

I.4. Continuités, filiations, ruptures

Les filiations artistiques des années 60

Le mouvement des «*Arts de la Rue*», même s'il s'est proposé, pour un temps d'être un renouvellement de la tradition festive, et continue souvent d'être interprété de la sorte, n'y puise pas, en réalité, ses seules références. En dehors du fait que celles-ci procèdent souvent d'une réinterprétation parfois éloignée des conditions originelles du développement de la fête, c'est finalement plus autour d'un corpus qui est celui des interventions artistiques en espace urbain qu'il nous paraît plausible de trouver des éléments originaires. Les événements qui, particulièrement depuis les années 70, balisent cette histoire récente, donnent aux manifestations éphémères de scénographie urbaine un «*statut*» de genre où la figure de l'interpellation est souvent centrale, ou au moins récurrente. De ce fait, c'est bien autour de la question de la position esthétique et éthique de l'artiste face à la société, urbaine qui plus est, que doit s'envisager une réflexion sur les fondements historiques. Or cette question n'a de sens, dans un premier temps, qu'au regard d'une pensée réflexive de l'art, pensée qui va prendre toute son ampleur avec l'avènement de la modernité ⁽¹⁾. Et il nous paraît nécessaire d'opposer cette réflexivité à la nature spontanément symbolique de la fête.

A y regarder de plus près, trois ou quatre axes, au minimum, apparaissent. Ils ont comme point commun de mettre au centre de leur préoccupation une relation entre Art et Politique, en particulier sous l'angle de l'interpellation du public. Cette relation lie, en tout état de cause, deux «*protagonistes*» ; le premier est l'art (le théâtre dans le cas particulier) comme manifestation d'une esthétique qui se publicise, comme procès social, volontaire et engagé, de signification ; le second est le Politique, comme conjonction d'un espace et d'une forme de regroupement social volontaire, comme partage d'un espace commun et d'une responsabilité collective.

Ces axes que nous annonçons, quatre termes les résumant : propagande, événement, radicalité, ludicité. Ils dessinent quatre figures de cette esthétique en action, l'*agit-prop* et sa tentation prosélytique pour la première, le *happening* comme survenue sensible pour la seconde, le *théâtre radical* dans une dimension politique provocatrice et révélatrice pour la troisième, les apports du *tiers secteur* italien où se recompose sens et ludicité pour la dernière. La tentative classificatrice force, bien sûr, le trait et ces axes ne sont pas étanches. Au contraire, même, au sein de chacun d'eux résident des contradictions évidentes. Conservons cependant l'idée d'un essai de synthèse.

L'objectif est ici de mettre en évidence ce qui se conserve de filiations artistiques et de leur réinterprétation contemporaine par des artistes qui ont participé à l'émergence du secteur et qui, on l'a vu, en ont souvent dessiné les lignes directrices.

¹. Ce qui ne signifie, bien évidemment, pas qu'elle fût totalement absente auparavant. Notre souci étant plus de marquer une rupture.

Ainsi, notre proposition tente de repérer les quelques principes organisateurs du discours et de la pratique du spectacle de rue. La tentative de synthèse qu'il tente résulte d'un travail de prélèvement. En effet, les «*Arts de la Rue*» ont souvent opéré une sorte de sélection dans des principes théoriques et dans des modes d'action, empruntant à Rousseau, à Tzara, à Maïakovski, à Kaprow tout en en restituant des formes relativement amoindries, mais surtout dans une volonté d'inscription contemporaine.

Il ne s'agit pas ici de refaire l'histoire de mouvements artistiques (2) mais plutôt d'en dégager les « principes actifs » qui ont pu construire les bases d'une réinterprétation et produire un discours apparemment homogène et cohérent.

De l'Agit-prop, on retiendra qu'il inaugure un art conceptuel et comportemental, qu'il sollicite de l'artiste, mais aussi du public, un engagement politique et social articulé au quotidien. Il sort ainsi d'une logique contemplative et implique une efficacité sociale de l'acte artistique, en particulier par le recours à la participation du public. La logique de l'intervention directe, dans des espaces choisis pour leur pertinence situationnelle, sociale et politique, vient se fonder sur une « tradition » révolutionnaire mais également sur une forme de retour de ces formes, attestable notamment en France vers la fin des années 60 (Cf. un théâtre en crise)

Le travail d'un Armand Gatti ou encore de Benedetto, est illustratif de cette volonté. Le théâtre de Gatti commente et s'inspire de la lutte des opprimés. Ses personnages sont des figures mythiques du panthéon révolutionnaire. A partir de 1973, il quitte le théâtre pour travailler dans les usines, les quartiers de ville ou la campagne.

Le *Théâtre du Soleil* d'Ariane Mnouckine est aussi, dans l'immédiat après 68, le porte-drapeau d'un théâtre de fête et de combat. Avec *1789* et *1793*, il propose à un large public populaire, à la fois une fête et une réflexion sur l'histoire et la mythologie de la Révolution française.

Augusto Boal et son *Théâtre de l'Opprimé*, constitue une troisième grande référence de cette période. Pour Boal, «*Le théâtre est une arme, c'est au peuple de s'en servir.*» Aussi refuse-t-il l'enfermement du théâtre comme forme avec comme corollaire la passivité du spectateur. Les participants doivent, au contraire, transformer le cours du jeu. La représentation s'invente chaque fois sur les lieux mêmes de l'activité quotidienne (usines, villages, lycées, etc.), à partir de situations concrètes proposées par l'assistance. On se change en jouant, on joue pour changer la vie.

On le voit, l'ensemble de ce projet se trouve largement formulé dans le discours des artistes de rue tel qu'il émergera ensuite.

² Elle est largement développée dans l'ouvrage de Philippe Chaudoir, « Discours et figures de l'espace public à travers les Arts de la rue », publié chez L'harmattan en 2000

Du happening, on retiendra plutôt qu'il prône le choix du lieu et l'éphémère de l'œuvre à travers un art du geste, un souci d'intégration de la réalité sociologique, un vocabulaire stylistique. Mais c'est aussi à partir de cette filiation que se concrétise, finalement, l'idée d'un art total et transdisciplinaire. C'est elle qui met en oeuvre des processus de déconstruction narrative et une logique du choc émotionnel. Le happening inaugure de nouveaux modes d'action artistique, tout à la fois canalisateurs et libérateurs, ouverts à des interprétations multiples, gérés par des principes d'indétermination, jouant de formes minimales. Ce qui caractérise cette filiation, au moins du point de vue formel, c'est la mise en oeuvre simultanée d'éléments audiovisuels variés se combinant dans un espace scénique en englobant les spectateurs, participant ainsi au même titre que les «acteurs». Espace fusionnel où se rencontrent, en une confrontation multimédia, les arts majeurs ; idéal de la fusion des horizons où nous ne sommes plus dans une logique de la représentation mais dans celle de l'événement.

Du théâtre radical, on retiendra l'expression d'un art simple et pauvre où se systématise un rapport du dedans au dehors, une relation entre le *In* plus contraint et le *Off* plus spontané. C'est cette filiation, également, qui met en oeuvre un retour à des formes expressives traditionnelles mais réinterprétées, un principe de communion collective et un investissement global de l'espace. La participation est collective pour la création du spectacle et l'espace est totalement investi ; spectacle fait de mouvements, de bruits, de musique, de danses, de défilés, de sculptures et de paroles. Mais le théâtre radical va également contribuer à imposer l'autonomie de la mise en scène au détriment du texte comme création spécifique d'images vivantes où les scénographies, les masques, la musique, l'expression corporelle, les marionnettes de toutes dimensions jouent le premier rôle.

Dans une logique de l'immédiateté, le théâtre radical procède d'une tentative de resymbolisation. Ce qui est saisi dans cette position, c'est l'efficace affective d'un «*ici et maintenant*», ce qui est en cause, c'est bien la substitution au spectacle de situations qui trouvent leurs sources dans le réel. Mais cette situation, malgré tout, en passe par une médiation représentative. Elle se donne essentiellement comme objectif la révélation de rapports de force globaux.

De la tradition du théâtre italien, on retiendra son influence à la fois sur les formes telles que celles de la commedia dell'arte, mais également sur sa capacité, dans la continuité du théâtre de Giorgio Strehler, autour du Piccolo Teatro, d'allier légèreté et gravité, de relier le travail du sens à la ludicité.

L'apport esthétique des années 90 : des modifications du rapport à l'œuvre trans-artistiques

À l'autre extrémité des filiations, il nous semble également important de mettre en relation le projet artistique des arts de la rue avec des évolutions contemporaines qui nous paraissent traverser l'ensemble des arts.

En effet, les dernières années ont vu émerger des formes de désignation de l'art, tendant à rendre compte d'évolutions quant au rôle de l'artiste vis-à-vis de l'œuvre, quant à la forme du rapport qui s'établit avec sa réception.

Ces modes de désignation indiquent à la fois la pertinence de l'espace et du temps dans lequel s'installe l'œuvre, les modifications des frontières entre les formes de la création et celles de la réception, l'avènement de formes interactionnelles et relationnelles au sein même des publics.

On parle alors d'art contextuel, en suivant Paul Ardenne, d'esthétique relationnelle, selon Nicolas Bourriaud, d'art participatif, voire interactif.

Le terme d'Art contextuel a été élaboré par Paul Ardenne, en référence notamment à Jan Swidzinski, artiste polonais pratiquant la performance, et auteur du "Manifeste de l'art contextuel" en 1975. Le terme, pour Paul Ardenne cette fois, recouvre l'ensemble des formes d'expression artistique qui diffèrent de l'œuvre d'art traditionnellement comprise, à savoir :

- l'art d'intervention
 - l'art engagé de caractère activiste (happenings en espace public, "manœuvres"),
 - l'art investissant le paysage ou l'espace urbain (land art, street art, performance...),
 - les esthétiques dites participatives ou actives dans le champ de l'économie, de la mode ou des médias.
- À ces formes d'expression est souvent dénié le caractère même de "créations", qui plus est "artistiques". Pourtant, leur conception alternative de l'art et du rôle de l'artiste les amène à mettre en évidence le rôle actif du contexte de l'effectuation de l'œuvre.

Le contexte désigne ainsi « l'ensemble des circonstances dans lesquelles s'insère un fait » et un art dit contextuel opte pour la mise en rapport directe de l'œuvre et du réel, sans intermédiaire, l'œuvre s'y configurant en fonction de son espace d'émergence et des conditions spécifiques le qualifiant.

L'esthétique relationnelle est, quant à elle, un terme forgé par Nicolas Bourriaud qui part du constat que les relations interhumaines sont devenues le centre des préoccupations des artistes aujourd'hui et constitue une des matières centrales de la production esthétique contemporaine. L'esthétique relationnelle, n'est donc rien d'autre que les relations qui sont produites par les œuvres au-delà de la relation directe de perception mais également dans des relations d'environnement.

Depuis Marcel Duchamp et le *ready-made*, l'art n'a pas cessé de remettre en cause le principe de production de l'œuvre-objet. De fait, les artistes utilisent de plus en plus leur propre rapport à la réalité, en prenant ce contexte comme point d'ancrage de leur activité.

On reconnaît dans ces principes, pourtant développés autour d'une analyse de l'art contemporain, quelques éléments qui participent notamment de l'évolution récente des propositions artistiques dans les arts de la rue. Ainsi, et cette thématique sera reprise plus loin par Serge Chaumier, les arts de la rue

semblent également avoir succombé à une sorte de « pulsion de l'échange », comme l'évoque Jérôme Glicenstein, qui spécifie le spectateur comme sujet, sous deux formes :

- Celle d'un sujet-médiateur où est privilégiée une relation intersubjective duelle entre le spectateur et l'œuvre.
- Celle du sujet-interactant qui donne au sujet un rôle de producteur, de mise en existence de l'œuvre le temps de son actualisation.

L'ensemble de ces termes paraît avoir été forgé au sein des arts visuels, dans le « contexte » d'une crise de l'art contemporain et venir s'inscrire dans des filiations esthétiques de ces arts.

Pourtant, à y regarder de plus près, le spectacle vivant, même si une conceptualisation du phénomène ne n'y est pas effectuée, semble également traversé par des préoccupations similaires. On ne compte plus, en effet, les formes d'interpellation du public, la mobilisation des mémoires et les captations de parole, le recours à des dispositifs introduisant l'interaction, même dans des formes spectaculaires.

De ce fait, les arts de la rue sont un véritable analyseur de ce qui semble être un paradigme contemporain, autour, redisons-le, de trois dimensions :

- le contexte et la situation dans lequel s'inscrit l'œuvre (sa temporalité et sa spatialité spécifique)
- le passage d'une conception de l'œuvre et de sa réception à la pertinence de l'élaboration de son processus
- l'avènement du spectateur, sujet esthétique, au participant, sujet médiateur ou interactant.

Les proximités déniées

On a évoqué largement jusqu'ici la dimension filiative et il convient d'aborder une autre perspective qui est celle des proximités déniées.

Art public, Art urbain, voire « cultures urbaines » et, bien sûr, Art(s) de la rue, sont des termes qui recouvrent des réalités différentes, parfois dissociées - parfois interreliées. En tout état de cause, ces termes signifient un état de cristallisation de champs, impliquant des frontières (ce qui en est, ce qui n'en est pas), des hiérarchies, des oppositions ou des conflits « territoriaux ».

Ils désignent tous, dans la composition de leur intitulé, un rapport qui relie, plus ou moins étroitement, le champ esthétique et le champ urbain. Par la référence, plus ou moins explicite, à la question de l'espace public, ils renvoient à une troisième instance : celle du politique.

L'emploi de ces termes est souvent confus, joue parfois comme synonyme, et nécessite, du coup, qu'un minimum de précisions y soit apporté en préambule.

En tout état de cause, ces pratiques diverses impliquent toutes une sorte de mise en public de la question de l'art en dehors de ses périmètres institutionnels classiques. Plus encore, c'est la plupart du temps d'espace urbain dont il est question, encore que certaines pratiques s'exercent aujourd'hui dans l'espace rural, voire « naturel ».

L'Art public, même s'il n'est nommé ainsi que depuis quelques décennies, constitue une pratique artistique et/ou politique ancienne. La statuaire monumentale est depuis longtemps convoquée dans l'espace non construit de la ville pour introduire, ainsi que l'évoque Françoise Choay « *dans les villes occidentales, la proportion, la régularité, la symétrie, la perspective en les appliquant aux voies, places, édifices au traitement de leurs rapports et de leurs éléments de liaison* » (3).

Elle produit, dans la continuité du Quattrocento, des effets d'ordre et de sens, donne une forme à la ville et particulièrement aux espaces publics.

Gloablement, le terme recouvre une catégorie d'oeuvres d'art situées dans des lieux publics précis et provenant de commandes données par des personnes ou des groupes. Parcs, édifices du gouvernement, banques, écoles, églises, hôtels, gares, sièges sociaux et restaurants sont quelques-uns des endroits où l'on présente des oeuvres fixes dont la composition, les dimensions et les proportions s'agencent au site environnant, qui en fait ressortir la signification. Le thème de l'oeuvre peut se rapporter à la fonction du bâtiment ou de l'espace qu'elle met en valeur. L'art dans les lieux publics est souvent produit à des fins de célébration, de propagande, de commémoration ou d'éducation. À sa fonction décorative peut s'ajouter un message politique, social ou religieux qui exprime l'idéologie du groupe ou de l'individu qui a commandé l'oeuvre.

De manière plus contemporaine, l'art public a également comme objectif d'introduire dans le quotidien la question de l'Art, la plupart du temps autour d'une hypothèse de décalage ou de production d'une sorte de « porte-à-faux » réflexif. En cela, l'Art public est porteur d'un paradoxe entre son caractère ordonnateur et sa volonté interrogative. Au-delà de ce paradoxe (et sans doute en relation), il convient également de souligner, comme l'indique Christian Ruby (4), « *que les arts publics réalisent une forme d'inscription de la collectivité dans l'espace de la ville* » et « *qu'ils partagent l'espace de la ville, répartissent le temps des cérémonies et des rassemblements, et déploient des fictions de communautés* ».

En règle générale, le terme « public » désigne le commanditaire, le représentant indirect du public, c'est-à-dire l'Etat ou la collectivité qui achète ou qui commande et qui agit au nom de la communauté par laquelle il a été désigné. L'art public désigne donc en quelque sorte un art officiel auquel il fut longtemps assimilé jusqu'à ce qu'il se débarrasse de la tutelle et de la prégnance des Beaux-Arts, et que d'autres procédures permettent de l'identifier comme un art de l'espace public novateur.

Dans le même temps, la notion d'art public désigne pour certains une volonté d'engagement de l'artiste ou de son oeuvre à l'égard du public, un art où « *la démarche artistique se détermine dans l'optique d'un art qui vise à concerner le public, à se mettre à son service* »⁵. En tout état de cause, il se veut une manifestation impliquée dans la sphère publique.

³ In Dictionnaire de l'Aménagement et de l'Urbanisme

⁴ C. Ruby, L'art public dans la ville, revue Espaces temps, mai 2002

⁵ Marianne-Ulla Ström, *L'art public : intégration des arts plastiques à l'espace public ; étude appliquée à la région de Stockholm*, Dunod, collection « Aspects de l'urbanisme » 1980, Paris, p. 16-17

De manière contemporaine, en matière d'art public, la diversité des pratiques est grande. Si l'on se contente d'un trop rapide répertoire des formes, on est vite conduit à conclure qu'aucune perspective artistique ou esthétique commune n'a l'air de se dessiner. Pourtant, et même s'il n'y a pas de système formel homogène, quelques principes se dégagent. On y retrouve quelques parentés, notamment à travers la mise en œuvre d'une dialectique in-situ/ex-situ, ou encore dans le jeu ludique que l'œuvre peut entretenir avec l'espace urbain. Mais cette parenté couvre également le champ du politique en jouant par décalage des formes et des signes et en réactivant des relations entre l'œuvre et la population passante, quitte à la faire devenir public.

La question des frontières définitionnelles de l'Art urbain est plus complexe.

Le terme recouvre deux réalités historiques différentes. Dans sa première acception, le terme recouvre ce que l'on pourrait appeler un « pré-urbanisme », essentiellement dirigé sur le dessin des villes. La seconde acception est plus récente et vient s'appuyer sur la ville comme support.

Dans un premier temps, le terme semble s'inscrire dans une certaine continuité (une synonymie) avec l'Art public, recouvrant une volonté de structurer la composition urbaine et s'inscrivant en critique vis-à-vis d'un urbanisme jugé trop fonctionnaliste. Dans cette même logique de continuité, mais accentuant la thématique réflexive, des initiatives plasticiennes ⁽⁶⁾ interrogent le fait que nous serions devenus « étrangers à notre propre ville » et prônent la nécessité de prendre en compte, au-delà de la construction matérielle et concrète de l'espace, sa dimension symbolique et psychique. Il nous faudrait alors « *ré-enchanter le territoire* » ou encore « *habiter en poète* » ⁽⁷⁾.

Un troisième discours sur l'art urbain s'inscrit dans l'hypothèse situationniste. Selon certains artistes qui théorisent cette posture ⁽⁸⁾, « *l'art ne doit plus être plaisir de substitution mais réalité quotidienne et permanente. L'art doit investir les espaces de la ville* ». La proximité est alors évidemment forte avec le propos des arts de la rue. Cette capacité d'investissement par « contamination » provocatrice et interrogative y est pensée comme éphémère, virulente : « *Agir, déclencher, se retirer* ». Dans cette perspective, le rapport de l'art à la ville est fondé sur le fait que l'art tire sa nature de la situation, urbaine et politique, en particulier, qu'il en dérive et fait retour sur cette situation.

Quelque soit la posture, l'art urbain se rattache à une tradition ancienne : des photos de graffitis de Brassai au travail sur « la peau des murs » d'Ernest Pignon-Ernest, de l'inscription de l'impact du souffle de la bombe avec Gérard Zlotykamien au bonhomme blanc de Jérôme Mesnager, ou encore aux pochoirs de Miss-Tic ou à ceux de Nemo.

La technique du pochoir va se développer à partir de 1984. Il s'agit de dessins évoquant la culture rock, la BD ou l'actualité. Ainsi Blek fait courir des rats sur les murs, Miss Tic propose des poèmes.

⁶ Cf. l'exemple de l'association Rad.art à Toulon

⁷ Cf. Roux Michel, *Inventer un nouvel art d'habiter. le re-enchantement de l'espace*, éditions L'Harmattan, collection Ingenium, 2001.

⁸ Cf. par exemple, Pascal Larderet, *Manifeste pour un art urbain en prise avec son temps*. (www.cacahuete.net/NewFiles/manifeste.html), 2004.

On retrouvera ainsi, parmi les tagueurs réputés, des noms aujourd'hui reconnus dans le champ de l'art contemporain comme Jean-Michel Basquiat ou Lenny Mc Gurr (Futura 2000).

La rue est le support, les objets urbains sont la matière première. La rue est le terrain de la sociabilité, lieu progressiste de civilité, d'urbanité. Exact contraire de ce qu'elle est devenue, un lieu commercial, d'exposition publicitaire maximum. À rebours, les artistes urbains veulent inciter les citoyens à la flânerie. Nous sommes devant une socialisation de la vue des oeuvres.

Les graffiti amorcent un tournant, l'image remplaçant de plus en plus le slogan : forme humaine blanche stylisée et fantomatique (Jérôme Mesnager), silhouettes évoquant les ombres humaines imprimées sur les murs d'Hiroshima (Gérard Zlotykamien), détournement d'affiches publicitaires (Claude Costa).

Et les « cultures urbaines »...

Même si la tentative typologique est un peu rapide, ce qui est communément identifié aujourd'hui comme « cultures urbaines » constitue un troisième axe. Là encore, la question situationnelle est présente (mais peu théorisée) mais elle agit comme contexte, comme condition d'émergence de cultures locales, communautaires et de formes expressives. Par simplification le terme décrit souvent essentiellement toutes les pratiques autour du mouvement hip-hop, que ce soit en danse (break danse), en arts plastiques (graff, tag), en musique (rap), voire en poésie (slam) ou en « glisse urbaine ». La dimension revendicative n'est pas exclue et se décline souvent en thématiques identitaires.

Inscriptions non-autorisées, les tags appartiennent à la catégorie des graffiti. Il s'agit d'une signature, d'un pseudonyme, d'une inscription répétée de nombreuses fois.

Les graphistes de l'art urbain vont ainsi être concurrencés par d'autres graffiteurs pour qui le propos semble absent et qui paraissent être dans une unique revendication d'existence.

En cela, ils constituent un repoussoir important vis-à-vis de certains artistes de rue engagés dans des pratiques esthétiques proches d'autant qu'une plateforme de notoriété importante leur sera offerte avec les quelques éditions des rencontres des cultures urbaines de la Villette.

Qu'en est-il alors des Arts de la rue ?

Ce qui semble les caractériser, à l'instar des « cultures urbaines » mais dès les années 70, c'est une existence autonome dans le champ de la création en forme de « mouvement » artistique. Même si l'homogénéité de ce mouvement n'est pas complète (les limites en sont parfois floues), en particulier du fait de l'importance du présumé transdisciplinaire, il n'en demeure pas moins que certains principes centraux et communément partagés par ces artistes se distinguent clairement.

La question du croisement des champs artistiques est l'un de ces principes, même si la plupart des artistes se positionnent dans le spectacle vivant. La question de la prise en compte de l'espace public dans son interaction avec les formes artistiques est également fondamentale. A ce titre, ces artistes

revendiquent, la plupart du temps, l'expression culturelle dans la cité comme un service public et ils tiennent, en conséquence, un discours sur la gratuité. D'une certaine manière, les artistes de rue, bien avant que le discours soit formulé dans ces termes, ont tenté une synthèse entre démocratisation de la culture et démocratie culturelle.

Du coup, une de leurs hypothèses centrales porte sur la prise en compte, comme élément moteur du propos artistique, du contexte situationnel et de l'espace social et politique. L'intervention artistique devient alors interpellation du public (⁹), voire implication dans l'acte. Ainsi les Arts de la rue semblent pratiquer, dès leur origine, ce que l'on a pu qualifier d'« Art contextuel » et/ou d'« esthétique relationnelle », voire de co-construction symbolique.

L'analyse des formes esthétiques, mais également (de manière concomitante) des finalités de l'acte artistique, met en évidence une certaine rhétorique partagée. Elle repose sur une série de présupposés qui forment, d'une certaine manière, une vision du monde et du rôle de l'artiste.

Un des ces présupposés consiste à tenter de re-donner sens à l'espace urbain et à ses formes architecturales. Il s'agit, en quelque sorte, d'une proposition de réappropriation des contenus significatifs et symboliques de l'espace, propos qui vient s'ancrer sur une problématique de la perte du lien social dans nos sociétés.

En ce sens, ce type d'intervention artistique renvoie à une conception de l'espace public comme support communicationnel de l'échange. La rue, comme métaphore de l'espace public, est avant tout un lieu commun où se constituent le public comme ensemble et la ville comme scène.

De ce fait, ce mouvement s'inscrit dans un dialogue avec le politique autour d'une logique de l'engagement de l'artiste dans le champ social.

Dans la continuité d'une prise en compte de l'espace et des contextes situationnels, la thématique mémorielle est également très présente. Elle concerne la capacité d'un événement, en particulier à travers sa répétition, à marquer l'espace, à faire « trace » et, par là, à aider à la constitution d'une mémoire collective, voire à travailler la question des identités.

Sur un autre plan, les artistes de rue partagent, semble-t-il, l'imaginaire d'une communauté éphémère, celle issue de la co-présence de populations diversifiées dans l'espace urbain qui représenterait « *la plus large bande passante culturelle* ».

A ce titre, leur action s'inscrit nettement dans une sorte de perspective médiatrice : une volonté de redonner sens à l'espace public, à l'ensemble des contemporains et dans une intentionnalité socialisatrice.

⁹ Philippe CHAUDOIR, « L'interpellation dans les arts de la rue », *Espaces et Sociétés* n° 90-91, 1998.