthétiques de lecture, à l'échelle d'un genre artistique dans son ensemble.

L'étude consiste à recenser les formes et les dispositifs d'interaction entre acteurs et spectateurs et d'en dresser une typologie raisonnée.

2. Une analyse des formes et des dispositifs

Arguments

Dans cette seconde dimension d'étude, notre dispositif de recherche souhaite aborder trois dimensions constitutives de la question des formes et des dispositifs et effectuer un retour synthétique sur ces dimensions.

Ces trois dimensions portent :

- sur l'analyse des relations entre acteurs et publics comme analyseur des esthétiques
- sur l'analyse des relations entre spectacle et objet architectural et urbain
- sur l'analyse de l'espace public comme dispositif interactionnel

Par ailleurs, et notamment sur la base d'une analyse séquentielle de certains spectacles, il s'agit également de mettre en perspective, dans la structuration propre de ces spectacles, l'articulation de paramètres formels (en terme de dispositifs, de scénographie, de situations, d'objets ou de « jeu »), avec des rapports spécifiques construits dans ces spectacles (rapports à l'espace public matériel, au(x) public(s) eux-mêmes, au canevas narratif ou internes aux formes artistiques combinées).

Méthodes

La première dimension concerne donc spécifiquement les relations entre acteurs et spectateurs dans les arts de la rue, comme analyseur des esthétiques.

Cette approche repose sur une volonté d'interroger le discours commun des artistes de rue qui semblent donner un rôle central et omniprésent au public dans leur pratique et où, si l'on en croit le rapport Simonot, ce discours affirmerait : *« nous établissons un rapport direct, sans barrière, avec le public, à l'inverse des lieux où il y a une scène ; le rapport au public est le moteur même des spectacles, nous travaillons « en direct » avec lui ; nous sommes en rapport avec une foule, des passants, donc avec un public non sélectionné, non élitiste ; la population entière est un public puisqu'on est parmi elle »*⁴. Il s'agit donc, dans un premier temps, de vérifier si le spectateur est bien au cœur des esthétiques, s'il trouve place dans les dispositifs et si ces dispositifs « font œuvre ».

Un second temps consiste à mener l'étude des types de positions du spectateur. Il a pour ambition de décrypter les relations mises en œuvre avec le public et de mieux comprendre la position que le

4 Simonot M., « L'art de la rue : scène urbaine, scène commune ? », in Dossier spécial : première contribution du groupe de travail sur les arts de la rue, Rue de la Folie, n°3, 01/99, p.6

spectacle engendre chez le spectateur. Adresse directe, rencontre impromptue, convocation, spectacle pour spectateur unique, les arts de la rue inventent sans cesse de nouvelles places pour ceux auxquels ils sont destinés. Ces dispositifs proposés induisent des postures symboliques vis-à-vis du spectacle : spectateur en distance, spectateur impliqué, spectateur participant... On étudiera ces différents états de spectateur à l'égard du spectacle. Une typologie des formes d'implication peut ainsi être approfondie.

L'ensemble de cette recherche s'appuie sur un travail de terrain prenant plusieurs spectacles et leurs spectateurs comme objets d'étude. Afin de rendre lisible les processus de réception à l'œuvre, la méthodologie s'appuie sur un protocole en trois temps : l'analyse du spectacle (dispositif scénographique, thématique, place du spectateur, codes en jeu, etc.) ; l'observation in situ des comportements de spectateurs pendant les représentations ; des entretiens non-directifs avec des spectateurs autour de l'expérience vécue. La confrontation entre le projet artistique et la réalité de la perception par les spectateurs permet de faire apparaître les spécificités de la réception en rue et, ce faisant, la singularité du statut du spectateur des arts de la rue.

La relation entre scénographie et objet architectural et urbain constitue la seconde approche

La problématique centrale est ici celle de la scénologie ayant pour but d'établir les bases théoriques et critiques de la culture de l'espace particulière à la pratique scénographique. On se propose ici d'identifier, de décrire et d'analyser les dispositifs des arts de la rue, spatiaux et temporels, mais aussi esthétiques et techniques.

Il s'agit à cet effet de considérer ces dispositifs dans leur rapport avec le projet artistique global, en identifiant les sources et références possibles, en mettant en évidence les catégories esthétiques efficaces dans un processus de création de valeur et de sens.

Cette approche repose sur deux axes de recherche, celui des fondements théoriques et esthétiques de la représentation dans les arts de la rue et celui de la scénographie urbaine et paysagère.

Sous le premier angle, on s'intéressera principalement au processus de conception en tentant de le saisir à travers les termes d'écriture et/ou de composition.

Sur la base de l'examen des pratiques artistiques des groupes relevant du domaine des arts de la rue, la question posée est identitaire : celle de savoir où se situent les arts de la rue d'un point de vue esthétique, et quels en sont les fondements théoriques et esthétiques :

- Peut-on avancer l'appartenance des arts de la rue au théâtre ?
- Peut-on considérer les arts de la rue comme un recommencement du théâtre ?
- Sommes-nous en situation d'avoir à redéfinir ce que l'on nomme couramment théâtre ?
- Doit-on considérer les arts de la rue comme un genre à part entière, qui prend sa place dans le champ des arts ?

Cette réflexion doit nécessairement prendre en compte un phénomène qui n'a cessé de s'amplifier depuis une vingtaine d'années : l'hybridation des arts, la remise en cause des frontières établies entre les arts.

Elle implique également de considérer le dispositif des arts de la rue au regard d'une oscillation identifiable dans l'histoire des lieux scéniques : espace ouvert / espace fermé ; architecture matérielle / architecture existentielle.

Elle implique évidemment de considérer la question de l'espace public.

Sous le second angle, Il s'agit de dégager les éléments spécifiques d'une approche scénologique étendue à l'objet architectural et au territoire urbain. Dans la perspective du développement et du renouvellement urbain, l'objectif est de faire un inventaire des nouvelles pratiques urbaines mettant en jeu le domaine artistique, culturel et social (monde de l'art, du spectacle, des fêtes, du tourisme et des loisirs) en interaction avec le monde du travail, de l'éducation et les pratiques habitantes en se plaçant du point de vue d'une scénographie urbaine. Sous ce terme sont considérées d'abord les pratiques événementielles éphémères, uniques ou périodiques, investissant l'espace public ouvert ou clos, traité ou délaissé.

La troisième approche concerne la relation entre créations et usages dans l'espace public.

La question est ici de comprendre, non seulement comment les actions artistiques en milieu urbain engagent de nouvelles interactions avec le public, (dans les deux sens du terme : ensemble de spectateurs et espace public) mais encore comment ces actions artistiques engagent une modification de la perception et de la représentation de l'espace-temps quotidien. L'observation de moments remarquables où l'action artistique intervient sur l'environnement urbain est ainsi un accès précieux pour connaître les modalités perceptives des ambiances urbaines.

L'espace est considéré dans le même temps dans ses dimensions construites (la forme urbaine, le bâti), sensibles (ce qu'on perçoit par les différents sens) et sociales (les usages et les représentations). Ces différentes dimensions amènent à problématiser l'esthétique comme « *une expérience [qui] implique à la fois une attitude réceptive et une action productive, absorbant et reconstruisant en retour ce dont on fait l'expérience, et où le sujet de l'expérience donne forme et se forme lui-même* » (5).

5 Quelques références complémentaires : Aventin C. (2005). Les espaces publics urbains à l'épreuve des actions artistiques. Thèse en Sciences pour l'ingénieur, spécialité architecture. Nantes : Ecole Polytechnique de l'Université de Nantes 452 p. ; Aventin C. (à paraître en 2006). "Les arts de la rue pour observer, comprendre et aménager l'espace public". TIGR (Travaux de l'Institut de Géographie de Reims), n°119-120 ; Aventin C. (septembre 2006). "Les arts de la rue ou comment l'espace public prend corps". Lieux Communs, n°9 ; Aventin C. (15 juillet 2006). "Mise en ville de spectacles de rue : ce que la ville fait au théâtre, ce que le théâtre fait à la ville". Journée d'étude « Où en est la sociologie du théâtre ? », Association Française de Sociologie, Université d'Avignon.

3. Sens, identités, représentations, valeurs

Arguments

Le troisième champ d'investigation est celui des valeurs et significations portées par les artistes dans la globalité de leur positionnement esthétique et éthique ainsi que dans chacune de leurs propositions spécifiques. Nous abordons ce champ essentiellement à travers deux axes de recherche qui sont nourris de contributions complémentaires permettant notamment d'aborder les différentes facettes de la notion de valeur.

Méthodes

La première approche concerne la mise en formes verbales de la publicisation des arts de la rue comme manifestations poétiques d'une éthique de « l'émoi public ».

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. On peut voir dans cette démarche qui introduit du *trouble* et dans le mode de fonctionnement quotidien des lieux investis et dans les conditions ordinaires de production et de réception des propositions artistiques, un des éléments majeurs de la *compétence esthétique* des expériences diverses qui relèvent du domaine des arts de la rue.

Travailler à définir plus précisément cette *compétence esthétique* pour en comprendre les ressorts s'appuie sur une étude des dispositifs mis en œuvre effectivement en ce qu'ils en constituent les formes descriptibles, objectivables.

Parmi eux nous retiendrons, dans le cadre de cette étude, les *dispositifs langagiers* par lesquels les acteurs des arts de la rue manifeste publiquement leur capacité à produire *du trouble* dans les deux domaines évoqués. Les noms des compagnies et des lieux qui les accueillent d'une part, les titres des spectacles et les textes de présentation d'autre part sont des types d'énoncés qui en même temps qu'ils identifient les acteurs et caractérisent leurs projets, créent un univers de référence à partir duquel on peut dégager les principales catégories éthiques qui organisent et spécifient le discours des arts de la rue.

C'est à travers le prisme de la *poétique* du langage que l'on s'attachera à définir la manière dont le discours des arts de la rue, tel qu'il s'élabore dans ces énoncés d'« annonce », participe, pour sa part, de la thématization du discours de la culture dans le registre de l'espace public.

En terme de méthode, deux étapes se distinguent :

La première repose sur une enquête documentaire. Sur la base des ressources documentaires existantes (annuaire professionnel, bases de données et de ressources), un échantillon représentatif des compagnies, ou collectifs qui interviennent dans les principaux domaines des arts de la rue (théâtre &

danse, musique, arts plastiques, arts du cirque) est constitué. Il a été suivi d'une collecte des principaux documents et supports écrits de communication édités par leur soin (plaquette, programme, dossier de presse, site Web, tract, flyers) afin de réaliser un corpus des énoncés essentiels qui organisent le dispositif langagier à travers lesquels les arts de la rue publicisent leur existence, leur démarche et leurs valeurs («énoncés d'annonce», partie spécifique du discours des arts de la rue). La seconde étape concerne les méthodes d'analyse du corpus des «énoncés d'annonce». Elles sont issues des approches linguistiques (lexicales, procédés sémantiques) et de l'analyse situationnelle du discours (compétences idéologique et culturelle, compétences linguistiques, contraintes.).

De manière plus endogène, la seconde approche veut interroger la manière dont les arts de la rue se parlent d'eux-mêmes.

Cette approche est développée à travers l'analyse de l'intégralité des débats qui traversent la « liste rue », forum internet hébergé par le Fourneau à Brest. La démarche est particulièrement polarisée sur quelques « polémiques » qui constituent des moments remarquables quant aux échanges au sein du milieu. À ce titre, l'analyse de la liste rue, complétée par des entretiens auprès d'acteurs de ces échanges, est un révélateur des systèmes de valeurs et des représentations qui fondent, parfois de manière contradictoire, une appartenance commune. Elle est également un bon outil pour mieux comprendre les hiérarchies sous-jacentes (ou déniées) qui organisent cette appartenance.

Le troisième axe concerne ce que l'on pourrait appeler une sémiotique des arts de la rue

Il consiste, par l'observation, l'interprétation et l'analyse des arts de rue, en une élaboration de propositions théoriques et méthodologiques de nature à préciser la signification et l'implication proprement politiques de ces arts, de façon à mieux envisager leur insertion dans le champ plus global des politiques urbaines.

Trois types de méthodes sont mise en oeuvre, à partir de corpus discursifs et de compte-rendu d'observation. Il s'agit d'une analyse sémiotique des pratiques artistiques, d'une analyse esthétique faisant apparaître les conceptions de l'art et de la médiation esthétique, et d'une analyse à la fois sémiotique et linguistique du discours tenu par les acteurs eux-mêmes et dans les médias. On peut envisager quatre types de conclusions. D'une part, il s'agit de situer les conceptions contemporaines des arts de la rue dans l'histoire de ce domaine ; d'autre part, d'articuler les arts de la rue et les conceptions qui dominent ce domaine aux autres pratiques de médiation instituées et mises en œuvre dans l'espace urbain.

Par ailleurs, on envisagera la façon dont les arts de la rue tendent à transformer l'espace public de la ville ou à avoir des incidences sur lui. Enfin, il s'agira de penser l'articulation des arts de la rue à certains aspects des politiques qui prennent la ville comme objet.

Ce dispositif de recherche est complété par quelques contributions, dont certaines reposent sur des études de cas.

On étudiera d'abord la construction du point de vue du spectateur dans les arts de la rue.

À cet égard, la représentation a beau s'affranchir des codes de la séparation symbolique entre scène et salle, ou s'émanciper des critères usuels de distinction entre œuvre et processus, un contrat tacite ne s'établit pas moins entre les interprètes et le public. Riche de suggestions esthétiques et de significations politiques, ce type de convention exige un effort de définition. La réflexion sur la mobilité - tant physique qu'intellectuelle - du spectateur des arts de la rue invite à ressaisir certaines notions empruntées à la sociologie des publics comme à l'esthétique de la réception.

Il s'agit d'examiner la manière spécifique dont chaque proposition artistique s'inscrit dans un contexte urbain influencé par les circonstances sociales et les contraintes économiques de la manifestation. Celles-ci déterminent les clauses implicites du « contrat de représentation » auxquels souscrivent ensemble les interprètes et les spectateurs, mais que ces derniers gardent la liberté de réviser à tout moment.

Méthodologiquement, cette contribution s'appuie sur trois éléments. Le premier concerne des entretiens avec des metteurs en scène. Elle repose également sur l'analyse de spectacles vus dans divers festivals et manifestations ainsi que sur l'exploitation de documents photographiques et captations audiovisuelles.

L'analyse portera enfin sur l'impact du territoire sur la proposition artistique.

Sur la base d'une étude de cas dans le cadre d'un Grand Projet de Ville, cette proposition s'intéressera aux modifications contextuelles des valeurs portées par les artistes et introduites par une pratique des territoires et des rapports aux populations.