

## **Un théâtre en crise**

Quelques soient les tendances auxquelles on se réfère pour analyser les influences originaires des «*Arts de la Rue*»<sup>(1)</sup>, les années 70 marquent un tournant que l'on analysera plus loin.

Mais la période précédente, depuis le début des années 60, se spécifie particulièrement par une crise du théâtre et par une ouverture, notamment internationale, à d'autres formes d'intervention. Puisque nous parlions de caractéristiques stabilisées, il faut identifier précisément la période de 1963 à 1970, où le Festival Mondial de Théâtre Universitaire de Nancy va être le lieu d'une confrontation avec ces nouvelles formes.

Le Festival de Nancy va être en effet une des manifestations majeures où toutes les figures de la nouvelle avant-garde, en particulier le théâtre radical nord-américain, vont se succéder. Mais ce sera également le lieu de résonance d'un théâtre expérimental comme le théâtre polonais de Grotowski ou de Tadeucz Kantor.

Ainsi, le Living Theatre, le Bread and Puppet Theatre (*Fire* en avril 68), l'Open Theatre ainsi que le Campesino et de nombreuses autres troupes du Nouveau Théâtre américain interviendront au Festival de Nancy. Sorte de ferment de la vie théâtrale française, ce festival marquera, à cette époque, très fortement les esprits, en particulier de toute une nouvelle génération d'artistes de rue, en décalage avec la tradition des saltimbanques et autres cracheurs de feu, et venant en particulier de ce théâtre en crise, des écoles d'art voire de toutes autres origines.

Les références viennent de la rue, saisie par l'agitation politique. 1967 et 1968 voient déferler des groupes iconoclastes qui déboulonnent les traditions, en détournent le sens dans une référence parfois explicite aux situationnistes, c'est-à-dire en voulant substituer au spectacle la construction de situations dans le réel.

## **Des modes d'intervention issus des arts plastiques**

Si l'influence du théâtre est forte, il faut pourtant également identifier la place spécifique qu'ont pu prendre des modes d'intervention directement issus des arts plastiques et de la performance. Là aussi, un renouvellement important de l'intervention se développe notamment autour d'un questionnement de l'événement et du rituel. Ainsi des plasticiens comme Toni Miralda, Dorothee Selz, Jaume Xifra et Joan Rabascall vont réaliser, dès 1970, des formes ritualisées en espace extérieur, tels, à Verderonne, «*Fête en blanc*» ou, en 1971, «*Rituel en quatre couleurs*» au Parc de Vincennes adoptant ainsi une posture où se croisent des influences multiples, où fête et rituel se couplent à l'idée d'un spectacle «*total*». Saltimbanques, musiciens rock, artistes contemporains s'y mélangent dans une expérience esthétique et ludique.

## **Des saltimbanques réunis....**

---

<sup>1</sup>. Influences très largement attestées à travers les nombreux entretiens que nous avons eu avec les artistes de rue contemporains.

Ainsi, avec l'irruption de nouveaux acteurs, cette période est celle de la généralisation relative d'un mode d'intervention qui va rentrer progressivement dans le champ de l'action culturelle et, tout à la fois, va élargir son espace d'action à l'ensemble de la ville. La création par Jean Digne, en 1972, d'«*Aix ouverte aux saltimbanques*» en est un des exemples le plus clair. Cette manifestation qui, comme son nom l'indique, ouvre la ville, l'offre à une pratique trouvant ainsi droit de cité et, en quelque sorte, son statut artistique, est un moment charnière de ce point de vue. Ainsi Philippe du Vignal indique que «*la tentative, imaginée par Jean Digne et son équipe, participe d'une sorte de mise en scène à l'échelon d'une ville*» ou, plus loin «*qu'on peut faire de la ville autre chose qu'un endroit consacré au travail et aux dépenses d'ordre économique : un "lieu" susceptible de favoriser les fêtes, les rencontres et les rassemblements*»<sup>(2)</sup>. L'événement se donne comme objectif de sortir les pratiques théâtrales et festives de leurs champs respectifs. Les nouveaux acteurs qui y participent revendiquent le droit de «*retrouver*» la ville, comme l'affirme Jules Cordières, prototype de ces nouveaux artistes polyvalents. Cette revendication passe par un investissement de la ville entière. Celle-ci fabrique, en quelque sorte, les nouveaux territoires de l'expression et paraît ainsi dotée d'une efficacité propre. Du coup, l'impérieuse nécessité de sortir des murs se fait jour car «*sous prétexte de culture, on n'a [plus] le droit de coloniser une ville avec un théâtre en conserve*»<sup>(3)</sup>.

Cette même période voit également la création d'une autre manifestation, elle aussi en espace extérieur, «*Danse à Aix*» ou s'établiront, là encore, des rencontres artistiques transversales.

Par la suite, en 1977, l'investissement de la ville par le spectacle vivant va prendre une autre ampleur. Il va trouver une référence majeure avec la création de «*l'Été Romain*» par Renato Nicolini, «*Assessore alla cultura*» de Rome. Celui-ci propose d'inscrire le spectacle de rue dans la notion de «*Merveilleux urbain*» comme incitation à engager, suite à l'événement, une démarche de réforme dans la vie de la cité<sup>(4)</sup>. Son action se déploie sur tout le territoire romain. Il invente des «*machines-spectacles*» qu'il installe dans les lieux les plus divers mais aussi les plus inattendus. Si les sites historiques tels le Colisée ou le Forum sont investis par d'immenses projections, la ville entière est aussi parcourue, enserrée dans un réseau souple de micros événements dans l'espace public (cirque, saltimbanques, vidéo, constructions fugitives, bals,..). La mise en spectacle de lieux polémiques soumis à la pression de la spéculation immobilière, avec l'irruption d'architectures éphémères, va directement au coeur, politique, de la question urbaine, au risque assumé de la confrontation, voire de la violence. Une étude plus précise sera proposée plus loin sur cet événement qui constitue un marqueur important de l'émergence de toute une série d'événements urbains.

---

<sup>2</sup>. Ce qui renvoie explicitement à une citation de Henri Lefebvre au regard de l'espace urbain.

<sup>3</sup>. Citations extraites d'un texte de Jules Cordières, *Faire de chacun l'interprète de ses propres rêves*, in *Autrement* n°7/76.

<sup>4</sup>. Renato Nicolini était donc l'adjoint à la culture, communiste, de Rome pendant cette période. Ricardo Basualdo, plus tard, développera la même notion mais dans une autre acception. On notera, même de manière incidente, que Ricardo Basualdo qui une des figures de la scénographie urbaine, fût un temps responsable du CUIFERD (Centre Universitaire de Formation et de Recherche Dramatique) à Nancy, centre lui-même issu du Festival Universitaire de Nancy. Ricardo Basualdo organisera d'ailleurs une rencontre sur ce thème avec Renato Nicolini et Michel Crespin, fondateur et animateur de *Lieux Publics*.

Avec des manifestations telles que Aix ouverte aux saltimbanques, mais aussi, dans la même période, le *Festival of Fools* d'Amsterdam, *Vieille ville en fête* à Annecy, le Festival *Sur les pavés du Marais* et les *Fêtes du Pont-Neuf*, à Paris, un milieu s'est constitué ou, faudrait-il dire plus justement, a pris conscience de son existence comme ensemble. En 1978, et surtout en 1980, ce sont deux rassemblements qui vont accélérer cette dynamique de constitution.

Le premier est organisé à Padirac, à l'occasion du 40<sup>ème</sup> anniversaire de Philippe Duval. Le second se déroule les 6 et 7 septembre 1980, à Chalain dans le Jura. La Falaise des Fous est un événement organisé par 230 artistes regroupés sous le vocable de «Saltimbanks réunis», où l'on retrouvera, parmi beaucoup d'autres, Ilotopie, le Plasticiens Volants, le Théâtre de la Manivelle, ou encore les futurs fondateurs du cirque Plume ou de la Compagnie Rasposo. Comme l'indique Michel Crespin, il y avait là «des marionnettistes géants, des clowns cinglés, des constructeurs d'engins bizarres, des montreurs d'images sur de grands écrans. Nous avons pris conscience du potentiel et de la singularité de nos inventions. On est passé du numéro de "bout de trottoir" à l'idée de numéro de "bout de ville", soit l'investissement total de l'espace urbain dans sa monumentalité.»

La Falaise des fous va donc cristalliser la représentation d'un mouvement artistique qui prend conscience de son existence au-delà d'un ensemble informel, constitué de parcours souvent croisés. Deux ans plus tard, avec le spectacle pyrotechnique de Pierre-Alain Hubert et un concert d'*Urban Sax* pour la troisième rencontre des Chefs d'Etat des Pays les plus Industrialisés à Versailles, c'est une reconnaissance médiatique qui intervient, cette fois, et rend visible l'existence de formes artistiques spécifiques.

Toujours pour rester sur le plan événementiel, le Carnaval des Ténèbres, orchestré par le Théâtre de l'Unité dans la Ville Nouvelle de St Quentin en Yvelines, de 1983 à 1986, va constituer un événement important et fédérateur pour la Ville-Nouvelle mais également un des lieux de rencontre du secteur. Dans la même période la MAJT (Maison d'Accueil du Jeune Travailleur), foyer de jeunes travailleurs situé à Lille, dans le quartier de Moulins crée un festival annuel de théâtre de rue : les rencontres qui deviennent un autre de ces lieux de rendez-vous. Ce sera également le cas du festival Dedans-Dehors à Tours.

### **L'entrée dans le champ professionnel de la diffusion**

Le milieu des années 80 est donc le moment où les initiatives se démultiplient et qui marquent l'entrée de ce mouvement artistique dans une logique professionnelle de la diffusion. En effet, dans un contexte de développement culturel étayé par des municipalités dotées de nouvelles compétences par la décentralisation, une floraison de festivals va apparaître tels qu'«*Eclat*» à Aurillac, «*Scénomanies*» au Mans (1986), puis «*Chalon dans la rue*» à Chalon-sur-Saône, les «*arts dans la rue*» à Morlaix, «*Les Inattendus*» de Maubeuge (1987), le «*Festival de la Manche*» à Annonay (1988),

« *Grains de folie* » à Brest (1989), « *Vivacités* » à Sotteville-Lès-Rouen, « *Furies* » à Châlons-en-Champagne (1990), « *Les jeudis du port* » à Brest (1991), la « *Saint Gaudingue* » à Saint Gaudens (1992), « *Coup de chauffe* » à Cognac (1995) ou encore les « *allumées* » de Nantes créé par Jean Blaise, etc.

En tout état de cause, les villes petites et moyennes - celles, en particulier, qui prises dans l'émergence de nouvelles concurrences urbaines, n'ont pas forcément tous les atouts économiques pour y répondre - vont être le cadre privilégié de l'imbrication étroite des « *Arts de la Rue* » avec les enjeux du développement urbain et participer d'un maillage territorial constituant, en quelques années, un véritable champ professionnel de la diffusion.

La fin de la décennie 80 et le passage aux années 90 seront marqués, par ailleurs, par deux événements importants du point de vue de cette visibilité et de la place majeure maintenant accordée aux grandes scénographies urbaines. C'est d'abord le bicentenaire de la Révolution orchestré par Jean-Paul Goude, sur les Champs-Élysées, en 1989. C'est ensuite, en 1992, les cérémonies des Jeux Olympiques d'Albertville, mises en scène par Philippe Decouflé, qui parachèvent cette reconnaissance par leur retransmission internationale.

Nous venons donc d'évoquer quatre temps de cette stabilisation progressive de l'identification d'un secteur artistique à travers des formes de mise en œuvre visibles que nous avons nommé génériquement « événements ».

Il nous faut maintenant nous pencher sur une sorte de généalogie parallèle qui est celle de l'apparition de collectifs artistiques (terme là encore générique qui agglomère des modes de structuration de nature différente <sup>(5)</sup>) qui, progressivement, vont également structurer cette identification collective à un secteur autonome. Cinq étapes, dont les découpages chronologiques sont évidemment un peu caricaturaux (Il y a, bien entendu, beaucoup plus de porosité), permettent de percevoir les effets de cristallisation dont nous souhaitons rendre compte.

### **« Préhistoire » d'un genre : expérience et manifeste (1965-1978)**

Il faut sans doute remonter à la période pré-soixante huit pour identifier les fondements de ce mouvement du point de vue de la mise en œuvre de collectifs artistiques.

Sans être identifié aux arts de la rue, une référence majeure est sans doute constituée par la création, en 1964, par Arianne Mnouchkine, du Théâtre du Soleil. Très rapidement, et l'on retrouvera cette analyse plus loin, le Théâtre du Soleil va développer son engagement hors des lieux classiquement dédiés à la représentation théâtrale. Dans une toute autre veine, Jérôme Savary, crée sa compagnie en 1965 qui deviendra le Grand Magic Circus et constituera, lui aussi, une référence majeure non conventionnelle.

---

<sup>5</sup> On pense notamment au passage des logiques, quasiment « familiales », de troupe à la professionnalisation en « compagnies ».

Le début des années 70 voit la création de compagnies, de collectifs ou d'artistes individuels qui ne se revendiquent pas de la rue mais y déploient pourtant leur action. C'est le cas du Théâtre Eclaté d'Annecy (1970), de Jules Cordières et son Palais des Merveilles, du Footsbarn Travelling Theatre ou encore du Théâtretracide fondé par Michel Crespin (1971). 1972 voit la création du Théâtre de l'Unité avec la rencontre de Jacques Livchine, Hervée de Laffont et Claude Acquart. L'année suivante, la compagnie « Le Puits aux Images » est créée. Elle adapte et met en scène Molière, Dario Fo puis se scindera en deux, une moitié étant à l'origine du Cirque Aligre qui deviendra par la suite Zingaro. C'est cette même année qu'est également fondée une compagnie représentative de ce moment qu'est le Théâtre à Bretelles issu d'un groupe d'intervention politique de musique de rue. De 1974 à 1978, de nouveaux collectifs apparaissent telle les musiciens-clowns de la Compagnie Blaguebolle (1974), les pyrotechniciens du Groupe Ephémère ou les « OVNI » du Groupe Lô (1975) <sup>(6)</sup>, ou encore, autour d'Enrique Jimenez, Oposito Groupe d'art.

En dehors d'une approche hexagonale, ces années sont également celles du surgissement de collectifs étrangers, notamment espagnols, comme Semola theatre (1978), els comediantos ou la Fura del Baus (1979).

### **Le temps des historiques (1979-1989)**

On reprendra ici la formule aujourd'hui couramment utilisée dans le secteur des arts de la rue et qui tend à qualifier un effet générationnel notable quant à l'émergence de nombreuses troupes dans les années 80.

Le tableau suivant montre que cette décennie a été à l'origine de la plupart des compagnies majeures qui ont, par la suite, structuré les arts de la rue comme champ autonome et produit l'essentiel du discours argumentatif et des codes esthétiques qui spécifient ce champ.

1979	Royal de luxe, Amoros et Augustin, Agence Tartare
1980	Ilotopie, Illustre famille Burattini, Théâtre Group'
1981	CIA
1982	Jo Bithume, Eléphant vert, Tout Samba'l, le SAMU, Puce Muse
1983	Générik vapeur, Compagnie Oposito
1984	Délices Dada, Groupe Zur, Tuchenn, les Piétons
1985	Transe Express, 12 balles dans la peau, Chercheurs d'air, le Phun, Skénée
1986	Compagnie Off, Kumulus
1987	Globe joker et les obsessionnels, Compagnie Rasposo
1989	Carnage productions, Teatro del silencio, Théâtre du Centaure, Carabosse

<sup>6</sup> Dont l'un des fondateurs est Pierre Sauvageot, actuel directeur de Lieux publics.

On y retrouve, en effet, à la fois un théâtre d'interpellation souvent ironique, une volonté de croisement disciplinaire, une proximité en décalage avec le cirque, l'apparition de grands déambulatoires, un vocabulaire esthétique spécifique, des logiques d'engagement politique et social.

### **La seconde génération (1990-1993)**

Puisque nous parlions d'effet générationnel, le début de la décennie 90 voit émerger de nouvelles compagnies qui ne s'inscrivent plus directement dans la même histoire partagée (en particulier celle des grands événements que nous avons décrits) mais se positionnent par rapport à un genre maintenant constitué et identifié. Elles actent l'irruption de nouvelles propositions artistiques, une perception plus affirmée de la dimension urbaine.

C'est le cas, en particulier, des compagnies suivantes (7) :

1990	Ici Même Paris, Groupe F, Lackaal Duckric, Theater Titanick, Théâtre Dromesko
1992	Alamas givrés, Cirkatomik, Artonik
1993	Les arts sauts, Ex Nihilo

### **Les arts de la rue : un secteur constitué (1994-2003)**

D'une certaine manière, on ne peut plus considérer, à partir de cette période, d'effets proprement générationnels. De nouvelles compagnies vont émerger, à la fois dans la continuité, l'appartenance à la « famille » et dans une distance relative, une revendication d'un discours et d'une pratique non contrainte par une mythologie fondatrice.

À ce titre, on relèvera, par exemple la création des compagnies suivantes :

1994	26000 couverts
1995	2ème groupe d'intervention, Komplex Kapharnaüm, Metalovoice
1998	Opera pagai
1999	Théâtre du Voyage intérieur

### **L'après crise de l'intermittence...**

Si la crise de l'intermittence, avec le moment fort de l'été 2003, a déstructuré fortement l'économie du secteur (notamment celle de nombreuses compagnies dites historiques), elle a probablement eu également comme effet de ralentir la création de nouvelles compagnies professionnelles. Peut-être serait-il d'ailleurs plus juste de dire qu'elle a ralenti leur émergence comme compagnies identifiées, voire reconnues.

<sup>7</sup> Comme dans le cas précédent, il s'agit évidemment d'une sélection représentative de compagnies.

Il est bien sûr trop tôt pour identifier non les compagnies récemment créées mais celles qui, dans les années à venir, participeront d'un renouvellement des esthétiques.

Disons simplement que ces dernières années ont été celles d'intérêt renouvelé pour la danse urbaine.